

*Pranjit Bora, Kandarpa Das (Krishna Kanta Handiqui State
Open University Guwahati, Assam, India)*

Developing Sattriya as a Performing Art: Problems and Prospects

The Sattriya dance, an Indian classical dance form from Assam, has been ritualistically practised in the sattras for more than five hundred years, yet it is to be seen that it entered the proscenium stage only during the mid of the twentieth century. As a dance form, it possesses all the characteristics of a classical dance, yet the prevailing practices of Sattriya on the stage do not adequately reflect the wealth and forte of the dance form. While compared to the degree of progress of other dance forms in India, in terms of exploitation and exploration of the resources of the respective forms, Sattriya is lagging far behind. A close study of the journey of Sattriya dance as a performing art hence is necessary to find out the challenges to its development and find solutions to them. The objectives of the study are: 1) To scrutinize the progress of Sattriya dance as a performing art form from the beginning till date, 2) To recognise the challenges to the development of the dance form and 3) To point out some measures to enhance the practice and performance of the dance form exploiting the full potential of its resources. The study adopts analytical and explorative methods. Throughout the study, it has been seen that the development of Sattriya as a performing art is a matter of deep engagement involving multiple concerns. From a shift of focus of the dance from the devotional to aesthetic exploration of its resources without affecting its purity and essence, a lot remains to be done. Steps like codification of the dance and development of a scientific training programme will greatly help the performers of Sattriya dance in right form and spirit. Innovation and experimentation, alteration of and departure from established patterns, all attempted with strict adherence to the basic principles of the dance are indeed indispensable for the growth and development of Sattriya as a performing art. A concerted effort of the learners, performers, gurus



and dance scholars is an urgent need of the hour for the future of Sattriya dance. This paper examines the journey of Sattriya as a performing art, discusses the challenges of its development and proposes a three-tiered agenda concerning codification, a modern method of training and some thoughts on the exploration of the resources of Sattriya dance and music.

Benoy K. Behl (art historian, United Religions)
Indian Roots of Tibetan Buddhism

The vast universities of Eastern India had hundreds of teachers and students who came from across India and from the many countries of Asia that had embraced Buddhist philosophy. The greatest of these was at Nalanda. Here was a spirit of vibrant intellectual thought, a climate of discussion and debate. These were the roots of the Buddhism which travelled from here to Tibet. The scholars of Nalanda made outstanding contributions to numerous fields of study. The many acharyas or great masters at Nalanda, authored hundreds of treatises in various fields; on philosophy, metaphysics, psychology, logic, medicine, astrology, arts, literature and other subjects. In the words of Dr. Jeffrey Durham: “One of the most important universities in the world was developed not in the medieval west, but right here in India. And here I am referring to the university consortium of Nalanda, Vikramshila, Somapura, Odantpuri — all these universities were instrumental in producing people who are capable of understanding and articulating what it means to have universal knowledge, knowledge that is applicable, across cultures and across times.” Most of the major monasteries, of all the Tibetan traditions, were reestablished in India. These monastic institutions, where erudite masters teach, have attracted scholars from around the world, who have come to India to study here. In the words of Geshe Dorji Damdul: “This knowledge is pure knowledge. It has nothing to do with dogma; it has nothing to do with religion as such. So therefore, I call it a legacy of India, the legacy of the world. So it must not disappear, it must remain for long”.

Raheleh Kheradmand (Beheshti University (SBU), Iran), Maryam Kheradmand (University of Religions and Denominations (URD), Iran), Bahareh Kheradmand (Shahed University, Iran)

A New Approach to Exhibit the Oriental Art: A Case Study on the Āshūrā Collections at Golestan Museum and Palace

Āshūrā and martyrdom of Imam Hussain (a) is an omnipresence theme in Shia art and culture which is presented in paintings, architecture, calligraphy, etc. During the Qajar reign, the tragedy of Āshūrā was commemorated through different rituals such as rawza-kʻānī (singing dirges in the mourning of Muharram) sīna-zanī (beating the chest), zanjīr-zanī (beating oneself with chains), Shabīh-khānī or taʻzīa (Theatrical representations of the tragedy at Karbalā), nakhl-gardānī, and dasta-gardānī (mourning



processions). Muharram mourning took place in assemblies held in buildings known as takīās. During Naser al-Din Shah's reign, the gatherings were mainly centralized in Tekīā Dolat (State Theater). There were different accessories used by people to carry out these rituals in the best possible way. The accessories have various decorations and serve specific purposes. Thus, we seek to investigate the exhibition of Qajar Āshūrā collections at the Golestan Museum and Palace Tehran, Iran. Particularly we offer a method of exhibiting the objects that consider the ethnographic and religious identity of the objects and accessories used by people to carry out the ritual of commemorating Imam Hussain's martyrdom in Iran during the Qajar reign. We would show that each item is dedicated to a specific ritual of Muharram mourning. Moreover, certain features of ancient practices persisted into the Āshūrā commemorations, such as the use of a' lām (signs), so we would discriminate the Āshūrā items from the similar ones of pre-Islamic ceremonies. Therefore, studying the items through the suggested method paves the way to distinguish the Āshūrā collections meticulously and make the exhibition more fruitful for non-Muslim viewers.

Myagmarsuren G. (Research Institute for Buddhism and Culture)

The Images of Past Lives of Undur Geegen in Erdene-Zuu Museum

The Creation of images of saints is the one of important part of the creation of idol art. Undur Geegen Zanabazar has created many wonderful images of Buddha such as the Green Tara and Ochirdara, which include in unique heritage of Mongolian Art. Throughout history, portraits of well-respected saints, especially image of Undur Geegen, have been created in various ways. The Erdene-Zuu Museum has a collection of sculptures depicting 15 types of portraits of Undur Geegen's past lives. In this article, I have tried to investigate about these portraits of Undur Geegen.

*Pu Anyuan (Department of History of Russian Art,
Saint Petersburg State University)*

M. F. Domrachev's Art Teaching in Hangzhou National Intitute of Art

Makary Fedorovich Domrachev (Макарий Федорович Домрачев, 1887–1958) arrived in China in 1925 and lived in China for 20 years. His art teaching and art practice in China have had a profound impact on China's modern pattern, stage, and architectural decoration art. But for a long time in China and Russia, the deeds of the artist have been little known, and only in recent years have there appeared more detailed studies. However, Domrachev's teaching experience at the Hangzhou National Intitute of Art (now China Academy of Art) from 1932 to 1937 remains understudied due to lack of relevant data. The author uses the existing publications and the archives of the Central State Archives of Culture and Art in St. Petersburg (ЦГАЛИ СПб), the National Library of China, and the China Academy of Art for cross-comparison,



and restores the historical facts of Domrachev's teaching at the Hangzhou National Institute of Art .

Established in 1928, Hangzhou National Institute of Art is the first comprehensive national higher art institution in China. At the beginning, there were only three faculties (painting, sculpture and pattern), and there was always a shortage of teachers. According to the current information, probably in 1930–1932 through the “Shanghai Art Club” Domrachev met with the principal Lin Fengmian and was invited by the latter to teach in Hangzhou.

At the end of 1932, Domrachev served as the head of the pattern department, which enriched and improved the teaching content of the course. His main teaching content is architectural decoration and stage art. Domrachev was the only professor (another one was a lecturer) in the Department of Patterns at that time. His “rational and practical” teaching ideas promoted the transformation of Chinese pattern education from pure art to practical art at that time: 1) Domrachev emphasized pure art and practical art. The difference between practical arts, advocates the return of rationality in pattern design, and opposes the tendency of formalism in teaching. When he first arrived at the Institute, he proposed a return to classical rationality in educational thinking and teaching methods, which neutralized the previous advocacy of French Expressionism in the academy. 2) Domrachev's teaching is extremely rigorous, with particular emphasis on classical architectural decorative patterns and basic teaching related to them. He also vigorously advocated and introduced knowledge of shadow theory, perspective, European architectural theory and even anatomy in his courses. 3) Domrachev paid attention to the close combination of teaching and practice. He has made great achievements in architectural design and stage art practice and has effectively promoted the reform of pattern teaching.

In addition, Domrachev also participated in the direction and stage design of the Institute drama club. Beginning in 1933, Domrachev directed the design of stage installations as a consultant, his guidance significantly promoted the professionalization of stage art and dramatic performance in the drama club and cultivated the first batch of modern stage artists in China. Domrachev was also known as “the first one who introduced European stage decoration art to China”.

In addition to teaching practice, Domrachev's Academic Research is also highly recognized. In 1934, Principal Lin Fengmian decided to issue six books on artistic creation techniques, and appointed Domrachev to write *Lecture Notes on Architectural Decoration Techniques*. Due to the lack of historical evidence, we have no way of knowing whether Domrachev completed the *Lecture Notes on Architectural Decoration Techniques* and its specific contents. However, a group of manuscripts of *Notes on Chinese Architecture (Записки об Архитектуре Китая)* are preserved in Domrachev's fund (ЦГАЛИ), with a content about 740 pages. The manuscripts date from 1930 to 1939. The content is comprehensive, and the structure is clear, and there are traces of extensive repeated revisions that are clearly prepared for publication.



Although there is no direct evidence of the relationship between “Notes” and *Lecture Notes on Architectural Decoration Techniques*, it is very likely that Domrachev used “Notes” as the first draft of the latter. Because in the Institute at that time, although Domrachev was a foreigner, he had accumulated profound and diligent work in the field of Chinese architectural decoration art and was the best person to write such works. Moreover, *Lecture Notes on Architectural Decoration Techniques* was not titled “Western” like another *Lecture Notes on the History of Western Art*, which shows that the content of this book is not related to European architecture. From today’s point of view, the value of this manuscript may lie more in the fact that it provides an “ethnographic” type of documentary research on China at that time, reflecting the strong interest of Westerners, represented by Russian artists, in Chinese culture at that time.

In the ten years of the establishment of the Hangzhou National Institute of Art, Domrachev’s five-year teaching has left a deep impression on the Institute and had also brought far-reaching influences in many aspects. First, the addition of Domrachev played a role in taking over the design department of the Institute. In addition to teaching classical styles, he also actively introduced modern design ideas in Western Europe. The pattern teaching showed a unique modern appearance under the joint action of many advanced art schools in the world at that time. The development has carried out the necessary conceptual foreshadowing and practical preparation. Secondly, Domrachev’s teaching reflects the diversification in the modern Chinese art and design education system. Domrachev, as a witness and participant in the important stage of the development and transformation of early Chinese modern art and design education, has made important contributions to the development of Chinese modern art and design education.

References

Cradle of Art: Sixty Years of Zhejiang Academy of Fine Arts. Hangzhou: Zhejiang People’s Fine Arts Publishing House, 1988.

Zheng Chao. *History of National Art School*. Hangzhou: China Academy of Art Press, 2013.

Lin Wenzheng. Art Education Outline. *Apollo*. No. 13, 1934. Pp. 1–8.

List of Hangzhou West Lake National Art College. Zhejiang Provincial Library, 1930.

The Art of Beacon Fire—Memoirs of Alumni of the National Academy of Arts. Hangzhou: China Academy of Art Press, 1998.

Reading Youth. Vol. 1. No. 1, 1936.

Special Issue on the 20th Anniversary of the National Academy of Arts. No. 3, 1947.

С. С. Левашко. Деятельность русского художника Макария Домрачева в Китае в 1920–1940 гг. и его культурное наследие. *Русский Харбин, запечатленный в слове*. Вып. 5. Благовещенск, 2012. С. 216–225.

Кротова М. В. Художник Макарий Федорович Домрачев — «советский эмигрант» в Китае. М. В. Кротова. *Восточные ветви российской диаспоры*. Москва: ИВ, 2020. Т. 2. Сквозь века и страны. С. 54–92.



*Аверьянов Ю. А. (Институт востоковедения РАН,
Школа востоковедения НИУ ВШЭ)*

Суфийские мотивы в творчестве «школы Мухаммеда Сийах Калема» (из альбомов дворца-музея Топкапы, Стамбул)

Миниатюры и рисунки, относимые к «школе Мухаммеда Сийах Калема», за годичного азиатского художника (предположительно эпохи Возрождения), приклеены по обеим сторонам альбомных листов, причем довольно беспорядочно, в четырех дворцовых альбомах из Топкапы Сарайи, бывшего дворца османских султанов. Рядом вклеены помещенные в рамки отрывки из различных стихотворений, коранические аяты и другие не связанные между собой текстовые фрагменты. При этом части единого свитка (рулона) оказались разделенными и смысл изображенного на них полностью утрачен. Тот же или другой неизвестный нам придворный библиотекарь наносил на рисунки надписи с указанием авторства («работа мастера Мухаммеда Сийах Калема») или просто какой-либо характеристики рисунков («китайская работа», «франкская работа», «манихейская работа»). Этот человек осознавал, что данные произведения принадлежат определенному автору и, может быть, даже обладал неким набором сведений о его личности.

Некоторые из этих творений, возможно, хранились в казне иранской шиитской династии Сефевидов и были захвачены и привезены в Стамбул султаном Селимом в 1514 г., по завершении завоевательного похода в Иран. На отдельных страницах альбомов заметны наполовину стершиеся печати султана Селима I. Согласно сообщениям летописцев, Селим приказал описать все ценности в иранской столице Тебризе и вывезти всех захваченных в плен мастеров и людей искусства в Стамбул, где им предоставили жалованье и занесли их имена в особую расходную книгу. Но имя Мухаммеда Сийах Калема в ней не встречается.

У ряда персонажей Сийах Калема человеческие и демонические черты так тесно переплетены, что трудно сказать, кого хотел изобразить художник, — человека или демона. Правда, у таких смешанных типов обычно отсутствуют рога и хвосты, что отличает их от настоящих демонов. Демоны изображаются более энергичными и сильными, чем люди, их вид внушает ужас, лица покрыты шишками, из глаз сыплются искры. Художник старался придать каждому демону индивидуальные черты.

В демонах (*дивах*) соединены черты иранской, индийской и тибетской иконографии. В монголо-тибетской культуре демоны являются героями традиционной новогодней мистерии *цям*, до сих пор проводимой в ламаистских монастырях. Она представляет собой действие на сюжет борьбы сил добра со злыми духами. Танцоры в устрашающих масках изображают положительных с точки зрения ламаизма героев — грозных защитников буддийского учения (*докшитов*), отгоняющих вредоносных духов (*шимнусов*). Лица докшитов окрашены в черный, красный или белый цвета. Отметим, что иконография «огненного каландара» с рисунка Сийах Калема весьма близка к образу одного из *докшитов* — Хаягривы



(Дамдина), постоянно окруженного языками пламени. Еще ближе к образу этого каландара другой *докшит* — Ваджрасадху (Дордже Легпа), отличающийся крайне свирепым нравом и едущий верхом на страшном льве белого цвета. Сам Ваджрасадху в ламаистском искусстве нередко предстает в виде белого человека с войлочной шляпой на голове.

Изображенные на рисунках люди делятся на два типа. К первому относятся коренастые бородатые дервиши с грубыми морщинистыми лицами, миндалевидными глазами, крепкими руками и ногами. Второй тип — темнокожие длинноволосые мужчины и женщины, возможно, представители какого-то южного этноса (дравиды?), одетые почти все одинаково и часто обутые в сандалии. И те и другие показаны вместе в одном и том же пространстве. Стоит напомнить, что темнокожие персонажи нередко являются героями жизнеописаний среднеазиатских суфиев (такowymi были, например, святые Занги-Ата и Хваджу Хинд).

Одеждой дивам служат своеобразные юбки. Персонажи представлены группами по двое или по трое, и каждый стоит отдельно, не заслоня другого. Головные уборы с перьями или султанами напоминают среднеазиатские или монгольские шапки. Напряженность действия подчеркнута живыми, зачастую даже нервическими движениями персонажей. Художник, по-видимому, стремился передать тяготы жизни в суровых природных условиях, изобразив выжженную солнцем землю в качестве фона. Экзальтированность мастера выплескивается повсюду и находит выражение в образах его неординарных героев. Возможно, мы имеем дело с иллюстрациями к некоему эпосу, посвященному деяниям дервишей. Согласно поверьям, демоны могли быть пленены как с помощью амулетов и заклинаний, так и благодаря мистическому вмешательству суфийского шейха, использующего силу своего взгляда (*назар*). После монгольского завоевания в мусульманском искусстве закрепилась иконография демонов в принятом у уйгуров облике *якши*, характерные черты которого мы находим и у демонов Сийах Калема.

Некоторые из миниатюр нарисованы не на бумаге, а на ткани. Двенадцать из них подписаны именем Мухаммеда Сийах Калема и две именем Шейхи. Лица героев, их позы и одеяния несут влияние китаизированного стиля, как и окружающая их природа. Это очень заметно, например, на картине, изображающей женщину, играющую на флейте. Эти работы с лёгкостью можно принять за китайские. На ряде миниатюр такого типа на заднем плане присутствуют фигуры каландаров, отличающиеся от собственно «китайцев» (миниатюра, изображающая перевозку ваз по Шелковому пути).

Почтенный старец, едущий верхом на осле в сопровождении пешего послушника, имеет, скорее всего, также китайское происхождение. На заднем плане изображен играющий на свирели пастух и слушающий его игру большой черный бык, что заставляет вспомнить даосскую притчу об укрощении быка — символа плотской природы человека. Иранские, китайские и туркестанские элементы часто тесно переплетаются в одной и той же работе. Некоторые явно буддийские изображения (бодхисатва Авалокитешвара-Гуаньинь в персиковом саду Запада) переосмыслены в



светском духе. На этой картине мастер записал для учеников по-персидски названия цветов, в которые необходимо было раскрасить разные ее части: *ладжвард* (бирюзовый), *шамат* (серый), *ал* (алый), *банавш* (фиолетовый), *зард* (золотой).

Миниатюры школы Сийах Калема исполнялись явно в дидактических целях: на них нет ничего лишнего, что отвлекало бы внимание от главных действующих лиц. Манера их исполнения слишком натуралистична и для китайского, и для мусульманского искусства. Возможно, они служили иллюстрациями суфийских легенд и притч, передаваемых тайно и не записываемых из предосторожности, что они будут неправильно поняты «непосвященными», в том числе судьями и богословами. Гротескность и натуралистичность в изображении лиц, фигур и босых ног дервишей и демонов не имеют аналогов в мусульманской живописи. И люди, и демоны на этих рисунках показаны в движении, в путешествии, в странствии (в поисках себя?) по Шелковому пути. В каком-то смысле они и есть многоплановое, многоликое олицетворение самого «Пути» мистиков.

Альфонсо Н. Г. (ГИМ)

Искусство Монголии XX в. — традиции и новации

До конца XIX в. монгольское искусство развивалось в строгих рамках буддийского изобразительного канона. Кризис экономической и политической системы начала XX в., национально-освободительная борьба против манджурской власти не могли не отразиться на сфере культуры и искусства. В это время формируется особый изобразительный стиль *монгол-зураг* — «монгольский рисунок». Его художественные особенности имеют истоки в буддийской живописи Центральной Азии.

В историографии существуют разные оценки творчества монгольских художников XX в. Западные искусствоведы и некоторые современные монгольские исследователи нередко оценивают этот этап в культуре Монголии как период упадка чисто монгольских художественных традиций, негативного влияния Советского Союза и, как следствие, полной привязанности к идеям и методам «социалистического реализма». В трудах российских исследователей основное внимание уделялось роли советской художественной школы в формировании современного искусства Монголии. В общетеоретических работах отмечаются такие тенденции в развитии монгольского искусства XX в., как формирование стиля монгол-зураг; реалистическое академическое искусство, которое доминировало в период с 30-х и до 90-х годов; стилистические направления, возникшие после 90-х годов под влиянием западноевропейского искусства.

На примере произведений искусства из собрания Государственного музея Востока можно выявить некоторые дополнительные особенности, характеризующие монгольское искусство XX в.

Коллекция искусства Монголии XX в. начала складываться в 1948 г., когда Музей Востока получил в дар от Правительства МНР восемь картин ведущих художников страны и шесть скульптурных произведений. Собрание в дальней-



шем пополнялось, и в настоящее время в нем насчитывается 63 живописные работы и 33 скульптурных произведения. Это крупнейшая музейная коллекция искусства Монголии XX в. в мире после собраний МНР.

Художники первого поколения социалистической Монголии, как правило, первоначально учились ремеслу в буддийских монастырях и затем в светской живописи успешно развивали стиль монгол-зураг. Многие из них проходили обучение у советских художников, работавших в Улан-Баторе, или получали высшее образование в художественных учебных заведениях Москвы и Ленинграда. Освоив европейскую систему живописи маслом, монгольские живописцы часто вновь возвращались к живописи монгол-зураг, причем не только в отношении стиля, но и в техническом исполнении. Использовалось полотно или бумага, грунтованные смесью мела, каолина и клея; способ нанесения рисунка – движением от периферии к центральному изображению; готовое произведение часто вшивалось в тканевое обрамление, как было принято обрамлять буддийские иконы-танки. Особых успехов в этом направлении достигли такие художники как Д. Манибадар, У. Ядамсурэн, Д. Дамдинсурэн, А. Сэнгэцохио.

В освоении европейских стилей живописи монгольские художники также использовали разнообразную технику и часто прибегали к эксперименту. Так, например, в произведениях, выполненных гуашью, применялись приемы характерные для масляной живописи такие, как лессировка, импасто, сухая кисть, сочетание разных техник. Чрезвычайно успешным в этом отношении было творчество Д. Амгалана, также широкую известность имеют его графические работы.

Состав музейной коллекции позволяет говорить о многообразии жанров монгольской живописи и графики XX в. — это портрет, пейзаж, сюжетно-тематическая картина. Особого мастерства художники Монголии достигли в анималистике. Выдающийся деятель культуры, историк искусства и талантливый живописец Н. Цултэм работал в жанре исторической картины, портретной живописи, но особенно интересны его пейзажные полотна с использованием неожиданных технических приемов.

Возникает совершенно новая категория мастеров-живописцев – это художники кино. В музейном собрании это направление представлено произведениями О. Мягмара и П. Цогзола. Мировую известность художнику Б. Чогсому принесла его манера письма, сочетающая в себе лучшие черты стиля монгол-зураг и европейской школы живописи.

Те же тенденции характерны и для скульптурных произведений этого периода. Помимо медных сплавов, применявшихся ранее при изготовлении буддийской скульптуры, активно осваиваются новые для монгольских скульпторов материалы – мрамор, гипс, алюминий. Реставрационные исследования произведений скульптора Н. Жамбы обнаружили использование приемов, применяемых для грунтовки тканевой основы буддийской иконы, в создании скульптурного образа.

Обзор коллекции монгольской живописи и скульптуры из собрания Государственного музея Востока красноречиво показывает, каким невероятно



динамичным, разнообразным и плодотворным во всех отношениях было искусство Монголии XX в. Это было время поиска, эксперимента, открытий, сопряженных со стремлением сохранить национальные художественные традиции.

Библиография

Ломакина И. И. *Изобразительное искусство социалистической Монголии*. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970.

Сергеева Т. В. Национальные традиции и современность в живописи Монголии. *Искусство и культура Монголии и Центральной Азии: доклады и сообщения всесоюзной научной конференции*: в 2-х ч. М., 1983. Ч. II. С. 175–177.

Сосор О. Эволюция художественной культуры и искусства Монголии. *Евразийство и мир*. 2014. № 4. С. 69–84.

Уранчимэг Д., Ян Гоу Чин. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы. *Искусство Евразии*. 2021. № 4(23). С. 170–187.

Чутчева К. А. Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной школы: *дисс. ...к. искусствоведения*. Барнаул, 2006.

Шишин М. Ю. Основные факторы в развитии искусства Монголии в XX–XXI веках. *Манускрипт*. Тамбов: Грамота, 2019. № 6. С. 207–211.

Atwood C. P. The Art and Architecture of Mongolia. Adle C., Palat M. K., Tabyshalieva A. (Eds.). *History of Civilizations of Central Asia*. 2005. Vol. 6. Pp. 711–734.

Андреева А. Ю. (ИКОМОС РФ, ВООПИиК)

Ориентализм в творчестве ярославского губернского архитектора П. Я. Панькова на примере Ротонды Гостиного двора в г. Ярославле

Здание Ротонды Гостиного двора находится в историческом центре г. Ярославля на ул. Первомайской (быв. Московской — Казанской). Оно является частью архитектурного ансамбля Нового Гостиного двора — памятника гражданской архитектуры эпохи классицизма первой половины XIX века. В настоящее время ротонда представляет собой каменное одноэтажное здание и состоит из основного объема с полукруглым западным фасадом, открытой галереи с ионической колоннадой, окружающей основной объем со всех четырех сторон, и глубокого шестиколонного портика на лицевом фасаде. Венчает ротонду плоский купол с небольшим золоченым шпилем с яблоком и флюгером в виде флажка и медведя с секирой — символа города.

Автором проекта Гостиного двора стал П. Я. Паньков (1770–1842 гг.), мещанин из г. Ростова и архитектор–самоучка. В 1819 г. он получил звание архитектора и четыре года пробыл в этой должности в городской полиции, заняв пост губернского архитектора в 1823 г. Сохранился лишь поздний вариант (1835 г.) проекта Гостиного



двора, выполненного П. Я. Паньковым, однако рисунок ансамбля можно увидеть на плане Ярославля 1818 г.: на нем ротонда показана в виде полуовала.

Гостиный двор был построен на месте средневековых укреплений города, и косвенно его история связана с древней историей Ярославля. А. Суслов писал, что первоначально павильон Ротонда «представлял собой деревянную восьмигранную беседку с “китайской” крышей, окруженную галереей с колоннадой». В первичном проекте Панькова она имела назначение не торгового павильона, а место отдыха, отсюда ее малые размеры и «китайская» крыша.

Проект Гостиного двора был одним из первых масштабных проектов П. Я. Панькова и, по мнению архитектора А. И. Суслова, одним из «главнейших и беспорных по авторству» его работ. Того же мнения придерживаются архитектор В. Ф. Маров и искусствовед С. Н. Овсянников. Так, Маров писал: «Самой значительной из сохранившихся построек Панькова является новый гостиный двор». Постройка двора была вчерне закончена в 1818 г. Однако, по сведениям А. Суслова, проект П. Я. Панькова был пересмотрен губернатором А. М. Безобразовым в 1820 г., который хотя и одобрил его, но предложил убрать башенки-бельведеры, венчавшие портики, а также подверг критике центральный павильон ансамбля — Ротонду.

В мае 1835 г. почти весь ансамбль Гостиного двора был разрушен пожаром. Уцелевшая Ротонда, нуждавшаяся в ремонте, была реконструирована: ее расширили и перестроили в павильон с шестиколонным портиком и колоннадой ионического ордера и перекрыли купольной кровлей. Так, перестроенный и увеличенный в размерах павильон, превратился в торговую лавку. Таким образом, в строительстве ансамбля Гостиного двора просматриваются три этапа:

На первом (1813 – нач. 1820 г.) ротонда представляет собой каменное, восьмигранное, небольшое по размерам сооружение в виде бельведера с «китайской» крышей, возможно, окруженное деревянной оштукатуренной колоннадой. Ее внешний вид стилистически соответствовал бельведерам на угловых портиках боковых корпусов ансамбля. Назначение ротонды — композиционного центра ансамбля — стать местом для отдыха, а в градостроительной перспективе — отправной точкой по пути к Ильинской площади. Исходя из сохранившейся до наших дней схемы стропильной системы китайской крыши и абриса изгиба стропил, можно заключить, что и сам облик этого павильона мог быть визуально достаточно прихотливым, с отсылкой к популярному в первой четверти XIX века стилю «шинуазри». При этом, очевидно, что размеры ротонды были определены диаметром валунного фундамента глухой башни Земляного города, так как основание сооружения из кирпичной кладки выложено непосредственно на валунном фундаменте сгоревшей башни. Скорее всего, фундамент был обнаружен при работах по вертикальной планировке территории и использован П. Я. Паньковым в качестве градостроительного ориентира.

На втором этапе (нач. 1820-х – 1835 г. (до пожара)) ротонда представляет собой небольшое сооружение полуовальной формы с колоннадой, изменяет-



ся форма кровли, вероятно, появляется полукупол. Сооружение приобретает стилистические и композиционные признаки провинциального классицизма. Назначение ротонды остается неизменным.

На третьем этапе (после 1835 г.) происходит реконструкция ротонды, ее увеличение в площади и объеме, пристройка шестиколонного портика со стороны Первомайской улицы, а также появляется полусферическое купольное перекрытие. Тогда же появляется система полностью открывающихся при необходимости столярных заполнений дверных проемов для погрузки и разгрузки товаров. Проемы доходят до уровня дверной поверхности земли и устроены как распашные ставни. Появляется антресольный этаж галереи, с деревянными перекрытиями, отделенный от основного пространства, перекрытого купольным сводом. Вход на антресольный этаж, указанный на архивных чертежах-разрезах, хранящихся в Ярославском музее-заповеднике, располагался напротив центрального входа, обозначенного портиком.

Сооружение приобретает облик, свойственный стилю зрелого классицизма, в том числе и в колористическом решении фасадов, и в архитектурных деталях ионического ордера. Композиционное назначение сооружения остается прежним, функциональное назначение меняется на торговое, которое сохранилось до наших дней.

Библиография

1. Добровольская Э. *Ярославль*. М., 1968.
2. Головщиков К. Д. История города Ярославля. Землянская Н. С., Рутман А. М. *Слободы, улицы, овраги и ручьи в древнем Ярославле. История губернского города Ярославля*. Ярославль, 2006.
3. Маров В. Ф. *Ярославль. Архитектура и градостроительство*. Ярославль, 2000.
4. Андреев П., Генкин Л., Дружинин П., Козлов П. *Ярославль. Очерки по истории города*. Ярославль, 1954.
5. *Ярославль. Путеводитель*. Ярославль, 1960.
6. *Ярославль. История города в документах и материалах от первых упоминаний до 1917 года*. Ярославль, 1990.
7. ГАЯО.Ф.Р – 863, оп. 1, д. 127, л. 38, 1959–1960 гг.
8. Овсянников С. Н. *Ярославский губернский архитектор П. Я. Паньков: творческая личность в контексте среды и эпохи*. Автореферат. Ярославль, 2006.
9. Серебrenиков С. *Историческое обозрение Ярославского общественного гостиного двора*. ЯГВ.
10. Исторический очерк города Ярославля, составленный действительным членом Ярославской ученой архивной комиссии И. Барщевским. *История губернского города Ярославля*. Ярославль, 2006.
11. Марасанова В. М., Федю Г. П. *Ярославские губернаторы. 1777–1917. Историко – биографические очерки*. Ярославль, 1998.



12. Суслов А. И. Ротонда и фрагмент Гостиного двора. *Ярославль. Путеводитель*. Ярославль, 1960.
13. Иванова И. *Паспорт памятника истории и культуры «Гостиный двор. Ротонда в Ярославле. XIX в.»*. Ярославль, 1992.
14. Землянская Н. С. Из истории строительства зданий городского театра в Ярославле. *Ярославль многоликий*. № 1–2. Ярославль, 2000.
15. Землянская Н. С. *Ротонда. Историческая справка. ООО «Федор-бюро», Проектная документация «Объект культурного наследия федерального значения «Ротонда Гостиного двора, 1816 г.* Кострома, 2015.

Аникеева Т. А. (ИВ РАН)

Художественное оформление литографий и печатных книг в Османской Турции XVIII–XIX вв.

Развитие книгопечатания в Турции связано как с именем Ибрагима Мютеферрики (1727 г.), так и — позднее — с началом широкомасштабных реформ эпохи Танзимата. В Турции в первой половине XIX в. получает распространение также техника литографирования (*taşbasmacı*), существенно более дешевая, чем типографская печать. Первые литографии в Турции возникают в Стамбуле. Благодаря тому, что печатной формой, применяемой в литографии, является плоский камень, появилась возможность размещать в тексте рисунки.

Неотъемлемой частью литографских изданий были иллюстрации — в особенности, *хикайатов*-повестей. В них чаще всего иллюстрируются основные повороты сюжета: свидание влюбленных, свадьба, противоборство главных героев, охота, гибель персонажей. В изданиях одной и той же повести разных лет может меняться сам текст повествования или даже исчезать традиционный зачин или концовка *хикайата*, однако рисунки чаще всего остаются на своих местах, предписанных им композиционно. В литографиях воспроизводились известные классические сцены и сюжеты персидских миниатюр с некоторыми изменениями — но лишь в виде схематичной и грубой копии, сохраняя лишь внешние композиционные особенности первоисточника. На первом плане было не достижение художественного совершенства изображения, а маркировка основных поворотов сюжета *хикайата*.

Артемова А. А. (ИКВИА НИУ ВШЭ)

Традиционные росписи деревянной архитектуры Кореи *танчхон*: потенциал и перспективные направления исследования

Танчхон — это сложившаяся на протяжении веков система орнамента (цвета, символов и системы расположения на архитектурной поверхности), традиционно использовавшаяся в Корее для росписи деревянной архитектуры. *Танчхон* начался как функциональная необходимость — защита деревянной архитектуры от преж-



двух временного разрушения — и впоследствии взял на себя функцию украшения, оберега, показателя социального и религиозного статуса и функционала постройки.

Танчхон как орнаментальный жанр уже давно вышел за рамки архитектуры и нашел успешное применение в современном дизайне — стилизованные узоры можно встретить на сувенирах, предметах быта, мелкой пластике, в текстиле; *танчхон* все чаще используется в репрезентации корейской культуры в мире, в то время как внутри страны сотни человек обучаются искусству создания и технологиям сохранения и реставрации этого древнего ремесла. При этом *танчхон* до сих пор обойден вниманием современного искусствоведения. В рамках данного доклада будут рассмотрены основные характеристики росписей (цвет, орнамент, технология нанесения и «код» *танчхона*), а также перспективы развития и возможные направления исследования.

Источники. Исторически *танчхон* неразделим со своим носителем — традиционной архитектурой, поэтому основными материалами исследования стали изображения росписей конфуцианских и буддийских строений на территории Республики Корея, а также архитектурные рисунки, сделанные в период Чосон (XIV–XX вв.). Все сохранившиеся в настоящее время росписи и достоверные источники (живопись, тексты) относятся к периодам Корё и Чосон, и судя по этим источникам, уже с самого начала корейская роспись несколько отличалась от китайской и японской. Большинство современных росписей являются репликами или уникальными произведениями, а естественный срок жизни росписи не очень долгов, поэтому исследование существенно осложняется фрагментарностью или полным отсутствием исторического контекста.

Орнаменты. *Структура* орнамента продиктована характером архитектуры: основные поверхности — длинные круглые узкие балки или деревянные поверхности. Модуль орнамента задается шириной архитектурных элементов и един во всей орнаментальной композиции. В целом орнамент не масштабируется и равномерно покрывает всю площадь постройки.

По интенсивности орнаментализации выделяют следующие *степени «украшенности»*: базовый цвет (никакого орнамента, строгая конфуцианская архитектура); окантовка торцов (характерен для росписи конфуцианских школ); узор у края балки; полное покрытие балки узором.

Основные *виды орнамента*, встречающиеся как в «чистом», так и «комбинированном» виде: геометрический орнамент на основе треугольника, квадрата и круга; растительный орнамент; произвольный орнамент (волны, ленты); изображения персонажей, животных и мифических существ (как правило, в виде розетки, изолированно от базового орнамента).

Модулем орнамента является ширина балки, сам орнамент komponуется с концов балки: сначала наносится *кольпэни* (골팡이) «улитка» — элемент, «прилегающий» к торцу балки и задающий динамику орнамента, затем наносится «голова» *хви* (휘) — изображения лотосов, растений, лент. «Улитка» и «голова» занимают примерно по трети балки с обоих концов, для стропил крыши орнамент начинается только у внешнего края балки. Между «головами» простран-



ство балки может остаться без узора (с горизонтальным кантом), или заполнено абстрактным геометрическим рисунком.

Цвет *танчхона* — это его основа, и он связан с «кодом» *танчхона* — конфуцианский, дворцовый или буддийский. Термин «танчхон» (丹青) буквально значит «красный — зеленый», или «красный и сине-зеленый», изначально обозначал раннюю цветную живопись с использованием красного и зеленого в искусстве Китая. Впоследствии термин расширил свое значение и помимо буквального «раскрашивания» стал использоваться для обозначения буквального и метафорического «украшения». В корейском языке термин «танчхон» закрепился за росписью в деревянной архитектуре.

Конфуцианский танчхон — росписи в конфуцианских школах и кумирнях. Конфуцианство (и, позднее, неоконфуцианство) продвигало идеалы скромности и личного роста, поэтому конфуцианская архитектура имела самый скромный орнаментальный рисунок. Исключение составляла только *дворцовая архитектура* — богатство орнамента обеспечивало мистический оберег царской семьи, а гармоничный колорит демонстрировал космическую гармонию, в центре которой находится правитель, поэтому палитра расширяется до пятицветной. В рамках дворцового комплекса росписи также сообщают о функции каждого конкретного помещения.

Согласно универсальным даосским и конфуцианским представлениям, существует пять основных цветов — белый, желтый, красный, сине-зеленый и черный — соответствующие пяти первоэлементам (металл, земля, огонь, дерево и вода) и элементам пяти сторонам света (север, юг, запад, восток и центр соответственно). Пять базовых цветов включают в себя все феномены мира, поэтому используя все пять цветов равномерно, можно изобразить мир во всей гармонии.

Схожую картину можно заметить и в *буддийских танчхонах*: — росписях буддийских храмовых комплексов: художественное решение и многие элементы аналогичны конфуцианскому *танчхону*. Буддизм наполнил росписи новыми символами и существенно их усложнил, так как если целью конфуцианской архитектуры было заставить благородных мужей обратить взор на красоту в скромности и гармонию простоты, то буддийская архитектура служила открытой книгой, наглядно демонстрирующей верующим не только всю историю буддийского учения в лицах и символах, но и символизовавшей прекрасный мир царства Будды.

Проблемы и перспективы. Несмотря на то что сложно установить точно эволюцию *танчхона* и что было раньше — роспись дворца, а затем павильона Будды как дворца, или же роспись буддийских храмов и павильонов натолкнула на мысль, что главный павильон дворца тоже должен быть богато украшен — подобное разделение видов *танчхона* позволяет лучше интерпретировать его символический язык. В ситуации с *танчхоном* мы видим очевидное наложение разных культурных кодов, что существенно затрудняет интерпретацию.

Основные проблемы художников, связанные с росписями, можно разделить на две большие группы: проблема реставрации (аутентичности) и проблема создания нового. Для исследователей же *танчхон* представляет материал как для



глубинного исследования традиционных архетипов корейской культуры, так и для сравнительных культурологических исследований в регионе распространения конфуцианской и буддийской архитектуры.

Библиография

Ким Кёнъэль, Со Чжонхо. *Свинке пэунун танчхон*. Издательство Университета Кончжу, Корея, 2018.

Государственный портал культурного наследия Кореи. URL: <https://www.heritage.go.kr/>.

База данных традиционных орнаментов корейской культуры URL: <https://www.culture.go.kr/>.

*Бакина Н. А. (независимый исследователь;
Ассоциация искусствоведов России)*

Кимоно *осярэ-ги*: формирование новой эстетики кимоно под влиянием течений и направлений в западном искусстве первой половины XX века

Исследований, посвященных кимоно, в России очень мало. Отечественная школа японистики, построенная на западном подходе, недооценивает значимость кимоно для художественной традиции Японии, относя его, в лучшем случае, к сфере декоративно-прикладного искусства. Цель доклада не только расширить общие знания о кимоно-тематике, но и показать художественные особенности появления, развития и реализации мотивов нового типа (*осярэ*) на кимоно.

В докладе мы представим кимоно и хаори, которые японские исследователи костюма и коллекционеры называют *осярэ-ги* (*おしやれ着*) или просто *осярэ*. Это вещи с нетрадиционными дизайнами, созданные под влиянием новых реалий и западной культуры в 1900–1940 гг. *Осярэ-ги* — это кимоно, выбивающиеся из понятия «японскость», разрывающие стереотипные представления об этой одежде. Кимоно с западными мотивами соло или вплетенными в канву традиционных стали неотъемлемой частью моды первой половины XX века. *Осярэ* не противопоставлялись, а дополняли существующую традицию дизайна кимоно, формировали новое художественное пространство.

Девушек, носивших модные эксцентричные мотивы на кимоно, называли *осярэ-мусумэ* (*お洒落娘*), однако скромные работающие женщины нового типа (*сёкугё:*) тоже выбирали кимоно *осярэ*, но более спокойные, такие, где западная тема звучала опосредованно. Японские коллекционеры и антиквары (Икэда Сигэко, Ёку Танака, Кацуми Юмиока, Акэми Тагава и другие) обратили внимание на кимоно *осярэ* во второй половине XX в., однако интерес к изучению темы возник только на рубеже XX–XXI вв., чему способствовали многочисленные выставки, ставшие частью культурного ландшафта Японии.



Кимоно *осярэ* в полной мере отразили и новые тенденции в европейском искусстве. Реализм, символизм, импрессионизм влияли на дизайн кимоно. Абстракционизм и модернизм во всех своих течениях (кубизме, футуризме, экспрессионизме) стали базой для дизайнов *осярэ* на кимоно *мэйсэн*. Итак, в докладе мы рассмотрим, как формировался новый изобразительный язык кимоно, где важной составляющей стали западные художественные каноны.

Библиография

Deco Japan: Shaping Art and Culture 1920–1945. Art Services International, Alexandria, Virginia, 2012.

Meisen V. *Kimono Avante-Garde in the Early 20th Century*. Ashikaga Museum of Art, Seigensha Art Publishing, Inc., 2016.

Taisho Kimono: Beauty of Japanese Modernity in 1910s and 1920s. PIE International & Suzaka Classic Museum, 2015.

Taisho Chic: Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco. Honolulu Academy of Arts, 2006.

The Brittle Decade: Visualizing Japan in the 1930s. MFA Publications, 2012.

Wearing Propaganda 1931–1945. Yale University Press, New Haven & London, 2006.

Барсуков Е. О. (ПГТУ)

Отображение культа царских предков в искусстве ранней XIX династии: диалог слова и образа

Культ предков, интерес к прошлому своей страны всегда были характерны для египетской цивилизации. Они являются фундаментальным компонентом религии и царской идеологии, одним из средств подтверждения законности власти царя. Египетское искусство, в свою очередь, есть медиатор, фиксирующий для нас изменения мировоззренческих концептов на визуальном уровне, а письменность — на текстовом. Их совмещение позволяет создать многоплановую взаимодополняемую картину сложных для изучения категорий культуры. Это утверждение наглядно иллюстрируется памятниками первых царей — Рамессидов, когда под влиянием культурно-исторической обстановки царская власть создала своеобразную переходную форму, касающуюся культа предков, определившую дальнейший ход развития египетской истории и идеологии и получившую отображение в искусстве этого времени.

В историографии тема развития культа предков и сюжетов, с ним связанных, не получила широкого освещения. Так, П. Бранд писал о дихотомии в идеологии раннерамессидского времени — о борьбе между тяготением к обожествлению и пониманием своего нецарского происхождения. Мурнан говорит в статье о Рамессидской идеологии как о ничем не примечательной и не отличающейся от предшествующего периода, что, на наш взгляд, не соответствует истине именно



в моменте легитимации через почитание предков. К тому же структурированного анализа письменных свидетельств в их связи с изобразительными материалами не проводилось. С точки зрения методологии нужно особо подчеркнуть работы Э. Пановского, посвященные иконологии, и Э. Винтера, поддерживавших то, что можно назвать структурным анализом произведений искусства.

Цель доклада состоит в том, чтобы охарактеризовать некоторые особенности культа царских предков через «диалог» текста и образа. К задачам можно отнести следующие: выявить группы памятников, отражающих идеологический посыл; проанализировать сюжеты в их диахронии; продемонстрировать изменение иконографии сцен, связанных с культом предков, под влиянием трансформирующейся идеологии.

Вся совокупность источников первой половины XIII в. до н. э. четко показывает три направления царской деятельности: почитание кровных предков Сети и его семьи; почитание «политико-идеологических» предков царя; почитание божественных предков. Эти направления при всей четкости их выделения тем не менее были взаимосвязаны друг с другом и вписаны в контекст культурно-исторического развития Египта постамарнского времени.

Слив дошедшие до нас письменные и изобразительные источники, мы приходим к следующим выводам. Во-первых, в части почитания предков дихотомии с ее стеснением нецарских родственников не наблюдается, наоборот, как в письменных, так и в изобразительных источниках подчеркивается связь царей с семьей, для чего, например, используются сцены, ранее характерные только для частных гробничных часовен. Во-вторых, активная реставрационная программа, инкорпорирование Рамсеса I и Сети в ряд «политических» предков шли в ногу с общим развитием мировоззрения постамарнского периода и способствовали утверждению династии и появлению ряда новых иконографических форм, в частности процессий со статуями царей-предков и нескольких типов сцен со списком царей. И в-третьих, разработка связей с божественными предками царя, в первую очередь с Амоном, показывает, что традиционная идея происхождения царя от «имперского» бога была не менее важна, чем для XVIII династии. Выстраивание более углубленной констеляции царской власти с культом Амона в духе идей, порожденных Амарной, даже увеличивало зависимость фараона от бога Фив, что нашло отражение в разработке изобразительной программы святылища Осириса-Сети в Абидосе в соответствии с текстом «Ритуала Аменхотепа I».

Таким образом, развитие культа предков при ранних Рамессадах демонстрируют памятники пластических искусств как самостоятельно, так и в связи с текстами. Синергия между ними позволяет не просто констатировать появление новых или развитие старых иконографических форм, но и проникнуть в их суть, выявляя, насколько это возможно, мировоззренческие концепты, выражением коих они являются.

Библиография

1. Ассман Я. Египет. *Теология и благочестие ранней цивилизации*. М., 1999.



2. Берлев О. Д. Два Царя — Два Солнца: к мировоззрению древних египтян. *Two Kings – Two Suns: On the Worldview of the Ancient Egyptians. Discovering Egypt from the Neva: The Egyptological Legacy of Oleg D. Berlev*. Berlin, 2003. Русский текст: Pp. 1–18.
3. Ванюкова Д. В. Древний Египет. Боги и время. *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии*. 2019. № 4. С. 35–50.
4. Ладынин И. А. «Царь на пути бога»: о принципах оценки деятельности царя в египетской идеологии IV–III вв. до н. э. *Петербургские египтологические чтения 2009–2010*. СПб, 2011.
5. Миронова А. В. *Календари и праздники Древнего Египта*. М., 2022.
6. Панофский Э. *Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения*. СПб, 2009.
7. Vacchi E. *Il Rituale di Amenhotpe I*. Torino, 1942.
8. Baines J. Kingship, Definition of Culture and Legitimation. *Ancient Egyptian Kingship*. Leiden, 1995.
9. Calverley A. M., Broome M. F. *The Temple of King Sethos I at Abydos*. Vol. II. London & Chicago, 1933–1958.
10. David R.A. *Guide to Religious Ritual at Abydos*. Warminster, 1981.
11. Dodson A. *Sethy I, King of Egypt: His Life and Afterlife*. Cairo, 2019.
12. Gabolde L. À l'exemple de Karnak, une «chambre des rois» et une cachette de statues royales annexes au temple de Ptah à Memphis? *La Cachette de Karnak Nouvelles perspectives sur les découvertes de Georges Legrain*. Cairo, 2016. P. 35–52.
13. Kitchen K. *Ramesside Inscriptions*. Vol. I. Oxford, 1993.
14. Lorand D. Une « Chapelle des Ancêtres » à Karnak sous Sésострис Ier? *Cahiers de Karnak 14*. Cairo, 2013. P. 447–466.
15. Peter J. Brand. *The Monuments of Seti I: Epigraphic, Historical and Art Historical Analysis*. Leiden; Boston; Köln; Brill, 2000.
16. Murnane W. The Kingship of the Nineteenth Dynasty: A Study in the Resilience of an Institution. *Ancient Egyptian Kingship*. Leiden, 1995. P. 185–221.
17. Quirke S. Royal Power in the 13th Dynasty. Quirke S. *Middle Kingdom Studies*. Laidan, 1991. Pp. 123–140.
18. Sourouzian H. *Catalogue de la statuaire royale de la XIXe dynastie*. Le Caire, 2019.
19. Stadelmann R. Excavations and Restoration of the Mortuary Temple of Seti I at Gurna // *50 Years of Polish Excavations in Egypt and the Near East. Acts of the Symposium at the Warsaw University (1986)*. Varsovie, 1992. С. 297–301.
20. Wilson P. Temple Architecture and Decorative Systems. *A Companion to Ancient Egypt* / Lloyd A. B. Oxford, 2010.
21. Winlock H. E. *The Temple of Ramesses I at Abydos*. New York, 1937.
22. Winter E. Beobachtungen zur 'grammaire du Temple'. *Tempel und Kult* / W. Helck. Wiesbaden, 1987. Pp. 61–76.



Баторова Е. А. (ПГТУ)

Образно-пластическая концепция ленд-арта Тужи Д. Намдакова

Уникальный ленд-арт парк Тужи в Забайкалье создан Арт-Фондом Даши Намдакова и местными жителями в 2021 году. Проект задуман известным бурятским скульптором с целью возрождения угасающего родного села Укурик. Рассмотрение особенностей скульптурного ленд-арта Тужи является целью нашего исследования. Древний культ почитания Природы у народов Востока сохранил свою непреходящую актуальность на протяжении тысячелетий. Сакрализация природных объектов — гор и долин, источников и рек, деревьев стали неотъемлемой частью культуры бурят. В парке представлены скульптурные формы с акцентом на естественную пластику и свойства дерева, являя дремлющие образы, словно созданные самой Природой. Рассматриваются композиции «Она и Он», «Хранители», «Журавли», коновязный столб в конструкции-надписи «Тужи», образ Должит хатан эжи. Ленд-арт парк Даши Намдакова — это не просто очередной российский проект, его уникальность состоит в том, что миссия сохранения национального достояния Забайкальского края воплощена в творческом синтезе актуализации традиционного культурного наследия и современного художественного мировидения.

Бибикова О. П. (ИВ РАН)

Арабская письменность как форма искусства

Происхождение арабской письменности. Финикийские, арамейские и набатейские корни арабского алфавита. Первоначально письменность была нужна в коммерции. Самыми древними стилями принято считать: *макки, басри и куфи, хиджази*. Названия происходят от крупнейших торговых центров арабского мира. Самые ранние известные надписи куфийским шрифтом датируются VI в. Именно этим стилем переписаны первые рукописные копии Корана. С развитием ислама возникла необходимость фиксации божественных откровений. Сакрализация священных текстов.

Происхождение запрета на изображение (аниконизм) как предпосылка использования каллиграфии для декоративного оформления культовых зданий. По мнению мусульман, все образы нашего мира были созданы Аллахом, поэтому пытаться повторить их — грех гордыни, за который художник будет наказан в загробном мире. Об этом сказано в хадисе: «Поистине, сильнейшему наказанию у Аллаха в День Суда будут подвергнуты создающие изображения (живых существ)» (аль-Бухари, 5950; Муслим, 2109).

Создание школ переписчиков в Дар уль-хикма в Багдаде. Основателем этого центра был аббасидский халиф Абу Джафар аль-Мансур (правил в 754–774 гг.), при котором была создана Большая библиотека, ставшая крупнейшим академи-



ческим и интеллектуальным центром средневекового арабо-мусульманского мира. Формирование почерков. Ибн Мукла и его система *аль-Хатт аль-Мансуб* (пропорциональная система). Он сформулировал принципы, на основе которых арабский шрифт превратился из рудиментарных *куфических* штрихов в гармонично структурированную художественную форму. Особенности стилей: парадные — *дивани*, скоропись — *рука*, текстовые — *наسخ*, особенности андалузской школы.

Возникновение особого вида искусства: создание картин с изображением цитат из Корана и хадисов. Этот вид искусства можно сравнить с христианской иконографией. Каллиграфити — декоративные изображения в форме медальонов. Текстом служат прославления пророка и имена Пророка и Праведных халифов.

Каллиграфический орнамент в архитектуре культовых зданий. В настоящее время каллиграфия — наиболее быстроразвивающееся и перспективное направление в исламском искусстве. Современная каллиграфия как самостоятельный вид искусства. Хасан Массуди и др.

В середине декабря 2021 г. ЮНЕСКО включила арабскую каллиграфию в свое нематериальное наследие, что является статусом, позволяющим сохранить эту древнюю художественную практику, широко распространенную в арабо-мусульманском мире.

Изображение и мировые религии. Аниконизм переводится с древнегреческого как термин, исключающий использование фигуративных образов божества, пророков и других персонажей в качестве культовых символов. Идолопоклонство (поклонение изображению Бога, его образу, подобию), иконе, олицетворяющей праведных людей, поклонение камню или деревяшке, духам — это извечный спор, из-за которого пролито столько крови.

Самый первый запрет на изображение можно найти в истории той страны, чья религия считается классическим вариантом многобожия, — Древний Египет. Аменхотеп, более известный как Эхнатон, привел свой народ к поклонению одному единственному богу — Атону (солнечному божеству), а храмы остальных Богов приказал закрыть и изображения уничтожить. Но как обычно бывает, после его смерти культ Атона был уничтожен и культы остальных богов восстановлены.

Христианство начиналось с нетерпимости к изображениям. Иудаизм запрещал создание изображений Бога, соответственно и новое христианское ответвление последовало примеру иудаизма: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им, ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель...» (Библия, Исх. 20:4-6)

Сегодня последователи протестантских конфессий обращаются к Богу напрямую, минуя иконы. Мечеть не священное место, а лишь место, где мусульмане собираются, чтобы помолиться и послушать проповедь. Внутри мечети нет никаких изображений и культовых объектов. Мало кто сейчас знает, но и буддизм изначально запрещал изображение Будды. Вместо этого его присутствие указывалось знаками и символами. Запрет на изображение лика Будды сохранялся



в течение многих столетий. Только между I и III веками внезапно религиозное искусство в этом регионе претерпело полную трансформацию, после чего начали появляться изображения Будды.

Иконы и другие предметы культа не могут ни видеть, ни чувствовать, ни говорить. Они не в силах помочь людям познавать Всевышнего и верить в него. Знания о Боге можно обрести лишь изучая Его слово и руководствуясь примерами пророков. Историки считают, что иконоборческий кризис в византийской христианской церкви прошел не без влияния аниконических тенденций восточных монотеистических культов.

Арабское письмо появилось в V веке нашей эры и произошло от набатейского письма, развившегося из арамейского письма, которое в свою очередь восходит к финикийскому письму. Арабское письмо складывается в начале VI в. и получает развитие при первой записи Корана (651 г.) — священной книги мусульман, представляющей собой собрание проповедей, молитв, назидательных рассказов, притч, обрядовых и юридических установлений, произнесенных пророком Мухаммадом в Мекке и Медине (городах Саудовской Аравии). Распространение арабского алфавита шло параллельно с распространением ислама. Со временем арабский алфавит стал восприниматься как «истинно исламский».

Билык И. Е. (РГГУ)

К вопросу о становлении сирийского телесериала

Примечательно, что практически не существует специальных исследований по телесериалам, по всей вероятности, потому что подобная телепродукция считается в большей степени развлекательной, а, следовательно, не заслуживающей внимания специалистов. На наш взгляд, сирийский сериал представляет собой серьезное социально-культурное явление, яркое, многожанровое, обладающее особой эстетикой и имеющее важное значение не только для сирийского социума, но и востребованное во всем Арабском мире.

Телесериал начал осваиваться сирийскими деятелями культуры, по-видимому, в конце 1980-х гг. вслед за «десантом» в страну соответствующей латиноамериканской продукции. Вслед за бразильскими и мексиканскими сериалами, первые сирийские телефильмы также снимались преимущественно «в декорациях», хотя уже тогда наблюдается тенденция вынести некоторые сцены на «пленэр». К первым удачным проектам такого рода можно отнести три комедийных сериала: «Зеркала» (Аль-Марайа, 1981 – последний сезон 2013, реж.: Маамун аль-Буни, Хатим Али и др.). Сериал, состоящий из отдельных новелл, строится вокруг одного главного персонажа, роль которого исполняет эпатажный актер Ясир аль-Азма; два сериала режиссера Хишама Шарбатджи «Дневники генерального директора» (*Йаумиат мудир амм, 1995*) и «Дневники Джамии и Ханы» (*Йаумиат Джамийя ваь Ханаа, 1997*), с известным актером Айманом Зейданом в главной роли.



Настоящим «прорывом» сирийского сериала можно считать «Пятно света» (*Бук'а даау*, первый сезон — 2001 г., тринадцатый сезон — 2019 г.), сериал, буквально пленивший весь Арабский мир. Над проектом работали несколько режиссеров: Ал-Лейс Хаджу, Наджи Там'и, Хишам Шарбатджи, Самир Баркави. Сериал состоит из отдельных, не связанных между собой новелл, и, хотя считается комедийным, на самом деле, сюжеты очень разные: драматические, лирико-романтические, юмористически и др. В сериале затрагиваются как морально-этические проблемы, так и социальные. Перед зрителем проходит целая галерея «сценок из жизни». Появляются актеры, которые со временем станут основой сериального пула: Басам Куса, Яра Сабри, Басим Яхур, Мухаммед Хайр аль-Джарах, Самир аль-Мисри и др.

К началу 2000-х гг. складывается система жанров. Наряду с комедийными снимаются исторические сериалы, биографические, экранизации литературных произведений, и самые интересные, на наш взгляд, — «социальные». Несмотря на то что существуют сериалы с разным количеством серий (три, восемь, сорок), постепенно выкристаллизовывается формат тридцатисерийной ленты, что связано с возникшей традицией запуска новых сериалов в Рамадан. Многие сериалы снимаются по «сезонам». 1 января 2009 г. начинает вещание специализированный канал «Сирийская драма».

Одной из самых характерных особенностей сирийского сериала является, на наш взгляд, тот факт, что в отличие от большей части подобной продукции западной и российской, он снимается по принципам «игрового» кино: с особым вниманием к эстетике постановки каждого кадра, большим количеством натуральных съемок. Отчасти это можно объяснить тем, что режиссеры сериалов, как правило, получили кинематографическое образование за рубежом и начинали свой творческий путь с игровой кинопродукции, отсюда и высокий уровень режиссерской и операторской работы, блестящий кадраж, особая эстетика кадра. Это свойственно таким режиссерам, как Хатем Али, Басиль аль-Хатиб, Ал-Лейс Хаджджо, Мухаммед Фирдаус Атасси, Юсеф Ризк и др.

К другим особенностям сирийского сериала можно отнести сосредоточенность на реальных проблемах сирийского общества, как социальных, так и социально-политических, морально-этических, психологических и др.; точное воспроизведение «типических характеров в типических обстоятельствах»; особое внимание к проблемам «маленького» человека; динамичность драматического повествования; выразительное музыкальное сопровождение, вовлеченность талантливых композиторов и певцов; наличие пула талантливых актеров сериала; часто кардинальное изменение имиджа актера, выступающего в другом амплуа (в новом сериале).

Распространение сирийского сериала сделало сирийский диалект наиболее «узнаваемым» в Арабском мире, он, по существу, вытеснил египетский диалект, ранее занимавший это место (благодаря продуктивности египетской кинематографии). В настоящее время турецкие и иранские сериалы, демонстрирующиеся по телевидению в арабских странах, дублируются именно на сирийский диалект.



После известных событий 2011 г. ситуация с производством сериалом постепенно менялась не в лучшую сторону, хотя сериалы продолжали снимать. На состояние телепроизводства повлияло как уменьшение финансирования (в результате кризисного состояния экономики), так и то, что ряд известных актеров покинули страну (они стали сниматься в сериалах других арабских стран, где общий уровень сериальной продукции несколько ниже, чем он был в Сирии).

Бочковская А. В. (ИСАА МГУ)

Художественные образы сикхских гуру: «канон» и конфликты

Институт гуру (духовного наставника, учителя) занимает особое место в сикхизме — одной из самых молодых религий, возникшей в Панджабе / Пятиречье на северо-западе Индии в результате синтеза идей средневекового религиозно-реформаторского течения *бхакти* и суфизма; термин «сикх» происходит от санскритского *śiṣya* (ученик). Основателем веры и первым гуру был Нанак (1469–1539); в своих гимнах, позднее вошедших в священный текст *Гуру-грантх* («Книга-гуру»), он воспевал идею мистического перевоплощения гуру в преемниках — подобно свету или огню, который передается от одного светильника другому. При Нанаке же появилась практика прижизненного назначения преемника.

Учение основателя сикхизма продолжили и развили еще девять гуру. Последний из них, Гобинд Сингх (1666–1708), в 1699 г. провел большую реформу: линия живых наставников была прекращена, а функцию высшего духовного авторитета — вечного, существующего вне времени гуру — стала выполнять *Гуру-грантх*.

Первые художественные образы сикхских гуру появились, очевидно, в XVII в., несмотря на то что в раннем сикхизме осуждалось изображение каких бы то ни было духовных авторитетов и тем более поклонение таким изображениям. В особенности это относилось к образу Нанака, который «находился ближе всех гуру к абсолютной божественной сущности — как основатель сикхизма и первый их них» [Ikeda, 2019, p. 23]. Его изображали и как индуса (часто — аскета), и как мусульманина, причем портретные нюансы далеко не всегда определялись вероисповеданием художника. Множественность идентичности была обусловлена размытостью религиозных границ в Панджабе XVI–XIX вв., где на протяжении столетий индусы, мусульмане и сикхи жили бок о бок, «проводили свои ритуалы, совершали паломничества и выказывали пиетет божествам, не объективируя религию в качестве некоего эксклюзива» [Oberoi, 1994, p. 13].

С 1870-х гг. в Панджабе процесс «конструирования религиозных рамок» [Oberoi, 1994] пошел быстрыми темпами, и разные группы сикхов стали определять критерии, в том числе визуальные, для выявления «своих» и «чужих». Как одно из следствий, к концу XIX в. портреты Нанака обрели иконический характер: на них он, как правило, облачен в нейтральные одежды, но с сикхским тюрбаном-*пагри* на голове; на многих изображениях присутствует божественный ореол; полузакрытые в медитации глаза и длинная белоснежная борода дополняют образ мудреца-философа.



Художники XX столетия Собха Сингх (1901–1986), Кирпал Сингх (1923–1990), Джасвант Сингх (?–1991), Бава Рам Сингх (р. 1933), Рахи Мохиндер Сингх (р. 1965) и многие другие продолжили традицию живописания гуру по большей части в рамках двух школ: *мазхаби-масвиран*, фокусировавшейся на портретах духовных наставников и их окружения, и *шахиди-масвиран*, последователи которой изображали подвиги сикхских гуру и членов их семей, а также обстоятельства мученической смерти некоторых из них [Chopra, 2013, p.101–104]. К числу наиболее известных и считающихся каноническими портретов Нанака и его преемников относят работы Собхи Сингха, среди которых выделяются два образа: Нанака (1969), написанный к 500-летию основателя сикхизма, и Гобинда Сингха (1967) — к 300-летию десятого сикхского гуру.

В то же время вопрос того, что следует считать «каноном» (при всей условности этого понятия применительно к сикхизму), остается открытым. Более того, в последние десятилетия в Индии — прежде всего, в Панджабе, где проживает подавляющее большинство сикхов, — идет острая дискуссия о том, какая подача визуального материала о Нанаке и других сикхских гуру соответствует нормам сикхизма, а какая идет вразрез с ними и является непозволительно-крамольной.

Один из недавних конфликтов, разгоревшихся в этой связи, был связан с выходом в прокат фильма *Nanak Shah Fakir* («Нанак-шах-факир», 2015) — агнографического нарратива, который эффектно — с использованием компьютерной графики, но в то же время сдержанно рассказывал о Нанаке, его семье, об индийской средневековой истории и о «чудесных деяниях», которыми была исполнена жизнь основателя сикхизма.

После первых успешных показов, прошедших вне Индии, фильм получил несколько престижных наград Министерства информации и телерадиовещания Индии, в частности, первый приз в номинации 2015 г. «Лучший художественный фильм о национальной интеграции». Но несмотря на то, что у создателей «Нанак-шах-факира» была не только лицензия Центрального совета по сертификации фильмов для общеиндийского проката, но и заключение Акал-тахта (высшего органа, олицетворяющего светское начало в сикхизме) о соответствии фильма сикхским нормам и традициям, за несколько дней до начала широкого показа его в Индии разрешение сикхских структур было отозвано. Предлогом стало то, что роль Нанака, т. е. божественной сущности, в фильме исполнял живой человек, а в сикхизме это «недопустимо» в отношении сикхских гуру и их родственников.

В новой версии фильма (2018) изображение Нанака было полностью смоделировано на компьютере: оно представляло собой светящийся контур человеческой фигуры с непрорисованными деталями. Но разрешение на прокат в Панджабе вновь отозвали: на этот раз другая группа сикхских авторитетов отметила, что закадровый голос «Нанака» по-прежнему принадлежал живому человеку, в то время как в сикхизме *шаб(а)д* — слово / голос «свыше» — имеет особое значение и сакрально само по себе.



По итогам судебных разбирательств Верховный суд Индии в 2018 г. постановил, что разрешение на показ, выданное Центральным советом по сертификации фильмов, остается в силе. Несмотря на это, панджабское правительство, а также власти некоторых других индийских штатов приняли решение не демонстрировать фильм в кинотеатрах, чтобы не провоцировать беспорядки в общественных местах. В течение некоторого времени фильм оставался недоступным для свободного просмотра, но спустя три года был выведен в открытый доступ на сайте панджабских фильмов [URL: <https://punjabifilm.in/movie/nanak-shah-fakir/>]. Однако острая дискуссия в сикхской среде по поводу (не)правомерности действий сикхских духовных авторитетов и правительства Панджаба в отношении «Нанак-шах-факира» и ряда других фильмов, где изображаются сикхские гуру, продолжается.

Таким образом, вопрос о том, что можно и что нельзя делать, рассказывая об основателе сикхизма и его преемниках, сохраняет свою актуальность. Участвовавшие запреты сикхских лидеров на создание «неправильных» визуальных нарративов, сколь бы высокохудожественными они ни были, следует рассматривать в контексте вышеупомянутого «конструирования религиозных рамок», которое продолжается в сикхизме по сей день.

Библиография

Chopra R. A Museum, a Memorial, and a Martyr. *Sikh Formations*. 2013. Vol. 9, No. 2. Pp. 97–144.

Ikeda A. Cultural Negotiation in Early Sikh Imagery: Portraiture of the Sikh Gurus to 1849. *Sikh Research Journal*. 2019. Vol. 4. No. 1. Pp. 21–44.

Oberoi H. S. *The Construction of Religious Boundaries: Culture, Identity, and Diversity in the Sikh Tradition*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Васильева Д. О. (Государственный Эрмитаж)

Два альбома фотографий каджарского Ирана в собрании Эрмитажа: о роли художника и заказчика

В эрмитажном собрании находятся два альбома фотографий каджарского Ирана, время составления которых может быть отнесено к 1890-м гг. Один из них, недавно поступивший в фонды Отдела Востока, насчитывает 35 листов, на которых расположены 105 альбуминовых фотоотпечатков разного формата и размера. Эти снимки представляют собой работы, созданные в ателье Антона Васильевича Севрюгина или Антуана Севрюгина (1851–1933), одного из наиболее прославленных фотохудожников каджарского Ирана, придворного фотографа Насир ад-Дин-шаха. Три из них содержат надписи на французском и русском языках, выполненные непосредственно на стеклянных пластинах, с прямым указанием на этого мастера. На сорока пяти отпечатках помещены оттиски с именем Севрюгина и местом изготовления снимков (Тегеран). Кроме



того, примерно на половине всех снимков альбома присутствуют числовые отметки, соответствующие нумерации негативов, с которых делались отпечатки, и также ясно свидетельствующие в пользу принадлежности этих произведений студии Севрюгина. Приобретение фотографий их первым владельцем пришлось на период не ранее мая 1896 г. Вскоре после этого они были помещены в альбом производства стокгольмской фабрики Отто Гиллберга.

Среди собранных в альбоме изображений представлены достопримечательности и виды Тегерана и окрестностей, сцены городской жизни, интерьеры комнат шахского дворца и живописные закоулки дворцового парка, столичные особняки и загородные резиденции, принадлежавшие каджарской знати и иностранным дипломатическим миссиям, портреты Насир-ад Дин-шаха и Музаффар ад-Дин-шаха (последнего — в статусе наследного принца) в окружении приближенных. Кроме того, в состав альбома вошли пейзажи и виды сельской местности, интерьер павильона в Кашане, панорама порта Энзели, развалины Персеполя и руины Голубой мечети в Тебризе. Целый ряд снимков демонстрирует виды зданий и внутреннее убранство помещений российской миссии в Тегеране и летней резиденции миссии в Зарганде, располагавшейся неподалеку от столицы Ирана, в предгорьях Эльбурса. Ярко выраженный интерес к детальному воспроизведению интерьеров русской миссии кажется неслучайным, а его источник, по всей видимости, кроется в характере деятельности оставшегося анонимным заказчика альбома и его возможных контактах с российской дипломатией. Примечательно, что некоторые жанры и темы, игравшие заметную роль в творчестве как самого Севрюгина, так и его современников, в том числе местных мастеров, постоянно живших и работавших в этой стране, не нашли своего отражения в этом комплексе иллюстративных материалов.

Второй альбом, включающий 40 фотоотпечатков, помещенных на 20 листах, хранится в фондах библиотеки Отдела Востока — филиального подразделения Научной библиотеки Эрмитажа. По всей видимости, он был составлен российским военным, фотографом-любителем Н. С. Ремизовым около первой половины — середины 1890-х гг. Среди вошедших в него работ — конный памятник Насир ад-Дин-шаху, виды Тегерана, его городских ворот и иных архитектурных сооружений, военной и политехнической школ, военных казарм, дворцов шаха и его сыновей, города Рея, зороастрийской башни молчания, английского посольства, загородной резиденции турецкого посольства в Таджрише, англо-персидского банка, загородных дворцов, первой русской спичечной фабрики, групповые снимки персидских казаков, изображение публики, наблюдающей за скачками, и сцены совершения коллективного намаза во дворе шахской мечети. Обстоятельства поступления этого альбома в Эрмитаж пока остаются неуточненными, однако пышное оформление переплета и наличие экслибриса Николая II на внутренней стороне верхней переплетной крышки позволяет предположить, что это произведение могло быть поднесено российскому императору самим автором вскоре после возвращения из Ирана.



Значительное количество изображений первого альбома или очень близких им сюжетов можно обнаружить в крупных коллекциях произведений Севрюгина. Помимо фотографий, легко поддающихся атрибуции благодаря дошедшим до нашего времени негативам и отпечаткам, признанным как часть его художественного наследия, в альбоме присутствуют и малоизвестные работы этого мастера. В то же время альбом Ремизова содержит материал, явно не предполагавший такого же многократного тиражирования, как продукция ателье Севрюгина, и представляет особый интерес как самостоятельный иллюстративный источник.

Репертуар фотографий очерчивает круг тем, интересовавших их владельцев в личном или профессиональном отношении, и отчасти фиксирует перемещения этих людей внутри страны. Оба альбома, близкие по времени создания и схожие по своему тематическому и жанровому наполнению, демонстрируют два различных подхода к коллекционированию художественных снимков, которыми руководствовались посещавшие каджарский Иран иностранцы. Заказчик первого альбома определял репертуар иллюстраций, исходя из собственных предпочтений, превращаясь, таким образом, в его полноправного составителя. При этом он делал выбор из готовых работ, созданных в разные годы в ателье мастера, хотя и неиранского происхождения, тем не менее, давно осевшего в Иране, глубоко погруженного в жизнь этой страны и имеющего возможность запечатлеть места и события, недоступные или скрытые от глаз внешнего наблюдателя. Во втором случае автором и составителем альбома оказывался один и тот же человек, который выступал как посторонний исследователь по отношению к изображаемой и описываемой им среде. Хотя его взгляд на современную ему иранскую действительность, очевидно, был в большей степени связан с непосредственными наблюдениями и личными впечатлениями, положение иностранца не могло не налагать определенные ограничения на выбор мест и тематику производимых им съемок.

Веселова А. А. (РГГУ)

Феномен женского искусства в Гонконге на современном этапе

Споры о природе женского искусства, а также о самом термине в Гонконге ведутся давно. Каждый раз всплывают одни и те же вопросы: проблема репрезентации, видимость в истории искусств, представленность в культурных институциях.

Основными источниками здесь являются каталоги гонконгских выставок, интервью с художницами, их манифесты и высказывания. Среди них необходимо отметить каталоги выставок «Во Мэн: Женственное искусство» и «Коробка госпожи: метафора любви», а также эссе художницы Фиби Мэн «Дискуссии всегда начинаются с нуля», работа «Параллакс поколений и полов: женщины в искусстве, кейс Гонконга» Э. Глюкман и Фиби Вонг. Последние провели интервью с представительницами нескольких поколений художниц Гонконга. Другая



исследовательница Линда Лай также активно участвовала в дискуссиях о положении художниц. Она выделила три этапа в изучении проблемы: популяризация женского искусства в конце 1980-х годов, возникновение категории «женское искусство» в конце 1990-х и критическая историография с начала 2000-х.

Анализ вышеперечисленных работ указывает на то, что, во-первых, в дискурсе до сих пор не сложилось единого мнения относительно женского искусства как категории. Некоторые считают его аутсайдерским. Другие говорят, что на настоящем этапе еще не представляется возможным выявить конкретные черты женского искусства, и необходимо проводить дополнительные исследования. Но существует и позиция, что направление уже сформировано, и исследователям следует избегать применения одного и того же критического подхода к мужскому искусству и к искусству меньшинств.

Во-вторых, хотя многие художницы и отказываются от определения себя как феминисток, выставки, построенные вокруг изучения женского вопроса, предоставляют платформу для дискуссий и влияют на дальнейшую работу художниц, равно как и на положение других женщин в Гонконге, даже если феминистская оптика или критика дисбаланса власти в обществе не находятся в непосредственной сфере интересов организаторов мероприятий.

Виноградова Н. М. (ИВ РАН)

Каменная фигурка из богатого погребения могильника эпохи средней бронзы — Гелот на юге Таджикистана

В конце III тыс. – начале II тыс. до н. э. происходит формирование нового археологического комплекса — культуры Окса или Бактрийско-Маргианский археологический комплекс (БМАК). В Южном Таджикистане культура Окса представлена погребальными комплексами земледельческого населения могильников Гелот и Дарнайчи.

В могильнике Гелот в погребении 2 раскопа 6 у ног женского скелета была найдена каменная статуэтка. Эта фигурка не находит прямых аналогий в бактрийско-маргианских комплексах. По стилю исполнения ее можно сопоставить с месопотамской пластикой раннединастического времени — широкие плечи, широко расставленные руки, изображение лица с «улыбающимися губами» и большими глазами миндалевидной формы. Статуэтка из Гелота по общей манере исполнения лица, рук может быть сравнима со скульптурой из Мари.

Каменная фигурка из Гелота имеет определенное сходство в бактрийской и маргианской пластике. Это тонкая моделировка глаз, ушной раковины и прически. В Гонуре было найдено серебряное навершие булавы. Оно изображает женщину, сидящую в кресле и одетую в каунакес. Лицо ее отлично от гелотской фигурки, но большое сходство в изображении больших миндалевидных глаз, ушных раковин эллипсовидной формы и прически. Волосы прочерчены тонкими углубленными линиями, уложены валиком на затылке. Эта прическа характерна для бактрийских составных статуэток.



Другая линия параллелей статуэтки из Гелота может быть проведена с Восточным Ираном, где в Шахдаде на Некрополе А были найдены глиняные статуи в молитвенной позе. Некоторые скульптуры вылеплены под влиянием месопотамской пластики — широкие плечи, широко расставленные руки. Они сложены на груди или на поясе. Именно эти элементы в изображении торса статуй сближает гелотскую статуэтку с Шахдадом.

Художественные изделия культуры Окса (находка каменной статуэтки в Гелоте) свидетельствуют о влиянии на них западных, месопотамских эталонов. Фигурка была изготовлена в Бактрии мастерами из местного камня под влиянием месопотамских эталонов.

Винокуров С. Е. (Екатеринбургский музей изобразительных искусств, УФУ)

Бракмон, Бюрти, Бинг — патриархи французского японизма

Охватившее Западную Европу в середине позапрошлого столетия увлечение японским искусством стало последней яркой страницей в развитии европейского художественного ориентализма. На сегодняшний день существует достаточно большой круг исследовательских работ, посвященных как отдельным страницам японизма как художественного направления, так и попыткам обобщения этой разрозненной информации. Среди особо важных работ отметим фундаментальные труды Н. С. Николаевой [2] и З. Вихмана [2], в которых приводится общий взгляд на пути развития японизма, а также попытка его классификации и периодизации.

Настоящий доклад будет посвящен рассмотрению роли личности в формировании и развитии японизма как одного из ярких художественных направлений в европейском искусстве второй половины XIX – начала XX века. Выбор в качестве героев доклада художника Феликса Бракмона (*Félix Bracquemond*, 1833–1914), арт-критика Филиппа Бюрти (*Philippe Burty*, 1830–1890) и издателя, галлерииста и арт-дилера Зигфрида Бинга (*Siegfried Bing*, 1838–1905) не случаен. С одной стороны, каждый из рассматриваемых представителей художественной жизни Франции второй половины XIX века на определенном этапе сыграл ключевую роль в развитии японизма. С другой, вместе они демонстрируют характерную для второй половины XIX века (в особенности в рамках генезиса и развития новых стилевых тенденций) неразрывную взаимосвязь художественной, искусствоведческой и галерейной элиты Парижа. Нельзя не отметить и непосредственные контакты Бракмона, Бюрти и Бинга, являющиеся яркими свидетельствами органичного развития нового экзотического художественного направления в европейском искусстве рассматриваемого времени.

Феликс Бракмон — известный французский живописец, рисовальщик, гравер и декоратор второй половины XIX века и, что важно для настоящего доклада, представитель первой волны французского японизма 1860-х–1870-х. Знакомство Бракмона с японской художественной традицией произошло в середине



1850-х гг. благодаря участию в издательских проектах Огюста Делатра по публикации японской гравюры. В 1860-е гг. Бракмон уже известен как один из коллекционеров и знатоков произведений японских ксилографов [3, р. 19]. В докладе будут представлены наиболее крупные художественные проекты художника в области декоративного искусства и печатной графики, над которыми Бракмон работает в середине 1860-х–1870-х гг. Так, особое значение среди них имеет так называемый сервиз «Бракмон-Руссо», выпущенный мануфактурой Крей-Монтеро и вызвавший целую волну подобных проектов в фарфоре и фаянсе Франции и Великобритании в следующие два десятилетия.

Филипп Бюрти занимает одно из центральных мест в истории полутора-векового европейского увлечения японским искусством. Будучи страстным коллекционером японской гравюры, он благосклонно относился ко всем передовым веяниям в искусстве — творческим исканиям импрессионистов, ранним попыткам переработки японских мотивов европейскими художниками 1860-х гг. Помимо удачного найденного в серии эссе определения японского «бума» — термина «*japonisme*», в 1870–1880-е гг. Бюрти посвятил большую часть своей деятельности не только описанию и анализу, но и пропаганде как японского искусства, так и его европейского варианта.

Характерно, что серия эссе под общим названием «*Japonisme*», изданная в 1872–1873 гг., вопреки распространенному мнению посвящены не европейскому увлечению японской культурой, а собственно японскому искусству, аспектам истории отношения Европы и Страны восходящего солнца, и, шире, попытке описать собственные воззрения на культуру Страны восходящего солнца [4]. Как показывают источники, лишь с течением времени термин «японизм», примененный критиком в заглавии серии статей, изменил свой изначальный ракурс и начинает применяться критиком относительно произведений европейских мастеров в японском духе. Так, в составленном Бюрти и опубликованном в 1894 г. каталоге коллекции Аглауса Бувенна (*Aglaüs Bouvenne*, 1829–1903) этот термин встречается применительно к серии гравюр французского художника Феликса Бухо (*Félix Buhot*, 1847–1898). Цикл работ был создан художником в 1875 г. на основе впечатлений от собственной коллекции японской графики Филиппа Бюрти, а первая его публикация произошла в 1884 г. уже под названием «*Japonisme*» [5, с. 29].

Крупнейшим пропагандистом искусства Дальнего Востока во второй половине XIX столетия был Зигфрид Бинг — немецкий коллекционер, арт-дилер и издатель, основная деятельность которого проходила в Париже. С одной стороны, масштабы деятельности Бинга широко освещены в работах европейских, японских и русских исследователей. Так, Н. С. Николаева приводит сведения о том, что Бинг был одним из первых продавцов дальневосточных изделий таких учреждений, как Музей Виктории и Альберта (Лондон), Музей декоративного искусства (Париж), Берлинский музей декоративных искусств, Музей декоративного искусства (Копенгаген) [1, с. 272]. Бинг осуществлял также и активную выставочную деятельность. Произведения из его коллекции демонстрировались



на Всемирной выставке 1878 г. в Париже, выставках японской гравюры в Париже и США в 1890-х гг. С мая 1888 г. по апрель 1891 г. упоминаемый ранее парижский арт-дилер и пропагандист японского искусства Зигфрид Бинг издавал журнал «Художественная Япония: художественные и промышленные документы» (*Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie*) [6, p. 185–196].

Ключевым в деятельности Бинга стало преобразование в 1895 г. знаменитого «Отеля Бинга» в новый салон — «Дом Ар Нуво» (*Maison de l'Art Nouveau*). В этой галерее в полной мере был раскрыт тезис о равноправии всех видов искусства, несомненно являющийся еще одним проявлением влияния дальневосточной культуры. И, конечно, нельзя не отметить значение деятельности Бинга в процессе формирования нового стиля — стиля ар нуво (модерн). Известность Бинга как главного дилера дальневосточных произведений довольно быстро распространилась на всю Европу, так в том числе с его именем связана и история формирования восточной коллекции музея Центрального училища технического рисования (далее ЦУТР) в Санкт-Петербурге.

В заключение отметим, что всех трех героев доклада объединяли непосредственная дружба или общие проекты, так или иначе направленные на пропаганду искусства Японии или поддержку французских художников-японистов. Проектам Бракмона, Бюрти и Бинга, их значению для развития японизма и личным связям героев будет посвящен доклад.

Библиография

1. Николаева Н. С. *Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века*. М.: Изобраз. искусство, 1996.
2. Wichmann S. *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858*. L.: Thames & Hudson, 1999.
3. Rappard-Boon Ch. van. *Félix Bracquemond. 1833–1914*. Zwolle: Waanders Uitgeveres, 1993.
4. Burty Ph. *Japonisme. I. La Renaissance littéraire et artistique*. 1872. № 8. Pp. 25–26.
5. Винокуров С. Е., Будрина Л. А. *Дальневосточная мечта европейских мастеров*. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2021.
6. Hokenson J. *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867–2000*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

Войтишек Е. Э. (Гуманитарный институт Новосибирского государственного университета)

Феномен ароматических печатей в культуре и искусстве традиционного Китая: от религиозных ритуалов до бытовых нужд

Изучение функций аромакультуры в Китае и других странах Восточной Азии приводит к открытию феномена длительного использования различных



видов благовоний и курильниц в качестве специфического инструментария при отправлении религиозных ритуалов, для отсчета времени в храмах во время чтения сутр и на светских мероприятиях. Ароматические палочки и специальные курильницы широко использовались для расчета длительности придворных церемоний, а также в инженерном и морском деле. Кроме того, чиновники, ученые и люди культуры часто возжигали благовония во время интеллектуальных встреч, включающих чаепитие, игру в шашки, стихосложение, музицирование, занятия каллиграфией и живописью. При этом весьма популярным видом досуга было проведение разнообразных поэтических, литературных и художественных состязаний, когда участники встреч за время горения одной благовонной палочки сочиняли стихотворение или создавали художественный экспромт.

Наиболее оригинальным приспособлением для возжигания благовоний являются ароматические печати (香印; *сяньинь*, 印香; *иньсян*, 香篆; *сянчжуань* или 篆香 *чжуаньсян*), которые со времени своего появления в Китае использовали и как специфический вид курильниц, и как прибор для измерения времени. На плоской поверхности сосуда с помощью ароматического горючего порошка искусно выкладывали иероглифические знаки либо геометрические узоры, соответствующие определенным отрезкам времени. Время определяли в зависимости от того, как огонь продвигался по узкой и извилистой «ароматической дорожке».

Предположительно ароматические печати («Печати Бодхисаттвы Авалокитешвары») проникли на территорию Китая в рамках ритуальной системы эзотерического буддизма в VI–VIII вв., со временем став частью китайской культуры. В буддийских храмах их использовали в качестве ритуальных печатей-талисманов (印符; *иньфу*, 神印; *шэньинь*) при проведении эзотерических и целительных церемоний, но впоследствии воскурение таких печатей повсеместно вошло в быт аристократов, чиновников и литераторов, став символом художественной эстетики знати эпох Тан (618–907) и Сун (960–1279).

В эпоху Сун, отмеченную особым расцветом культуры ароматов в Китае, были изобретены такие элегантные курильницы, как «суточные ароматические печати» (百刻香印; *байкэ сяньинь*), в которых душистый порошок прогорал в течение 24 часов, а также «ароматические печати пяти ночных страж» (五更印刻; *угэн инькэ*), использовавшиеся при измерении ночных страж (更; *гэн*) с 7 часов вечера до 5 часов утра.

Важными источниками, проливающими свет на использование таких ароматических печатей в быту аристократов, чиновников и людей культуры, могут служить многочисленные упоминания в литературных, поэтических произведениях эпох Тан и Сун, а также сведения в трактатах, каталогах и справочниках XVII–XIX вв., где встречаются описания различных типов курильниц и ароматических печатей, используемых для отсчета времени, с анализом их художественных особенностей и функций

Так, известный мастер Дин Юэху (丁月湖; 1829–1879), прославившийся изготовлением разнообразных курильниц, посвятил немало времени изучению



типологии благовонных печатей. До сих пор его труд «Иллюстрированный каталог курильниц [в виде] ароматических печатей» (印香炉图谱; *Иньсянлу туну*) является ценнейшим источником по истории развития ароматической культуры не только Китая, но и всего региона Восточной Азии. В каталоге Дин Юэу представлены более сотни разнообразных видов и форм курильниц-печатей, отражающих привязанность китайских мастеров к образам и сюжетам традиционного искусства.

Традиция создания и использования ароматических печатей продолжается в декоративно-прикладном искусстве современного Китая — в его центральных, юго-восточных и южных регионах.

Вострикова Е. А. (ИСАА МГУ, МГХПА им. С. Г. Строганова)

Корейская традиционная живопись XVIII в. и искусство Запада: опыт новых художественных практик

Корейская традиционная живопись всегда развивалась под сильным влиянием китайского классического искусства. Вопрос о влиянии западноевропейской художественной культуры на корейскую живопись эпохи Чосон (1392–1910) не столь очевиден. Еще в XVII в. Корея перешла к политике полной изоляции от внешнего мира. Торговля с представителями западных стран была под строжайшим запретом, что ограничивало и замедляло внешнее влияние на культуру и живопись Кореи. Однако имело место опосредованное влияние, проникавшее через Китай и Японию, единственные державы, с которыми Чосон поддерживал дипломатические контакты.

Носителями новых теоретических и практических знаний о живописи становились корейские чиновники, принимавшие участия в дипломатических миссиях. Нередко они сами были увлечены живописью, часто посольства сопровождали профессиональные художники. До 1785 г. в Корею также ввозилась христианская литература с реалистичным изображением человеческих фигур, светотенью и линейной перспективой, переведенная на китайский язык. Поражали ученых мужей Чосона католические церкви Пекина, расписанные барочными фресками. Документально подтверждено, что чиновники в XVIII в. привозили из Пекина образцы европейской живописи, заказывали портреты у европейских мастеров [3, с. 18].

В портретной живописи *чхосанхва* уже в первой четверти XVIII в. художники пробовали применять светотеневую моделировку. В «Портрете Син Има» из Национального музея Кореи неизвестный художник попытался выделить нос, веки и надбровные дуги, написав их более светлым тоном. Во второй половине XVIII в. живописцы начали использовать уже более мягкую светотень. Интересной деталью «Портрета Чхэ Джегона» из Музея Хвасонской крепости в Суване кисти художника Ли Мёнги (1756?–?) является то, что автор изобразил руки модели, обычно спрятанные в широких рукавах. В дополнение в руках появился веер [3, с. 41]. Такие новые для корейского портрета детали, как изображе-



ние жеста рук и атрибутов были заимствованы из арсенала западноевропейского портрета. Шедевром считается «Портрет Со Джиксу» из Национального музея Кореи, исполненный совместно придворными художниками Ли Мёнги и Ким Хондо (1745–1806?) [8, с. 342–343]. Особого внимания заслуживают глазные яблоки, переданные сложным цветовым переходом с использованием коричневого и желтого, и удачно изображенные полные губы модели, обрамленные усами.

Рассматриваемый период характеризуется небывалой ранее натуралистичностью в изображении растений, птиц и животных в жанре *хвахвёёнмохва*. Самым известным мастером этого направления стал придворный художник Пён Санбёк (1730?–1775?). «Петух и курицы охраняют цыплят» из Художественного музея Кансон и «Курица с цыплятами» из Национального музея Кореи Пён Санбёка демонстрируют новаторскую для Кореи круговую композицию, которая явно была перенята из западноевропейской живописи [4, с. 46]. Стремление к натуралистичности проявляется в альбомном листе «Бамбук и пара воробьев на дереве» из Художественного музея Кансон. Художнику прекрасно удалось передать объем фигурок птиц. Эта работа обнаруживает перекличку с творчеством Джузеппе Кастильоне (1688–1766) [9, с. 242], отсылая нас к альбому «Бессмертное цветение бесконечной весны» из Национального музея Гугун в Тайбэе [7, с. 66]. Самым ярким примером использования западноевропейских живописных приемов служит свиток неизвестного автора «Свиристый пес» из Национального музея Кореи. Пространство в нем не кажется слишком глубоким, но светотеневая моделировка громоздкого тела животного выполнена очень успешно.

Серьезные изменения произошли в пейзажной живописи. С конца XVII в. в Корею развивается направление пейзажа «подлинного вида» *чингён сансухва*, в котором корейские мастера запечатлевали родные места своей страны. Показательны работы из Национального музея Кореи художника-интеллектуала Кан Сехвана (1713–1791) «Въезд в Ёнтхон», где мастер создает объем валунов, используя градации цвета минеральных красок в технике, которая близка к европейской акварели, и «Вид Кэсона», где он применяет линейную перспективу [5, с. 185–186]. Картина «Утренний туман над Северным дворцом» художника-интеллектуала Кан Хиона (1738–1784?) из частного собрания — еще один удачный пример использования линейной перспективы. Кан Хион был также первым корейским художником, который в пейзаже «Гора Инвансан» из частной коллекции написал небо, тонируя его светло-голубым на западноевропейский манер [6, с. 91].

В документальной живописи *ыйгве* («Книги установленного ритуала») художники строго следовали канонам. Однако некоторые новшества проникли и в это консервативное направление. В ширме из Национального музея Кореи «Поездка вана [Чонджо] в [крепость] Хвасон», исполненной придворным художником Ким Дыксином (1754–1822), на седьмой створке четкость и цветовой контраст переднего плана в нижней части свитка и заднего в верхней части разные. По мере приближения очевидно увеличение фигур людей и лошадей. В восьмой створке заметно сужение понтонного моста, что создает ощущение дистанции в картине.



Жанр *чхэкахва*, в котором изображались футляры для хранения книг и книжные полки, испытал безусловное влияние западноевропейской традиции. Если ширмы *чхэкахва* были исполнены мастерски, они создавали имитацию реально существующих книжных стеллажей. В жанре просматривается прямая связь с европейскими *тромапльё* (*trompe-l'oeil*), или «обманками» [1, с. 5]. В ширме «Изображение книжных полок» из Музея провинции Кёнгидо профессиональный художник Чан Ханджон (1768–1815) применяет законы линейной перспективы. Хотя точка схода не единая, автор старался создать объем, глубину пространства, иллюзию настоящих полок, слегка прикрытых складками удачно смоделированной желтой шторы.

Обращает на себя внимание, что в корейской традиционной живописи XVIII в. заимствования были неинтенсивными, они не повлияли на общий строй исполнения художественных произведений. Однако осмысление, переработка и интерпретация безусловно присутствовали. Корейские мастера деликатно использовали светотеневую моделировку, законы линейной перспективы, новые композиционные приемы, но канон при это не нарушался.

Библиография

Kim Sunglim. Chaekgeori: Multi-Dimensional Messages in Late Joseon Korea. *Archives of Asian Art*. University of Hawai'i Press. Vol. 64. No. 1, 2014. Pp. 3–32.

Sullivan M. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkley: University of California Press, 1989.

Yi Söng-Mi. *Searching for Modernity: Western Influence and True-View Landscape in Korean Painting of the Late Chosön Period*. Seattle: Spencer Museum of Art, University of Washington Press, 2015.

Вострикова Е. А. Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII – начало XX вв.). *Дом Бурганова. Пространство культуры*. М.: Бурганов-центр, 2021. № 3. С. 44–49.

Гаврилин К. Н. Кан Сехван — художник, каллиграф, поэт, критик и чиновник: образ корейского интеллектуала XVIII в. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. *Вестник МГХПА*. М.: МГХПА, 2021. № 1. Ч. 1. С. 180–193.

Гутарёва Ю. И. Чингён сансухва — корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII – середина XIX вв.) Поиск национальной самобытности: дисс... канд. искус.: 17.00.09. СПб.: Институт И. Е. Репина, 2014.

Дубровская Д. В. *Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба*. М.: Институт востоковедения РАН, 2018.

안휘준, 민길홍. 역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화. 서울: 학교재, 2010 (Ан Хвиджун, Мин Гильхон. *Портретная живопись и живопись, на которой запечатлены люди эпохи Чосон — отражение истории и идей*. Сеул: Хаккоджэ, 2010).

장지성. 한국의 화훼영모화. 서울: 안크라픽스, 2020 (Чан Джисон. *Корейская живопись цветов, птиц и животных*. Сеул: Анкхырапхиксы, 2020).



Газиева И. А. (РГГУ)

Шаль как атрибут отличия племен северо-восточного индийского штата Нагаленд

Северо-восточный штат Индии Нагаленд населяет группа, состоящая из более двадцати племен и народностей, объединяемых общим названием «нага». Их общая численность достигает 2-х млн человек. Наиболее многочисленны следующие племена: ангами, ао, суми, лотха, лотха, лиангмай, мао, зелиангронг, марам, поумай, ренгма, ронгмей, сангтам. Их традиционная одежда представляет собой различные накидки и одеяла из домотканой ткани, женщины носят юбки до колен, а мужчины набедренные повязки. Группы нага различаются между собой одеждой различных оттенков цвета. К примеру, каждое племя носит шаль определенного цвета с разными узорами, представляющее их идентичность в отношении других племен общей группы нага. Шаль воина или шаль человека, совершившего так называемый «праздник заслуг» или серию пиршеств для других племенных подгрупп, отличается от шали обычного деревенского жителя. Для изготовления шали обычно три отрезка ткани плетутся отдельно, затем сшиваются вместе. Центральная полоса шали более декорирована, а две другие части имеют почти одинаковый рисунок. В древней культуре нагов шаль «Цунгкотепсу» надевали только храбрые воины, которым удалось победить врагов во время битвы. Эта шаль когда-то предназначалась исключительно для мужчин, но с течением времени ее стали носить и женщины. Таким образом, по шали владельца можно было определить племя и угадать группу деревень, из которой происходил его владелец, определить его социальный статус и количество ритуальных обрядов, которые он совершил.

Герасимова М. П. (ИВ РАН)

Традиционная роль и значение искусства в японском обществе

Вся история развития японской цивилизации говорит о чрезвычайно высокой во все времена концентрации эстетического опыта и значимости художественных практик в жизни образованной части общества. Однако до середины XIX века японцам были неизвестны ни понятие «искусство», ни употребляемое для его обозначения в настоящее время слово *гэйдзюцу* (芸術). Слово вошло в словарь японцев во второй половине XIX в., после Реставрации Мэйдзи в 1868 г., когда Япония познакомилась с западной культурой, с научными достижениями западных стран и разработанными на Западе теориями.

Однако истари в словаре японцев существовало слово *гигэй* (技芸), «искусность», «сноровка», «мастерство», применяемое ко всему, что имеет отношение к искусствам и ремеслам [Кокуго дайджитэн, с. 616]. Слово *гигэй* сопоставимо с греческим словом «технэ», которое в античные времена протонаучной эстетики



означало «искусство» и более всего ассоциировалось с мастерством ремесленника, целью которого было создание предмета совершенной формы.

Искусность японского мастера, в отличие от западного собрата, не только не предполагала совершенство формы, но и допускала отступления от «правильности», если это способствовало выражению сущностного содержания изготавливаемого предмета. Ценность вещи определялась тем, насколько она выполняла роль связующего звена в системе человек — Природа, а именно насколько ее видимые особенности выражали сопричастность Универсуму и напоминали о вечном и истинном.

На Западе чем ярче проявлялась индивидуальность автора в изготовленном им предмете, тем большим признанием он пользовался в обществе. Со временем благодаря этой тенденции искусство отделилось от ремесла. Японский мастер напротив стремился не к самовыражению, а к тому, чтобы забыв о своем «Я» (экстатическое состояние *муга* 無我; букв. *не-я*), постичь суть того, с чем ему приходилось иметь дело, и выявить именно ее, образно говоря, если это был камень, он стремился выявить «каменность этого камня», без намерения «делать искусство» (этого требовали анимистические элементы его миропонимания). Отсюда особое внимание к рисунку древесины, форме камня, цвету песка или глины и т. п. и стремление сохранить в изготавливаемом предмете первозданную неповторимость материала, характерные для японских артефактов.

Однако несмотря на стремление к простоте и естественности, желание продемонстрировать местным богам *ками* почтение и благодарность за возможность продолжать созидательный труд на земле, активизировало воображение и творческую фантазию. Одним из способов выражения мыслей и чувств могло быть действие, содержащее в себе намек на то, что замысел богов понят и принят с благодарностью. Наиболее яркий пример творческого взаимодействия при коммуникации с богами приводит Ямагути Масао: люди издавна подносили цветы богам, но со временем стали задаваться вопросом, есть ли смысл в том, чтобы подносить богам цветы, им же сотворенные. Очевидна была необходимость предпринять что-либо, чтобы цветы перестали быть просто цветами, наделив их определенным смыслом, так и появилось искусство создания букетов — *икебана*.

Продиктованное анимистическими элементами синтоизма стремление к постижению подлинной сути всего, с чем человеку приходится сталкиваться в мире, ощущение им себя частью Природы, Универсума *синрабасэ* (神羅万象), частью, равной всем остальным частям (в этой точке сходились даосские, буддийские учения и местные поверья), не позволяли противопоставить созданное человеком созданному Природой. Это также произошло после Реставрации Мэйдзи, когда под влиянием знакомства с Западной культурой появились новые понятия и начался процесс изменения массового сознания. Тогда же в словаре японцев появилось слово «ремесло» (*когэй*; 工芸). А до того имплицитное состояние японского искусства поддерживалось убежденностью в том, что художественные практики, занятия искусствами, способствуют обретению душевного равновесия и достижению Вселенской



гармонии, стремление к чему следовало считать нравственным долгом. Так утверждало учение буддийской школы Сингон (*сингонсю*; 真言宗) — «Истинные слова», пользовавшейся наибольшим влиянием в эпоху Хэйан (794–1185) эпоху становления японской самобытности, рассматривавшее художественные практики как «Пути».

Слово «Путь» (道; *до*, или *мити*) как метафора — даосского происхождения и означает «Вселенский путь». Иначе говоря, Путь Истинно сущего — Путь гармонического развития Вселенной. Поэзия — это *кадо* (歌道; «путь песни»), живопись *гадо* (画道; путь картин»), театральное искусство — *экидо* (劇道; «путь драмы») и. т. д. Знаменательно, что ни один из Путьей не предполагал самовыражения автора или исполнителя.

Очевидно, что синто-буддийско-даосский синкретизм, на основе которого формировались миропонимание японцев и нравственные и духовные ценности, совершенно по-иному определил роль и значение художественных практик в жизни общества и человека, иными словами роль и значение искусства, равно как и критерии художественности, и эстетические идеалы. Не будет преувеличением сказать, что эстетическое сознание было слито с религиозным [Герасимова, 2014, с. 45], что стало причиной имплицитного существования японского искусства до середины XIX века.

Библиография

1. Герасимова М. П. Изменение массового сознания в японском обществе. *Историческая психология и социальная история*. М., 2013. № 2. С. 65–78.
2. Герасимова М. П. Имплицитность японского искусства. Причины и следствия. *Японские исследования*. 2017. № 4. С. 62–79.
3. Герасимова М. П. Особенности эстетического сознания японцев. *Вестник Института востоковедения РАН*. 2018. № 6. С. 41–48.
4. Герасимова М. П. О традиционном сознании японцев. *Японский феномен глазами русских японоведов*. М.: Аспект Пресс, 2018.
5. Герасимова М. П. Формирование понятия «художественная культура» в Японии. *Японское общество: изменяющееся и неизменное*. М., 2014.
6. *Kokugodaijiten [Big Japanese Language Dictionary]*. Tokyo: Shogakkan, 1988.
7. Yamaguchi Masao. The Poetics of Exhibition in Japanese Culture. I. Karp, S. Levine (eds). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: Smithsonian Institution, 1991. Pp. 197–202.

Голованова И. В. (Институт Стран Востока)

Технология NFT (Non-Fungible Token) в Южной Корее: история, распространение и тенденции

В настоящее время по всему миру распространяется созданная в 2017 г. технология уникальных криптографических токенов. Изначально эта технология



была создана с целью помочь художникам, работающим в жанре digital, монетизировать свое творчество, однако теперь мир NFT — огромный сегмент рынка в Интернет-пространстве: миллионы пользователей по всему миру, в том числе, и знаменитые художники выставляют свои работы и занимаются их куплей и продажей. В Южной Корее — стране высоких технологий — NFT приобрела крайне высокую популярность. На данный момент активно огромное количество пользователей и организаций, работающих с этой технологией.

За последние несколько лет технология NFT не только стала популярной среди частных лиц, но и завоевала доверие и получила распространение в крупных компаниях. Оказалось, что работы большого количества художников, неизвестные еще пару лет назад, на данный момент имеют большую ценность. Технология NFT активно развивается не только частными пользователями, но и государством — и даже попала под его регулирование в силу своего невероятно быстрого роста и актуальности. Чтобы продемонстрировать развитие новой технологии были использованы в основном интернет-ресурсы, связанные с миром NFT (vc.com; altcoinlog.com; cryptedos.tv и другие), а также публикации различных исследователей на русском и английском языке.

Библиография

OpenSea: официальный сайт. URL: <https://opensea.io> (дата обращения 21.03.22).

KoreanNFT: официальный сайт. URL: <https://koreannft.com/artists/photography> (дата обращения 21.03.22).

Почему в Южной Корее так высок уровень внедрения NFT. *Финансовая энциклопедия*: 29.03.2022. URL: <https://nesrakonk.ru/pochemu-v-yuzhnoj-koree-tak-vysok-uroven-vnedreniya-nft/> (дата обращения 02.04.22).

Коданева С. И. Трансформация интеллектуальной собственности под влиянием развития искусственного интеллекта. *Социальные новации и социальные науки*. 2021. № 2 (4).

Головизнин М. В. (ГБОУ ВО МГМСУ им. А. И. Евдокимова)

Храмовое барокко Тотьмы как отражение международной торговли и «культурного диалога» между Востоком и Западом

В конце XVIII века в Тотьме было возведено более десятка монументальных храмов в стиле барокко, украшенных причудливыми межоконными картушами. Своеобразие их стиля позволило говорить о местной архитектурной школе, происхождение и истоки которой до конца не ясны. Межоконный картуш, близкий к тотемскому, встречается на стенах храмов в Иркутске и по берегам реки Селенги — на «великом чайном пути», где землячество купцов-тотмичей вело торговлю с Китаем, Монголией и «Русской Америкой». Однако взаимовлияние тотемского и иркутского стилей неочевидно и вызывает дискуссии.



Концепция «тотемского барокко» как отражения географических открытий в архитектуре по аналогии с испанским стилем платереско или португальским мануэлино была выдвинута местным исследователем С. М. Зайцевым, который, однако, не смог довести свою аргументацию до логического завершения. В настоящем сообщении излагается гипотеза, согласно которой тотемское барокко возникло в ходе своеобразного «резкспорта» сибирских и азиатских архитектурных приемов на восток Вологодчины, обусловленных экономическим подъемом Сибири, развитием пограничной торговли с Китаем в г. Кяхта и сетью региональных ярмарок в г. Енисейске, Ирбите и др. В рамках этого процесса азиатские товары и культурные влияния стали распространяться в России, формируя потребительские и эстетические вкусы населения. Таким образом, «тотемское барокко» можно связать с возникновением в XVIII веке новой системы международной торговли между «Востоком и Западом».

Гусева А. В. (НИУ ВШЭ)

Оксидентализм и ориентализм японского художника Асаи Тю (1856–1907)

Художник Асаи Тю: (浅井 忠, 1856–1907) наряду с Курода Сэйки (1866–1924) стал одной из ключевых фигур при формировании новой школы масляной живописи в период Мэйдзи (1868–1912). И хотя в отличие от Куроды С. Асаи Тю: не учился в Европе, его творчество и деятельность оказали большое влияние на формирование как художников масляной живописи направления ё:га (букв. «западная живопись, 洋画), так и новой школы графики «со:саку ханга» (創作大画). Среди учеников художника были Ясуи Со:таро: (1888–1955), Исии Хакутэй (1882–1958), Умэхара Рю:дзабуро: (1888–1986), Мазкава Сюнпан (1888–1960) и др.

Происходивший из самурайского клана провинции Сакура Асаи получил классическое образование, изучая в том числе и технику живописи в жанре «цветы-и-птицы». Уехав в 1873 г. в Токио учиться английскому языку, Асаи увлекся живописью и решил стать художником. В 1876 г. проучившись некоторое время в школе живописи Сё:гидо: (彰技堂), открытой бывшим самураем, японским художником масляной живописи Кунисава Синкуро: (国沢新九郎, 1848–1877), Асаи поступил в класс итальянского художника Антонио Фонтанези (Antonio Fontanesi; 1818–1882) в новой Школе технических искусств (Ко:бу бидзюцу гакко:) в Токио.

Однако начало самостоятельной карьеры Асаи как художника совпало с изменениями художественной политики правительства Мэйдзи. После Всемирной выставки в Вене (1873 г.), где, с одной стороны, стало очевидно отставание Японии в техническом развитии, а с другой невероятным успехом пользовались японские предметы декоративно-прикладного искусства. В 1882 г. по приглашению общества «Рю:тикай» (龍池会; с 1887 г. Нихон бидзюцу кё:кай —



«Общество японского искусства»), объединявшего аристократов, предпринимателей и государственных деятелей, американский философ Эрнест Феноллоза (Ernest Fenollosa, 1853–1908) читает свою знаменитую лекцию «Истинная теория искусства» (*бидзюцу синсэцу*), в которой ратует за восстановление живописной традиции в духе школы Кано и порицает чрезмерное увлечение западными искусствами. В 1885 г. Министерство образования назначило Э. Феноллозу, Окакуру Какудзо (1862–1903) и художника Кано Хогай (1828–1888) членами комиссии по обсуждению художественного образования в Японии. Усилиями Феноллозы и его сподвижников обучение традиционным японским техникам живописи прочно входит в университетское образование, но на начальном этапе это происходит во многом в ущерб живописцам, работавшим в западноевропейских техниках.

В 1882 г. из работ, представленных для участия в Первой национальной художественной выставке (*Дай иккай найкоку кайга кё: син-кай*; 第一回内国 絵画 共進会), не было отобрано ни одной картины в западном стиле, как и на последующей аналогичной выставке 1884 г. Лишенные государственной поддержки и испытывающие не только перебои с красками и материалами, которые перестали завозиться из-за границы, но и со зрителями художники ё:га — Асаи Тю, Кавамура Киёо (1852–1934) и Харада Наодзирё (1863–1899) в 1889 г. основали ассоциацию поддержки западной живописи, получившую название «Общество искусства Мэйдзи» (*Мэйдзи бидзюцу-кай*, 明治美術会). Целью нового общества было сделать живопись маслом более понятной и доступной японскому зрителю. И хотя первые попытки переработки традиционных японских сюжетов в масляной живописи были встречены довольно прохладно, лекции и выставки постепенно начали пользоваться популярностью. На пятой выставке общества (1893 г.) помимо японских художников были представлены и работы импрессионистов из собрания арт-дилера Хаяси Тадамаса (林 忠正; 1853–1906).

В 1898 г. Асаи получил место второго профессора Токийской школы искусств (совр. Токийский университет искусств) и в 1900 г. был командирован в Париж на Всемирную выставку, где были представлены работы японских художников. Асаи провел во Франции два года, изучая современную французскую живопись и попав под очарование ар-нуво и искусства фотографии. По возвращении в Японию в 1902 г. он сразу же получил позицию профессора в только что открытой Киотской школе искусств и ремесел (совр. Технологический институт Киото). С этого времени он все больше и больше тяготеет к стилистике ар-нуво, особенно в графике, создавая открытки, гравюры, эскизы для произведений из керамики и стекла, и книги с иллюстрациями (например, «Традиции и манеры наших дней: поэтическое состязание в 50 раундов», выпущенную в 1907 г. совместно с поэтом Икэбэ Ёсиката (池邊義; 1861/64–1923).

Если в своих произведениях маслом Асаи Тю: эволюционирует от реалистического стиля в духе барбизонцев к лирическому импрессионизму, то в его поздних графических произведениях 1902–1907 гг. он, оставаясь по сути ху-



дожником ё:га, т. е. художником западной живописи, начинает работать в новом актуальном для западного искусства того времени стиле ар-нуво. Однако из-за того, что само ар-нуво впитало и переработало многие мотивы и приемы традиционного японского искусства, в работах японского художника, получившего помимо западной и традиционную выучку, возникает почти постмодернистский палимпсест, где причудливо соединяются восточный «оригинал» и западный «перевод» (или наоборот?).

Гутарёва Ю. И. (РАХ, г. Красноярск)

**Новые формы корейской пейзажной живописи сансухва
(кор. 산수화): штрих-кодированный пейзаж О Хёнён (кор. 오현영)**

В наше время творческие инициативы стран Дальнего Востока нередко становятся ярким явлением в мире современного искусства. Одно из ведущих мест в этом процессе принадлежит Республике Корея, мастера которой на рубеже XX–XXI вв. смогли заявить о себе как полноправные члены глобального арт-процесса.

Претерпев множество изменений в XX веке, корейское искусство стремительно развивалось и, достигнув к настоящему моменту высокого уровня новаторства неизменно вызывает стойкий интерес мирового зрителя. Пройдя путь переработки открытий Запада, осваивая и утверждая новые художественные направления, современное южнокорейское искусство представляет многообразные формы и техник, которое в целом можно назвать концептуальным. По мнению исследователей, мастеров Республики Корея отличает «желание экспериментировать» и художники «верят в силу идеи, стремятся донести ее до зрителя» [1, с. 218], зачастую «задавая новые тенденции и векторы развития творческой мысли» [2, с. 124]. В контексте развития современных технологий ими были переосмыслены традиционные жанры, в числе которых оказался пейзажный — *сансухва* (산수화). В корейском культурном и художественном наследии данный жанр издревле занимал одно из центральных мест и всегда воспринимался как выразитель и хранитель художественно-ценностных традиций общества.

Среди мастеров, которые пытаются переосмыслить эстетику традиционного пейзажа в современных формах искусства, выделяются своей новизной творческие поиски О Хёнён (오현영, р. 1949), где выдвигается оригинальный подход к использованию технологий нашего времени — визуальный символ штрих-кода. Уникальный посыл творчества мастера заключается в том, что «новаторская техника», «смелые решения с продуктом современности» [4] не мешают выразить «глубину эстетической красоты и философской идеи традиционного корейского пейзажа» [3], что представляется актуальным.

Данный доклад являет собой попытку осмысления творчества О Хёнён путем изучения отличительных особенностей творческого метода мастера, выражающего не только современный подход, но и базирующегося на художественных традициях корейской пейзажной живописи *сансухва*.



В основу исследования положен принцип комплексного подхода к проблеме, заявленной в теме доклада. Наряду с системным анализом используется искусствоведческий, совмещающий элементы типологических сопоставлений различных открытий О Хёнён с образно-стилистическим и сравнительным анализом отдельно взятых произведений известных корейских мастеров прошлых эпох: Чон Сона (Кёмчжэ) (정선(景仙), 1676–1759), Ким Хондо (김홍도, 1745–?), и др. с целью выявления их влияний на поиск сохранения философско-эстетических идей, присущих традиционному корейскому пейзажу, при использовании новых выразительных средств.

Анализируя пейзажные произведения О Хёнён, названные южнокорейскими критиками «штрих-кодированный пейзаж», представляющие «метафорическое выражение как внутренней, так и внешней стороны быстро меняющегося современного корейского общества» [5], определяется их роль и значимость в современном искусстве Республики Корея.

Делается вывод об оригинальности пейзажного творчества О Хёнён которое, репрезентируя стремление к технологичности, способствует возрождению эстетики традиционного корейского пейзажа в новых формах искусства современности.

Библиография

1. Хохлова Е. А. Современное южнокорейское искусство: попытка систематизации. *Корея: 70 лет после освобождения*. ИДВ РАН; Центр корейских исследований. Москва, 2015. С. 211–219.
2. Ячник М. М., Беглова Е. А. Чхве Урам как родоначальник течения “Electric animism” в современном южнокорейском искусстве. М. М. Ячник, Е. А. Беглова. *Вестник российской корееведения*. 2016. № 8. С. 124–131.
3. 김성호. 오현영: 바코드 산수화전 [Ким Сонхо. О Хёнён: штрих-кодированный пейзаж]. 김달진미술연구소 [Исследования и отчеты центра искусства Ким Дальчжин] URL: <http://www.daljin.com/display/D068071> (дата обращения: 11.03.2022).
4. 김종근. 오현영의 바코드 퓨전 신 풍경화 [Ким Чжонгын. Новая пейзажная картина Хёнён О в слиянии штрих-кодов]. *Korea Artist Council*. URL: <http://www.koreaart21.com/news/articleView.html?idxno=34> (дата обращения: 11.03.2022).
5. 최광진. 영수증을 통한 자기 정체성 탐구 [Чхве Кванчжин. Документальная самоидентификация]. *Artmail*. URL: <https://www.artmail.com/db/2021/20210602-ohhyunyoung.htm> (дата обращения: 11.03.2022).

Деменова В. В. (УФУ)

Методологические аспекты анализа произведений буддийского искусства

Объекты искусства буддизма попадают в поле исследований различных наук. Их описания касаются историки, востоковеды, культурологи и ряд других исследователей. В данном докладе хотелось бы коснуться вопросов, созревших



внутри искусствоведения, как отдельной научной области, и затронуть вопросы методологии исследования религиозного искусства в целом и буддийского искусства в частности.

Долгое время методология изучения сакрального искусства не выделялась искусствоведами в особую область и рассматривалась с позиций историко-искусствоведческого подхода, включая историко-типологический и описательно-биографический методы исследования, требующие тщательного исследования фактов прошлого, их систематизации, а также исторических контекстов, что в целом отвечало позитивистскому взгляду, главенствующему среди историков искусства.

Историко-фактологический подход (даже применительно к восточному религиозному искусству) до сих пор является базовым и не утратил своей актуальности, однако, еще в начале XX века появился ряд исследователей, предлагавших при изучении принципов того или иного сакрального искусства сосредоточиться прежде всего на специфике языка и понятийного аппарата религиозного учения, с визуальным воплощением которого мы имеем дело, поскольку таким образом мы можем касаться не только фактов, но и смыслов, заложенных в религиозном искусстве. В истории науки эти исследователи объединены в научную школу традиционализма.

Традиционалисты занимали критическую позицию по отношению к модерну и современной западной философии и критиковали методологию гуманитарных наук, если она рассматривала человека и мир в отрыве от духовной жизни. Традиционализм оказал сильное влияние на современное сравнительное религиоведение и часть искусствоведения, которая занимается изучением сакрального искусства. Важнейшими представителями направления в XX в. были Р. Генон, А. Кумарасвами, Ф. Шуон, Т. Буркхардт, М. Лингс, С. Х. Наср и др. Их тексты, по сути, открыли для западного зрителя красоту восточного искусства, до этого момента воспринимаемого исключительно сквозь призму мировидения, отталкивающегося от греческой эстетики.

Вклад традиционалистов в разработку методологии изучения объектов сакрального искусства трудно переоценить, ибо способ познания должен соответствовать объекту познания, и в данном случае мы видим сопряжение нескольких таких способов и попытки соединения их языка — научного, религиозного и художественного.

Стараясь избежать грубого компаративистского обобщения, отметим, что общим методологическим подходом в трудах традиционалистов и их последователей в XX веке становится опора на выявление базовых образов и принципов художественного мышления той или иной религиозной культуры.

Так, в отношении авраамических религий отмечалась общая «текстологичность» культуры, т. е. сакральный текст как послание и как феномен служил исследователям своеобразным фундаментом в поиске глубинных смысловых коннотаций визуального языка (труды Т. Буркхардта, С. Х. Насра, Ш. М. Шукурова



и др.). Исследование смыслового поля религиозного искусства в этом случае выявило ряд важных для искусствознания вопросов: что есть «образ храма», теургичность творчества, понятие красоты и ряд других.

Для традиции искусства индуизма такой религиозно-философской основой художественного мышления становится представление о звуке (шире — вибрации) лежащей в основе всего сущего и синтез искусств, чья непреложная взаимосвязанность направлена на поиск Абсолюта. Поэтому задачи, решаемые искусствоведами в связи выявлением глубинных смыслов архитектуры, скульптуры, живописи внутри индуистской культуры, так или иначе касаются вопросов, связанных с внутренним движением-расширением точки *бинду* или *янтры* в конкретном произведении, с вопросами взаимосвязи микро- и макрокосма, с понятием «раса», лежащим в основе всех видов индийского искусств и т. д. (работы Ананды Кумарасвами, Шринивасы Рао, Адама Харди и др.).

Применение традиционалистской методологии при анализе визуального языка буддизма вынуждает нас обратить внимание на два момента. Первое — при единой основе пути, на который указал Будда Шакьямуни, методов его достижения существует великое множество, поэтому существует и множество различных школ внутри буддийского учения, и как следствие — такое же разнообразие визуального языка, отражающего его особенности. Например, методы познания тибетского тантризма будут сильно отличаться от китайского чань-буддизма, соответственно будут отличаться и способы их визуального проявления посредством искусства (притом, что и тибетская тханка и дзэнский живописный свиток будут являться частью буддийской духовной практики). Второе — это адаптивность и пластичность визуального языка буддизма, который, приходя вместе с учением на новые территории, впитывал и трансформировал уже имеющиеся художественные традиции и принципы. Отсюда, например, такое разнообразие форм ступы в разных регионах (при общем семантическом единстве) или разнообразии иконографии, которая, по сути, в каждом регионе Азии будет иметь свои отличия.

Что касается выявления базовых принципов, лежащих в основе художественной системы буддизма, обратим внимание один из ключевых вопросов: как понимается феномен «изображение» и какую роль играют объекты искусства внутри самого учения. Как и в большинстве религиозно-философских систем, внутри буддийской традиции термин «искусство» как самостоятельная категория не используется.

В тибетских трактатах наиболее часто для обозначения изображения используется термин *кусук*, буквально переводимый как «тело-форма». (напр. сочинение Таранатхи «Прославленный источник учения о метрике изображения тела татхагаты»; XVII в.). В свою очередь, изображение рассматривается буддийской традицией в контексте относительной и абсолютной природы Будды, где Будда выступает как указывающий путь к Просветлению и является абсолютной драгоценностью, а его изображения являются относительными драгоценностями. Что



приводит к пониманию существующего отношения к изображениям в целом: с одной стороны, к изображению Будды относятся как к сущности абсолютной драгоценности, т. е. если выполнять практику перед изображением Будды как перед самим Буддой, то будет накапливаться столько же благих заслуг, сколько накапливалось бы от выполнения практики перед самим Буддой. С другой стороны, не упускается из вида относительная природа изображений, поскольку на определенном этапе совершенствования сознанию уже не требуется опора в виде зримого образа. Таким образом, изображения, с одной стороны, носят «вспомогательный» характер, — для практикующего они являются определенным средством / опорой в процессе практики медитации, — с другой, они наделены сакральной функцией, т. к. проявляют «сущность природы Будды».

Таким образом, уже при рассмотрении феномена «изображение» выявляется ряд отличительных особенностей визуальной традиции буддизма. Одним из принципиальных положений для понимания ее как феномена представляется, например, то, что она схватывает не-дуальность (основной принцип буддийской философии).

Более подробно о том какие коннотации несет в себе слово «изображение» (тело-форма, или *кая-рупа*) в их взаимосвязи с буддийской философией будет изложено в докладе.

Добровольская Д. В. (Галерея современного искусства МУТН, СПб)
**Гибридная реконструкция Востока
в работах Жана-Леона Жерома: невольничий рынок и гарем**

Несмотря на то что ориентализм в живописи был общеевропейским явлением XIX в., именно французские художники лидировали в этом направлении, а восточная экзотика процветала в салонах Франции в течение ста лет. Представление обнаженного женского тела не было необычным для академического искусства XIX в., необычной была настойчивость, с которой Жан-Леон Жером обращался к образам работоторговцев и рабынь вместо одалисок, купальщиц или Венер. Жером встраивает «подсматривание», позволяя зрителю разделить удовольствие или вину (но никогда не боль) за происходящее на холсте. Вряд ли Жерома интересовала тема женского рабства, в частности рабства красивых парижских женщин, оказавшихся в Риме или Каире. Возможно, он стремился определить границы мужского внимания к женскому обнаженному телу в салоне, делая из восточного интерьера декорации.

Вопросы критиков, связанные с творчеством Жерома, отражают центральную проблему французского искусства времен Второй империи и начала Третьей Республики, а именно увеличивающийся разрыв между академическими ценностями и умеренной эклектикой. Но вместо того, чтобы увязнуть в конфликтах, Жером успешно строил свою карьеру и сумел обрести официальные почести, известность и богатство. Его применение традиционной живописи в неоклассическом стиле в работах на популярный сюжет было эффективным способом быть принятым в обоих лагерях.



Значительное влияние на формирование европейского ориентализма, как в живописи, так и в литературе и науке, оказали египетские кампании Наполеона Бонапарта. Цивилизационная миссия основывалась на вере в права человека и демократическую справедливость, на промышленности и этике, она должна была положить конец дикости, связанной с жестоким наказанием и белым рабством. В этом смысле ориенталистское искусство было одним из основных каналов, поддерживающих европейское превосходство — популярные сюжеты битв, рабовладельческих рынков, гаремов и охотников способствовали выстраиванию образа Востока как варварской культуры, которая, хотя и уступала Европе, привлекала своей экзотичностью.

В абсолютистской Франции ориенталистские сцены отражали тот же мир французской элиты, лишь в экзотических костюмах. Однако после Великой французской революции образ султана сменился на одалиску — революционной модели римского республиканства было трудно примириться с восточной роскошью и правлением деспота. В это время гарем стал топосом — не просто физическим местом, а пространством слияния места, ожиданий и желаний, т. е. особым видением реальности.

Изображение гарема в XIX веке было частью французского дискурса по контролю над женской сексуальностью, вступив в диалог с проверенными временем критериями власти и гегемонией классической мифологии в академическом искусстве. Его образы говорят о властных отношениях между наблюдателем и объектом наблюдения, мужским сексуальным желанием и женской сексуальной доступностью и, возможно, между французскими мужчинами и женщинами. Обещание гарема было сексуальным: частный, эксклюзивный доступ только для одного человека к послушным и безупречным женщинам.

Из-за подробного и обстоятельного обращения с экзотическими фигурами современники Жерома повесили на него ярлык этнографа, придав некоторый флер документальной точности картинам, которые сегодня считаются пародиями или фантазиями. Более того, в эротических фантазиях, на которые часто указывают исследователи его работ, нет ничего специфически восточного: примерно одинаково выглядят фантазии в античном и восточном виде («Осмотр рабыни» и «Арабский рынок наложниц»). Взаимозаменяемость его женщин и их поз бросает вызов любой концепции этнической принадлежности, тем более что все его восточные женщины выглядят француженками.

Прежде чем приступить к значительно более декоративной и романтической серии восточных купальщиц (начиная с «Мавританских бань» 1871), Жером активно изучал живописные и идеологические отношения между изображением темнокожего и светлокожего тела. Темнокожая женщина была символом расовой дегенерации — размещение рядом с темнокожей рабыней обезьянки представляет собой явную отсылку к иерархии человеческих рас. Они подаются не просто как целое, но существуют на равных. Светлокожая женщина сравнивается с Евой, ей предписывается чувство стыда, наполняющее ее образ человечностью, которая,



увы, не распространяется на темнокожую героиню. Этот эффект их образы могут достичь только вместе.

В работах Жерома можно проследить несколько возможных смысловых посылов: о мужской власти над женщинами, о дикости и низменности рабства и работорговли, о расовой иерархической, в которой европеец был вершиной. Эти значения обуславливали рациональную необходимость вмешательства Запада в культурную и экономическую политику Востока посредством претворения цивилизационной миссии.

Присутствие европейских художников как этнографов на Востоке подчинялось западному колониальному, имперскому превосходству, независимо от намерений отдельного автора. В таких условиях западный наблюдатель не мог создать адекватную версию другого мира.

В то время как Густав Курбе, Эдуард Мане и Клод Моне бросали вызов традициям академизма и провоцировали общественные споры, Жан-Леон Жером выступал как противоположность новой современности в искусстве. Академический ориенталист был приемлемой альтернативой традиционному классицизму и не казался таким радикальным, как реализм или импрессионизм, а связь ориенталистской живописи с новой наукой и этнографией придавала серьезности его работам.

Долин А. В. (ВШЭ, ИВ РАН)

Большая библиотека японской поэзии как зеркало японской культуры.

Подготовленная в Восточной редакции издательства «Наука» восьмитомная иллюстрированная книжная серия в переводах А. Долина представляет собой уникальную панораму японского стиха, охватывающую тринадцать столетий. Широкий спектр поэтических жанров, стилей и форм в сотнях авторских подборок дополняется портретами поэтов, картинами, гравюрами и рисунками крупнейших художников своего времени. Все тома серии снабжены вступительными статьями, биографическими справками и академическими комментариями. В докладе освещаются этапы создания Большой библиотеки и специфика подбора иллюстративного материала.

*Донина Л. Н. (Институт истории им. Ш. Марджани АН
Республики Татарстан)*

Технико-технологические и стилистические особенности казанско-татарской чеканки: вопросы генезиса

Устойчивым маркером казанско-татарской ювелирной традиции XVIII – нач. XX вв. является «чеканка насечкой». В этой технологии изготавливались традиционные женские украшения. Новым ракурсом, базирующемся на материалах фундаментальных историко-этнологических и археологических



исследований, стало изучение этого огромного наследия, тесно связанное с выявлением этнорегиональных технико-технологических и функционально-семиотических особенностей татарских украшений. Использован традиционный сравнительно-исторический метод исследования: диахронный (в сочетании с ретроспективным анализом и реконструкцией) и синхронный (сравнительно-географический). Междисциплинарный характер исследования обусловил обращение к методам смежных научных дисциплин, прежде всего этноархеологии — научного направления, которое решает проблемы генезиса культуры на основе сопряжения археологического и этнографического подходов к изучению материала. В рамках этноархеологических подходов исследовались вопросы истоков и специфики технико-технологических приемов художественной обработки металла, трансформации элементов декора. Из методов искусствоведческого анализа использованы морфологический, включающий в себя такие параметры, как форма, материал, размер; иконологический, исследующий устойчивые мотивы и композиционные структуры, и семантико-семиотический, тесно связанный с понятиями «культурные коды». С целью выявления региональных особенностей ювелирных традиций была осуществлена макросъемка чеканных украшений из фондов драгоценных металлов НМ Республики Татарстан, сделаны необходимые для последующего анализа замеры параметров. Для выявления функционально-семиотических особенностей впервые осуществлены переводы текстов на чеканных бляхах.

Татарские чеканные украшения отличает общая стилистика: низкорельефный орнамент, сохраняющий чистую поверхность металлической пластины, на фактурном «кружковом» фоне. Плоскорельефная трактовка декора и стремление к заполнению пространства вокруг фигур, как известно, характерны для художественного металла стран мусульманского Востока в целом. Наиболее важным признаком для определения локализации вещей служит рисунок фона в зонах орнаментации. Фон, обработанный кольцевым пунсоном, с VII–VIII вв. был характерен для художественного металла Средней Азии и Китая. По мнению М. Г. Крамаровского, изделия с орнаментом, оставленным резервом на фоне, заполненном маленькими кружками, широко распространились на просторах Евразии с монголами.

Татарская чеканка насечкой обнаруживает устойчивые связи с серией золотоордынского серебра конца XIII – первой половины XIV века, отличающейся специфической ремесленной отделкой, ориентированной на исламское население золотоордынских городов. Сходство наблюдается практически по всем технико-технологическим и художественно-стилистическим параметрам: тонкостенность изделий, упрощенный контурный рисунок, отсутствие высокого рельефа, однотипный зерновой фон. Центральную группу среднеордынского серебра составляют «сайгатинские находки», которые исследователи аргументированно относят к улусным изделиям болгарских мастерских. Этот факт позволяет уточнить генетическую преемственность казанско-татарских и булгаро-золотоордынских ювелирных традиций.



Чеканкой насечкой изготавливались, преимущественно бляхи, коранницы и браслеты. Бляхи были самых разнообразных форм: круглые, прямоугольные со срезанными углами, симметрично-криволинейные (лировидные, тюльпановидные), восьмиугольные. Они нашивались на съемные матерчатые украшения, исполняя роль декора и наделяя их функцией оберега. Построение орнаментальной композиции придерживалось определённых принципов: в центре бляхи размещался каллиграфический текст на основе арабской графики, окруженный бордюром из растительного побега, волнообразное движение которого ограничивалось с обеих сторон ободками гладкого металла. Текст выполнялся на татарском языке арабскими буквами почерком «*насах*» с элементами «*сульс*», который условно придерживался традиционного написания. Он мог состоять из двух-четырёх законченных по смыслу предложений, которые отделялись друг от друга полосками гладкого металла.

Стилистические особенности орнаментального комплекса, как и технология, имеют прямые аналогии с декором среднеордынского серебра, ведущим элементом которого выступает растительный побег с полупальметтами на гладком непрерывном волнистом стебле и не подчиняющаяся канонам арабская вязь. Мотив растительного побега считается «общесредневековым» явлением. Эстетику и механизм его формирования в тюрко-мусульманской торевтике можно понять в контексте раннесредневекового евразийского стиля, суть которого заключается в использовании в качестве основного средства выразительности — растительной орнаментации, имеющей тенденцию к геометризации. На татарских чеканных бляхах мотив представляет собой волнообразный гладкий стебель с двусторонним размещением трёхчастных полупальметт, рассечённых двумя врезами, с двумя завитками. Его вариативность основана на степени упрощения, что свидетельствует о функционировании локального ремесленного центра в течение длительного времени, трактовка же в значительной степени обусловлена технологическими особенностями работы по тонкому металлу.

В структурно-образном решении татарских чеканных украшений наиболее полно проявилась полифункциональность орнамента, причем наиболее выразительной являлась его знаковая сторона. Перевод текстов существенно дополнил представление о назначении блях и позволил разделить их на две группы. Первая группа — это украшения-амулеты с кораническими знаками, которые воспринимались верующими как «надежная защита от всего вредящего». Истоки традиции находим в болгарских археологических материалах: это переделанные в подвески серебряные чеканенные дирхемы со сквозным отверстием у края. Вторая группа — именные бляхи-украшения с благопожеланием или с изображением арабских чисел, имеющих буквенное значение. Каллиграфия надписи в три-пять строк создавалась индивидуально. По направленности благопожеланий можно реконструировать некоторые бытующие традиции.

Исследование позволило сделать вывод, что казанско-татарская чеканка насечкой унаследовала совокупность элементов декора и технологий золотоордынской



торевтики второй половины XIII – первой половины XIV вв., как и эстетику ее стиля в целом. Мотивы чеканного орнамента в казанско-татарской ремесленной традиции вошли в композиционную структуру другого круга изделий — блях, роль и место которых в комплексе традиционных украшений женского костюма наделили ее особыми функционально-семиотическими свойствами.

Доннер К. В. (Университет Мармара, Стамбул, Турция)
**Современное искусство Катара через призму вопросов
идентичности и глобальных изменений современности**

Музеи и выставочные пространства Катара занимают лидирующие позиции с точки зрения изучения и популяризации современного искусства на Ближнем Востоке. В рамках планируемого доклада особое внимание будет уделено современной архитектуре Катара. Ценности и культурные нормы катарского общества, в настоящее время находящегося в процессе построения и поиска национальной идентичности, отражаются в способах понимания и адаптации глобальных направлений в мире искусства, способах коллекционирования предметов искусства, методах организации музейного пространства. Одним из важнейших центров современного искусства региона является Матхаф, Арабский музей современного искусства, расположенный в Дохе; изначально возникший как частная коллекция, сейчас музей выполняет роль площадки для диалога современных художников и деятелей искусства региона и мира. В данном контексте, на региональном уровне также становится важным вопрос о существовании собственно катарского искусства.

Совмещение глубоко традиционной эстетики и архитектурных форм с новейшими техническими достижениями, развитие в гармонии с общемировыми тенденциями современного искусства давно стало отличительной чертой архитектурного портрета Катара и, в частности, Дохи. Примерами таких построек являются здание Национального музея, постройки района Мшереб, кампусы Университета Катара. Нельзя обойти вниманием довольно неожиданный тип постройки — футбольный стадион Аль-Байт, расположенный в Аль-Хор и построенный по причине проведения в Катаре Чемпионата мира по футболу в 2022 году. Архитектура стадиона повторяет дизайн традиционного жилища кочевников страны («аль-Байт», название стадиона, переводится с арабского языка как «дом»), украшена фотографиями «домов» подобного типа; повсюду, в том числе, на настоящих коврах, украшающих стадион, воспроизводится традиционный для катара орнамент. Таким образом происходит процесс саморепрезентации и конституирования профиля традиционных форм искусства для зрителей со всего мира. Интереснейшая для культурологического изучения современная архитектура данной страны, начиная с орнаментального дизайна высотных зданий и современным прочтением архитектоники культовых зданий (мечеть Education City, мечеть Мшереб), достойная пристального внимания специалистов и дальнейшего изучения.



Итак, процесс конструирования национальной идентичности Катара происходит в тесной связи с искусством. Данное явление важно для понимания и изучения не только как внутренний культурный и социальный процесс данной страны, но и с точки зрения взаимодействия современного искусства Катара с процессами миграции и глобализации.

Досовицкая В. В. (ИБ РАН)

Визуализируя Японию: проект «Визуализация культур» Массачусетского технологического института

Проект «Визуализация культур» («Visualizing Cultures») был основан Массачусетским технологическим институтом (Massachusetts Institute of Technology) в 2002 году с целью изучения потенциала электронных средств передачи информации для развития современной науки и образования на основе визуальных материалов. Миссия проекта «Визуализация культур» состоит в том, чтобы использовать новые технологии и ранее недоступные визуальные материалы для реконструкции прошлого, для того чтобы увидеть историю через образы, которые когда-то были широко распространены в разные времена и в разных странах, для того чтобы лучше понять, какими люди видели себя и какими их видели другие.

На сегодняшний день проекты посвящены становлению современной Японии, раннему современному Китаю и Филиппинам. Однако направленность этих исследований выходит за пределы Азии как таковой и касается «культур» в гораздо более широком смысле — культур модернизации, войны и мира, потребительства, образов «я» и «других» и так далее.

Проект «Визуализация культур» был основан профессорами Массачусетского технологического института Джоном Дауэром (John Dower), историком, лауреатом Пулитцеровской премии, и Миягава Сигэру (Miyagawa Shigeru), профессором лингвистики, заместителем декана по открытому образованию МТИ, пионером в производстве и использовании цифровых медиа для обучения. Специалисты по мультимедиа Эллен Сибринг (Ellen Sebring) и Скотт Шанк (Scott Shunk) разработали структуру и «внешний вид» проекта. Эндрю Бёрстейн (Andrew Burstein) работал над графическими, мультимедийными и анимационными элементами.

Проект «Визуализация культур» связан с программой открытых курсов МТИ, которые являются бесплатными и доступными широкой публике. «Визуализация культур» использует оцифрованные визуальные записи, охватывающие события в Китае, Японии и на Филиппинах. Проект сотрудничает с учеными из разных университетов, с более чем 200 музеями, библиотеками и архивами, все материалы свободно доступны в соответствии с лицензией Creative Commons. Благодаря «Визуализации культур» ученые и преподаватели из разных стран могут использовать эту платформу для исследования большого массива ранее недоступных изображений; составления оригинальных текстов с неограниченным количеством полноцветных изображений высокого разрешения.



Все проекты «Визуализации культур» обычно состоят из четырех разделов: *эссе*, в котором рассказывается, кто был художником, когда работал, какие средства использовал и как на его работы реагировала публика того времени; *визуальные повествования*, где графика доминирует над текстом и представлена различными способами (сериями, крупными планами, сопоставлениями); *галерея изображений*, где представлены все изображения в эссе, некоторые галереи включают метаданные изображений и дополнительные материалы; а также *видео и анимация*, которые включают комментарии авторов, интервью, анимацию и так далее.

В 2004 году Массачусетский технологический институт отметил этот проект «Премией 1960 года за инновации в образовании» («Class of 1960 Innovation in Education Award»). В 2005 году Национальный фонд гуманитарных наук (National Endowment for the Humanities) включил «Визуализацию культур» в список онлайн-ресурсов гуманитарного цикла на платформе «EDSITEment». Учебные программы «Китай в мире» («China in the World») в проекте «Расцвет и упадок системы торговли Кантона» («Rise and Fall of Canton Trade System») и «Процветающая Йокогама» («Yokohama boomtown») получили премию Франклина Р. Бьюкенена (Franklin R. Buchanan prize) Ассоциации азиатских исследований (Association of Asian Studies) за лучшие учебные материалы по Азии в 2011 и 2009 годах соответственно.

Дремова А. М. (Университет керамики, г. Цзиндэчжэнь, Китай)

Современное керамическое искусство Китая, сохраняя традиции

Особый интерес представляет керамическое искусство в Китае города Цзиндэчжэнь в провинции Цзянси. Цзиндэчжэнь на протяжении тысячелетий является столицей китайского фарфора, где хранились секреты его производства.

Что же делает особенным Цзиндэчжэнь сейчас, когда Императорские печи Юй Яо (御窑) превратились в музейный комплекс, а производство керамики процветает и в других городах и центрах, к примеру в Дэхуа (德化), Фошане (佛山), Фупине (富平), Тунчуане (铜川 — Яочжоуяо; 耀州窑), Лояне (洛阳), Лунцюане (龙泉), Цзяньшуйе (建水) и др. Всюду сохраняется своя специфика производства и особенности технического мастерства, отличающие регионы. Но в отличие от них Цзиндэчжэнь вобрал в себя целую палитру различных техник, начиная с всемирно известной росписи синей подглазурной кобальтовой краской *цинхуа* (青花), смешенной техникой *доуцай* (斗彩), а также надглазурные техники *фэньцай* (粉彩), *синьцай* (新彩), *гуцай* (古彩), помимо этого использование различных красочных глазурей — *яньсэю* (颜色釉): стоит отметить известную как «бычья кровь» красную глазурь — *ланхун* (郎红), не менее известна и красная подглазурная роспись юлихун (釉里红), *линлунци* (техника «рисовое зерно»; 玲珑瓷). Помимо перечисленного славится здесь и скульптурный фарфор, и фарфор тонкостенный — *ботайцы* (薄胎瓷) известный как egg shell porcelain, так



называемая «яичная скорлупа», существуют и свои техники гравировки. Такое обилие и разнообразие не просто сохранилось до сих пор в Цзиндэчжэне, но и приобрело особые комбинации, новые сочетания и переплетения всевозможных существующих техник, мастерства, приобретая как новые образы и темы согласно времени, так и сохраняя традиционные, находя для них все новые художественные решения. Все это делает Цзиндэчжэнь уникальным и по сей день. Помимо внешних проявлений важно отметить внутреннюю творческую силу, заложенную в городе, позволяющую сохранять традиционные и проявлять новые формы. Именно в Цзиндэчжэне возможно прочувствовать саму суть и природу керамики, в особенности фарфора, его органичность и естественность творческого процесса. Он подобно традиционной китайской философской мысли о человеке, соединяющем в себя два начала, — энергии Неба и Земли, соединяет естество природной материи мира и идею, мысль, волю человека, будучи предметом материального, он несет коренную информацию духовной культуры.

Ярким примером являются работы художника, профессора Нин Гана (宁钢). Сохранение идеала, эстетически прекрасного необходимо для того, чтобы приближаться к нему, следуя китайской традиционной мудрости «где внимание, там и энергия», соответственно, то и привносится в жизнь. Художник Нин Ган не просто говорит о необходимости сохранения, поддержания чувства гармонии и эстетической красоты, а подтверждает это своими работами, в которых следует эстетически прекрасному, гармоничному началу, естественно вторя ритму единства природы.

Он создал свой собственный уникальный, яркий, узнаваемый выразительный художественно-образный язык, при этом технически новаторский, сохраняя ценности традиционной китайской культуры и искусства, но в то же время отвечая запросам современности, все больше обращенной к дизайну. Его глубокое понимание природы материалов в керамическом искусстве, превосходное владение технологией и мастерством являются устойчивой базой, крепким фундаментом его творчества, позволяющими выразить свою художественную индивидуальность. Он выходит за границы декоративно-прикладного искусства, вдыхая новую жизнь, индивидуальность в свои произведения, отображающие уникальность авторского мировидения, при этом сохраняя на высоте отточенность мастерства и почитание традиций. В работах сочетаются, как и графические приемы, мастерское владение четкой линией, свободной легкой, живой, с характерным присущим художнику динамизмом, так и живописные приемы работы с цветом, будь то использование свободно перетекающих цветных высокотемпературных глазурей или же ритмичные соотношения цветовых пятен надглазурной техники. С точки зрения формы его работы представлены в основном серией плоских фарфоровых полотен (瓷板), квадратных пластов (порой с использованием рельефа, выгравированных изображений), также серией различных по форме ваз и тарелок, выполненных как в подглазурной технике, так и в надглазурной. Свободно, мастерски используя приемы традиционных техник,



например в серии знаковых работ на красном фоне цветной глазури, художник применяет надглазурную технику фэньцай (粉彩), но в своей уникальной манере (和合, 2014 г., 荷塘秋色, 2013 г., ваза 岁岁和, 2015 г.).

Мастер виртуозно сочетает высокотемпературные глазури, формируя богатую и разнообразную фактуру, служащую то основой глубины картины, то создавая ощущения многослойности пространств, в которых ритмично перекликаются созданные смешением техник и приемов, традиционные сюжеты, обращение к национальному искусству, традиционной китайской культуре, но в абсолютно современной авторской манере выражения. Здесь и фигуры, пейзажи, цветы и птицы все созданные им образы, органичны и едины, являются частью целостного произведения, подобно традиционной китайской живописи, естественно проявляясь из пространства сущего, материи природы, выраженной крупными цветовыми пятнами, свободно выплеснутых, разливающихся глазурией. Созданный им художественный язык в керамике настолько ярок, самобытен, отточен мастерством и пропитан собственным духом, что при работе в других техниках также ясно видна индивидуальность художника. Через его яркий авторский подчёрк и новаторские решения, произведения, казалось бы, из прикладного материала керамики, выходят к самостоятельным искусствам. Например в работах выполненных в технике 三彩 («глазурь трех цветов») города Лоян (провинция Хэнань) профессор Нин Ган создает натюрморты подобно живописным полотнам, отличающимся свободной манерой владения линией контура и глазуриями, а в работах выполненных глазуриями техники Цзюньяо (округа Цзюньчжоу) он вводит новаторский подход, впервые используя местные глазури для создания художественных образов, «живое письмо глазуриями» с характерными для него сюжетами (рыб, сов), в то время как традиционно эти глазури использовались лишь для сплошного покрытия поверхностей керамики.

Всем его произведениям свойственна некая внутренняя сила и внешняя зрелищность.

В серии фарфоровых полотен (瓷板) особо прослеживается сочетание противоположностей, в найденном художником балансе, здесь сочетаются жесткость и мягкость, динамичность и статичность, энергичность и безудержность, при этом всегда элегантно и тонки. Можно говорить о том, что такое чувство красоты в работах профессора Нин Гана есть специфическое выражение личного эстетического сознания, культурное и художественное самосознание, самосовершенствование, позволяющие выйди за пределы ремесла к высокому искусству.

Дубровская Д. В. (ИБ РАН, ГАУГН)

Король кича Вэй Дун: от паразитирования на традиции к поиску национальных корней

Современные художники Запада заигрывали и заигрывают с Дальним Востоком и его мотивами, призывая подыгрывать им и самим китайских твор-



цов им (так, «Дом летающих кинжалов» — это не только Пекинская опера, но и тот мифологизированный Китай, который предпочитали бы видеть на Западе в «эпоху пост-Брюс Ли»). Китайские же мастера XX в., работавшие в русле «европейских» направлений, скорее решали для себя, в какой мере и как именно интерпретировать родную традицию, чтобы, с одной стороны, по предписаниям китайского прагматизма стать успешно монетизируемым художником, а с другой — постараться не превратить китайские мотивы в пластиковый китч.

В свете же соображений, связанных не только с коммерческим, но и с интроверсивным аспектом китайского фигуративного искусства XX – начала XXI в., интересно рассмотреть эволюцию творчества нашего современника Вэй Дуна (род. 1966 г.). Вэй Дуна — показательный кейс мучительного переживания китайской традиции как широко востребованного фона для сюрреалистического эротицизма, отчасти берущего начало (по собственному признанию китайского художника), в живописи Бальтюса (1908–2001) и ее деривативах.

Возникающий в работах Вэй Дуна синоевропейский симбиоз представляет собой весьма странное сожительство. Традиция выглядит бледной и ненавязчивой, а современность — наглой и характерной. Справедливости ради заметим, что приблизительно тот же подход демонстрировал, например, Дж. Кастильоне, в XVIII в. изображавший монументального верховного императора Цяньлуна на фоне традиционного бледного китайского пейзажа (с минимальными итальянскими чертами вроде кустиков травы и облаков).

В докладе на примере творчества Вэй Дуна будет показано, как некоторые китайские художники при всем уважении к традиционной технике, отказываются и от нее, и от традиционных мотивов, творя некое «спекулятивное искусство» — трагическую и намеренно вызывающую неоднозначную трактовку процессов, происходящих с современной китайской культурой, находящейся с культурой Запада в трудных отношениях «любви-ненависти» с садомазохистским уклоном.

Дудко Н. Н. (СХ России, Институт востоковедения РАН)

Роль буддийской иконы-танка в современном мире и в западных культурах

В докладе будет дан ответ на вопрос «что такое танка?», рассказано о значении, традиционном использовании и бытовании этой художественной формы, проведено сравнение с православной иконой и католической храмовой росписью, даны перевод названия, приведены синонимы. Докладчик объяснит, как выглядит танка, как для каких целей выполняется.

Автор приведет исторический обзор происхождения буддийского религиозного искусства: предварив рассказ кратким обзором генезиса буддийского искусства, автор расскажет о его индийских корнях и живописи *пата*, соотнесет развитие и распространение буддизма в Китае, Японии и Южной Азии с параллельным распространением духовного визуального искусства.



Будут охарактеризованы школы, стили и направления живописи танка в Тибете до середины XX века, отмечены главные центры развития школ и направлений этой живописи в Тибете, определившие направление развитие искусства танка в буддийских регионах России (Бурятия, Калмыкия, Тува). Автор уделяет внимание характеристике центров развития искусства создания танка в царской России, их зависимость от Тибета.

В докладе рассматривается выход за пределы исторических буддийских ареалов и распространение искусства танка на Западе в начале XX века и роль живописи танка в широком распространении буддийского духовного искусства в западном мире.

Особо отмечается роль танка в духовном развитии Запада, в распространении буддийской философии и духовной практики через визуальные формы. Автор особенно подчеркивает важность сохранения древних традиций Тибета для передачи их следующим поколениям вместе с сакральными знаниями буддийской философии, медитации и йоги.

Жигульская Д. В. (ИСАА МГУ имени М. В. Ломоносова; ИВ РАН)

Искусство как инструмент ревитализации алевитской идентичности в Турции и за ее пределами

Доклад посвящен анализу роли искусства — художественной литературы, музыки и кинематографа — в процессе ревитализации современной идентичности алевитов Турции и алевитской диаспоры за рубежом. Алевиты Турции — самое многочисленное несуннитское меньшинство, которое составляет порядка 20 % от общего населения страны. Также крупная алевитская диаспора сегодня проживает в Европе и активно участвует в процессе переосмысления алевитской традиции и возрождения алевизма. На протяжении XX–XXI вв. алевизм как религиозно-социальное явление значительно эволюционировал и видоизменился. Сегодня алевизм под влиянием многовекторных диалектических процессов перестает быть исключительно религией, но представляет собой гораздо более комплексное явление. Вопрос алевитской идентичности и признания — центральный в алевитском движении, а современные виды искусства выступают эффективным инструментом в борьбе алевитов за свои права. В докладе последовательно рассмотрены сюжеты ключевых произведений турецкой литературы на алевитскую тематику, относящиеся к позднеосманскому и раннереспубликанскому периоду, а затем приведен краткий обзор сочинений второй половины XX в. по настоящее время, в которых затронута тема алевизма.

Тема алевизма / бекташизма впервые возникла в турецкой литературе в романе «Нур Баба» («*Nur Baba*») Йакуба Кадри Караосманоглу (опубликован в газете «Ақиам» («*Akşam*») в 1913 г., а затем издан в качестве книги в 1922 г.). Позже это произведение послужило источником вдохновения для таких писателей, как Омер Сейфедин, Пейями Сафа (известен также под псевдонимом Сервер Беди)



и Нийязи Ахмет Баноглу, которые также в своих сочинениях обратились к теме алевизма / бекташизма. Как правило, эти произведения отражали бытующие в народе в ту эпоху предубеждения и враждебность по отношению к алевитам и бекташи.

Однако во второй половине XX – начале XXI в. тема алевизма в турецкой литературе нашла отражение в более широком сюжетном контексте социальных проблем, вопросов семьи и брака, идеологического противостояния левых и правых течений в Турции, а также ценностного конфликта алевитов и суннитов. Сегодня справедливо утверждать о заметном увеличении числа работ на алевитскую тематику, диверсификации сюжетов и подходов к освещению актуальных проблем алевизма. Не будет ошибочным отметить очевидную смену тональности, в которой создаются эти сочинения: нарочито пренебрежительный, уничижительный тон начала XX в. ныне сменился сочувствующим, участливым звучанием.

Музыка традиционно является одним из важнейших маркеров алевитской идентичности. Ключевая роль музыки в алевитской религиозной традиции продемонстрирована в известной поговорке алевитов «*Aşığın sözü Kur'an'ın özü*», которую можно перевести на русский язык как «*Слово ашуга (певца-поэта) заключает в себе мудрость Корана*». Церемония отправления религиозного культа среди алевитов (*джерем*) представляет собой ключевой элемент алевизма и является самым важным источником алевитской музыки, которую принято воспринимать как *холистическую музыкальную форму*, объединяющую различные музыкальные стили (среди них *дейиш / нефес (deyiş / nefes)*, *дюваздех имам (dövazdeh imam)*, *мирачлама (miraçlama)*, *мерсийе (mersiye)* и другие). Важно отметить, что музыкальная традиция алевизма не ограничена религиозной сферой: многие тексты светские по содержанию и затрагивают социальную и политическую проблематику.

В докладе в исторической ретроспективе исследуется эволюция алевитской музыки в XX–XXI вв. в контексте социально-политических преобразований. Сделан вывод о том, что со времен основания Турецкой Республики до 1980–1990-х гг. алевитскую музыку было принято изображать как «народную».

Появление алевитской музыки в качестве репрезентативного инструмента алевитской культурной идентичности было обусловлено процессом политической и культурной мобилизации алевитов и совпало с развитием в Турции коммерческих СМИ и музыкальной индустрии 1990-х гг. Другими словами, специфическая религиозная и контекстуально обусловленная музыкальная традиция стала общедоступным продуктом благодаря производству и распространению музыкальных записей в контексте комплексного процесса ревитализации алевитской идентичности.

Кинематограф — один из наиболее популярных видов современного искусства и еще один инструмент культурной ревитализации алевизма. В докладе осуществляется обзор современных фильмов, затрагивающих алевитскую пробле-



матику. В частности, подробно анализируется сюжет фильма «Голос разделяет ночь» («*Bir Ses Böler Geceyi*»), снятый в 2011 г. Эрсаном Арсевером по мотивам одноименного произведения *Ахмета Умита*, как один из наиболее показательных. Фильм резко критикует закостенелость и инертность алевитской религиозной традиции, в то время как сюжетные линии судеб двух главных героев фильма — Сюхи и Исмаила — имеют много общего и демонстрируют отношения с обществом двух молодых людей, а впоследствии изображают конфликт (в одном случае религиозный, в другом — идеологический), приведший к их отчужденности.

Начиная с 1990-х гг. новый турецкий кинематограф стал переосмыслять вопросы национальной и индивидуальной идентичности в контексте современных экономических условий, через призму нового эстетического восприятия и освещая социально актуальные темы. Недоверие и критика идеи гомогенной тюрко-суннитской национальной идентичности, ставшей частью республиканского официального политического дискурса, стали формировать подтекст сюжетов турецкого кинематографа.

В заключении доклада также приводятся некоторые обобщения на тему использования стандартизированных культурных форм с целью обращения к более широкой публике и создания позитивного имиджа для внешних наблюдателей. В частности, говорится о стандартизации и театрализации традиционного ритуала *джем* и религиозного танца *семах*. Такого рода постановочные *джемы* продуцируют практически светский образ алевизма для внешнего мира, а культура является наиболее удобным инструментом для алевитских организаций, которые стремятся популяризировать алевизм.

Забродина Е. А. (МГУ, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

Путешествия в Святую Землю нидерландских художников и их патронов и репрезентация образов Святой Земли в работах живописцев XV – начала XVI веков

Сложно подсчитать точное количество паломников, отправлявшихся каждый год из Европы в Святую Землю, несмотря на прекращение Крестовых походов. Многие патроны нидерландских художников совершали подобные поездки, что стимулирует интерес к архитектурным сооружениям на Святой Земле. Эта тенденция находит свое отражение в постройке и реконструкции храмов и капелл в нидерландских городах, но особенно ярко это проявляется в интерпретации знаменитых сооружений Иерусалима на картинах нидерландских мастеров XV – начала XVI вв.

Важным источником вдохновения при создании образов, связанных с Землей Обетованной, являются тесные связи с купцами из Кастилии, Арагона, Португалии, Генуи таких художников, как ван Эйк, Кристус, Мемлинг, Госсарт и других нидерландских живописцев. В этой связи особенно нужно отметить семейство Адорно, где традиция путешествия в Святую Землю просуществовала несколько поколений.



Появлению восточных мотивов в искусстве нидерландских художников способствовали их собственные путешествия. Одна из важных вех являются две предполагаемых поездки Яна ван Эйка, «отца-основателя» школы Брюгге в Святую Землю в 1426 и 1436 гг. Эти поездки, о которых в архивах Бургундского герцогства сохранилось очень немного информации, тем не менее отражаются в живописных работах мастера. Первое путешествие продлилось не менее полугода, и возможно, с ним связаны изображенные на заднем плане произведения мастерской братьев ван Эйк «Три Марии у гроба» постройки, которые интерпретируют храм Гроба Господня в Иерусалиме. Вторая вероятная поездка в Святую Землю была совершена мастером спустя десять лет, и отдельные свидетельства о ней отражаются в записях францисканского монаха и ученого Альберта Сартеано.

Нельзя не отметить неодобрительное отношение к подобным паломничествам ряда образованных людей XV столетия, в частности проповедника Жана Жерсона, которые склонны были рассматривать подобные путешествия скорее как развлекательные, а не как развивающее религиозное чувство. Поэтому постепенно (особенно к концу XV века) такие поездки будут вытесняться виртуальными паломничествами, которые находились в русле движения Нового благочестия и также нашли свое отражения в ряде выдающихся памятников живописи эпохи.

Зайцев И. А. (ИСАА МГУ им. М. В. Ломоносова)

Вотивные таблички с изображениями Будды и подписями на санскрите и пали из Мьянмы: иконографическая и текстологическая интерпретация

В докладе представлена иконографическая интерпретация изображений Будды, выполненных на поверхности вотивных табличек — одного из наиболее распространенных артефактов буддийской археологии. Источники датируются XII в. и были обнаружены на территории современной Мьянмы. Докладчиком рассматривается выборка из нескольких десятков вотивных табличек, типологически сходных между собой по иконографическим и функциональным признакам.

Исследование материала позволило выявить несколько возможных типов изображений Будды на исследуемых вотивных табличках. Критерием для такого разделения послужили иконографические различия изображений, к которым можно отнести: отличия в одеянии, сидении (санскр. āsana), положении рук (санскр. mudra), наличии нательных украшений и т. д.

После выявления нескольких типов изображений докладчиком производится их общая характеристика и сравнение с тенденциями, характерными для изображений Будд в различных иконографических школах Южной и Юго-Восточной Азии.

Помимо иконографических особенностей таблички содержат дарственные надписи на санскрите и пали. Перевод и исследование этих текстов также отражено в докладе.



Иванникова И. Г. (СХ России), Столяров А. А. (ИБ РАН, РГГУ)
**Возрождение таджикского ювелирного искусства
или рождение мифа?**

В докладе рассказывается о попытке возродить традиционное ювелирное искусство в Таджикистане, предпринятой в последние десятилетия существования там советской власти. Описывается состояние традиционного ювелирного искусства в республике в годы советской власти и, в частности, в конце третьей четверти XX в., прослеживается творческий путь художников, ставших народными мастерами, излагается созданная ими концепция «трех свадеб», являющаяся с одной стороны опытом осмысления художественного творчества, объяснения символики произведения ювелирного искусства, а с другой – приложением этого опыта к различным этапам жизненного пути человека. Раскрывается связь между различными группами таджикских ювелирных украшений и возрастными градациями, существовавшими в традиционном таджикском обществе. Приводится трактовка некоторых символов: изобразительных, цветовых, нумерологических, — использующихся в произведениях традиционного ювелирного искусства. Дается характеристика разных групп традиционных женских таджикских украшений — оберегов, браслетов, ожерелий и проч., представленных параллельно в их традиционной и современной формах.

Иванов С. В. (АИС)

**Восток и Средняя Азия в живописи 1950–1980-х годов.
Ленинградская школа**

Современный исследователь, обратившийся к изучению ленинградской живописи 1950–1980-х гг., удивится тому, насколько значительно и разнообразно в ней была представлена тема Востока. В одних случаях она прослеживается в творчестве и судьбах художников отчетливо и осязаемо в виде больших циклов произведений разного жанра, создававшихся на протяжении многих лет, как например, в таджикском цикле С. Е. Захарова и М. А. Зубревой или в корейской теме у Пен Варлена. В других случаях, как у В. В. Монаховой, В. В. Пименова или Д. Г. Обозненко это могла быть серия работ, написанных на протяжении нескольких лет жизни и работы в Средней Азии или в Камбодже или — как у В. А. Баженова — в ходе продолжительного путешествия. Встречались и редкие случаи несомненного, но очень опосредованного влияния, как у замечательного ленинградского живописца Н. М. Позднеева (1930–1978), приходившегося по отцовской линии племянником известным ученым-востоковедам братьям А. М. Позднееву и Д. М. Позднееву.

Наиболее широко тема Востока в живописи 1950–1980-х гг. раскрывается в произведениях, посвященных Средней Азии. Среди художников, внесших в нее наибольший вклад, первыми нужно назвать выдающегося акварелиста



заслуженного деятеля искусств Таджикской ССР С. Е. Захарова (1900–1993) и его жену Марию Абрамовну Зубрееву (1900–1991), работавших и живших в Таджикистане с перерывами с конца 1930-х до начала 1960-х гг. И в последующем их творчество тематически в основном было связано с таджикскими мотивами. Всеобщее признание получили натюрморты С. Е. Захарова, выполненные в технике акварельной заливки. Свободная, широкая манера письма не мешала художнику убедительно передавать красоту и материальность предметного мира, делая почти осязаемыми прозрачность винограда или сочность разрезанной спелой дыни. Его произведения представлены в крупнейших музеях и многочисленных частных собраниях в России и за рубежом, включая Государственную Третьяковскую галерею и Государственный Русский музей.

Колоритно и со вкусом тема Востока раскрывается в узбекских циклах картин и этюдов В. В. Монаховой (1932–2017), И. М. Гетманской (р. 1939), А. А. Наумова (1935–2010), В. А. Отиева (1935–1999), Б. М. Лавренко (1920–2000), А. С. Столбова (р. 1928), написанных преимущественно в конце 1950-х и в 1960-е гг. Это портреты, жанровые композиции, пейзажи с уличными сценами, старинными медресе и мечетями в городах Ургут, Шахрисабз, Бухара, Самарканд, и, конечно, многочисленные этюды с натуры, передающие своеобразную, неповторимую атмосферу жизни древних улочек, восточных базаров, чайханы. Первые узбекские этюды В. Монаховой датированы 1956 годом. После окончания в 1958 г. Академии художеств в Ленинграде, где в качестве дипломной картины ею была представлена композиция «Узбекская семья», В. Монахова по распределению несколько лет проработала преподавателем в художественном училище в Душанбе.

Заметное место тема Востока заняла в творчестве ленинградского художника А. А. Наумова. Материалом для нее служили натурные этюды и личные впечатления от многочисленных поездок художника в 1960–1970-е гг. в Узбекистан. Пожалуй, одним из самых удачных в творческом отношении для А. Наумова стал 1967 год, когда им были написаны работы «Самарканд. Регистан», «Улочка в Самарканде», «Самарканд. Старый город», «Шах-и-Зинда» и другие.

Неожиданным образом тема Востока вошла в творчество известного ленинградского пейзажиста В. А. Баженова (1909–1986). В 1960–1970 гг. В. Баженов входил в группу ленинградских художников, писавших картины для кают-компаний строившихся океанских кораблей и подводных лодок. Всего им было написано около 100 картин для кораблей разного назначения, в основном пейзажей нашей Родины. Большинство работ оказались на кораблях Тихоокеанского и Северного флотов

В 1962–1963 гг. художник совершил морской переход на судне-кранолове «Евгений Никишин» из Ленинграда во Владивосток вокруг Европы и Азии со стоянками в портах Гибралтара, Суэцкого канала, Сингапура, Вьетнама. В ходе этого плавания через одиннадцать морей и океанов, длившегося больше трех месяцев, художник создал около двухсот этюдов, картин и рисунков. Ряд задуманных работ был окончен уже позднее в ленинградской мастерской на ос-



нове этюдов и личных впечатлений. Среди них значительное место заняла тема Востока, сцены прибрежной природы и жизни Вьетнама, Сингапура, Египта, Аравийского побережья Красного моря, увиденные художником с борта корабля.

Около 120 работ из этой серии были показаны в 1963 г. сначала на выставке В. А. Баженова в Ленинграде, а затем в городах Пушкине, Бокситогорске, Тихвине. Среди них работы «Аравийский берег», «Вьетнамские лодки», «В Сингапурском проливе», «В заливе Ха-Лонг», «Суэцкий канал», «Ночь над Вьетнамом» и другие.

Особый вклад в тему Востока внес талантливый портретист, рисовальщик и педагог, профессор ЛИЖСА имени И. Е. Репина художник Пен Варлен (1916–1990), кореец по происхождению, родившийся в Приморье и большую часть жизни живший и работавший в Ленинграде. Естественным образом значительная часть творчества художника, особенно в 1950–1960-е гг., была связана с исторической родиной, начиная с дипломной работы в ленинградской Академии художеств, которой стала картина «Корейские рыбаки» (1947). Пен Варлен с успехом работал в разных жанрах и техниках, но в особенности ему удавались по общему признанию портреты современников. Среди них высокими художественными достоинствами выделяются «Портрет Ким Ир Сена» (1950), «Портрет Пак Ден Ай» (1951), «Портрет корейского искусствоведа Хан Сан Дина» (1958), «Портрет Шарафа Рашидова» (1975) и другие, а также картины «Дождливый день в Пхеньяне» (1953), «В Северной Корее» (1955), «Освобождение Северной Кореи» (1959) и другие.

Ленинградский живописец Н. М. Позднеев приходился племянником известным ученым-востоковедам, профессорам Петербургского университета братьям А. М. Позднееву и Д. М. Позднееву. Семья будущего художника занимала квартиру в доме на Невском проспекте между Литейным проспектом и улицей Маяковского. Н. Позднеев с родителями бывал в гостях у Д. М. Позднеева, жившего неподалеку на Фонтанке в знаменитом «Толстовском доме» Ф. Лидваля. Сестра Д. М. Позднеева, Софья Матвеевна Позднеева была замужем за протоиереем Петром Булгаковым, приходившимся дядей писателю М. А. Булгакову. Во время посещения Ленинграда М. Булгаков останавливался у родственников в «толстовском» доме. Существует версия, согласно которой хозяин квартиры профессор-востоковед Д. М. Позднеев послужил для М. Булгакова одним из прообразов Воланда, а его квартира № 660 – одним из прообразов «нехорошей» квартиры, описанной в романе «Мастер и Маргарита». Так тема Востока вошла в судьбу одного из самых обаятельных ленинградских живописцев 1950–1960-х годов.

С. И. Каверин (ЦПИ)

Небинарная градация аутентичности на примере искусства Памиро-Гиндукушского региона и проблемы его атрибуции

В настоящее время традиционное искусство доступно публике во многих форматах — от *живого* созерцания в исходной среде, породившей его, до кро-



шечных изображений формата JPG онлайн с ложной атрибуцией или вовсе без оной. Вопреки максимальной информационной доступности не только широкая аудитория, но и специалисты могут становиться жертвами стереотипов и манипуляций, ошибок и невежества. Закупки для музеев и коллекций неизбежно сопровождаются информационным шумом: многие продавцы на Западе и лавочники на Востоке по разным причинам склонны сопровождать экспонаты недостоверными сведениями о культурном контексте, месте изготовления, возрасте и материале изделия, порой дополняя их впечатляющей историей обретения вещи.

После Второй мировой войны, в 1948–1953 гг. проходила Третья датская экспедиция в Центральную Азию, по итогам которой образцы материальной культуры, в частности народов Пригиндукушья стали существенно доступнее западной публике. В 1960-х гг. Афганистан развил свой туристический потенциал, привлекая любителей древнего и традиционного искусства, исследователей и азартных коллекционеров. Эта публика уже более века интересовалась нумизматикой, скульптурой, коропластикой, керамикой региона, и подобный интерес охотно обслуживали мастера подделок и торговцы стариной. Теперь же спрос и предложение встретились в контексте резного дерева из бывшего Кафиристана — прежде языческой области, лишь в конце XIX в. завоёванной афганским эмиром. Массовое расхищение местного культурного наследия началось лишь теперь, после проникновения предприимчивых визитеров и автомобильного транспорта в некогда малодоступные горные районы Восточного Афганистана. К 1970-м гг. антикварный рынок наводнили не только оригинальные вещи, но также грубые реплики и подделки-фантазии. К началу XXI в. горские деревни лишились подавляющей части старинных архитектурных элементов, и большая их часть осела в антикварных салонах Европы и Южной Азии наряду с подделками. Мировые коллекции искусства, начиная уже с Национального музея Афганистана, также содержат плоды фантазии городских умельцев — либо нанятых племенных мастеров. Рынок хотел утолить запрос на варварскую экзотику, асимметричное великолепие, что подогрел выход фильма “The Man Who Would Be King” (1975), снятого по колониальному рассказу Р. Киплинга о приключениях в воображаемой стране язычников.

Так, помимо привычной сложности атрибуции вещи, приобретенной не в «поле», встает проблема выбора критериев оценки аутентичности предмета: возраст, материал, технология, стилистика, уникальность или массовость, место и повод изготовления, факт и контекст бытования — в хозяйстве либо в ритуале, этническая принадлежность мастера. На примере традиционного искусства области Нуристан и Памиро-Гиндукушского региона в целом показательна небинарная градация аутентичности доступных сегодня образцов этого искусства. В особенности это касается антропоморфных артефактов, которые (в окружении доминирующей мусульманской культуры) априори кажутся происходящими из языческого контекста, как и предметы с животными мотивами. Необходимость применения небинарного подхода вновь указывает на природу формирования традиций, а также их непостоянство, недолговечность и тенденцию к перерождению.



Библиография

- Filigenzi A. Orientalised Hellenism versus Hellenised Orient: Reversing the Perspective on Gandharan Art. *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*. 2012. Pp. 111–141.
- Hobsbawm E., Ranger T. *The Invention of Tradition*. Cambridge, 1992.
- Jansari S. Making Myth a Reality: Funerary Carvings of Kalasha People. *British Museum Magazine*. Spring / Summer 2014. Pp. 48–51.
- Jansari S. *The Great Game & Alexander the Great: 19th century transformation in Kalasha material culture in northwest Pakistan*. 2017. URL: <http://thewonderhouse.co.uk/model-gandau-funerary-figurines-made-by-the-kalasha-people-in-chitral-district-pakistan>
- Klimburg M. A collection of Kafir Art from Nuristan. A Donation by the Federal Republic of Germany to the National Museum of Afghanistan. *Tribus*, 1981. No. 30. Pp. 155–202.
- Klimburg M., Janata A., Wutt K. *Nuristan: Gläubige und Kafiren im Hindukusch (Afghanistan)*. Wien, 1990.
- Klimburg M. *Kafirs of the Hindukush: Art and Society of the Waigal and Ashkun Kafirs*. Wiesbaden, 1999.
- Klimburg M. Status Culture of the Kalasha Kafirs in Chitral. *Journal of Asian Civilizations*. Vol. XXXI. Nos. 1, 2, July-December 2008. Pp. 168–194.
- Palwal A. R. The History of Former Kafiristan: The Images from Kafiristan. *Afghanistan*. Vol. XXIII. 1970. № 2. Pp. 21–52.
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. 1936. URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm.
- Дубровская Д. В. Ориентализм и оксидентализм: место и время встречи. *Вестник Московской международной академии*. Вып. 2, 2019. С. 106–111.

Казурова Н. В. (МАЭ (Кунсткамера) РАН)

Гибридное искусство Ширин Нешат: от фотографии к видеоарту и кинематографу

Ширин Нешат широко известна как ирано-американский автор фотографий, видеоинсталляций и полнометражных кинолент. В своем творчестве она исследует форму, ее работы, будь то каллиграфически декорированные узоры или масштабная оперная постановка, отнимают равно много сил и требуют от автора полного погружения в новое для нее визуальное пространство. Художница раз за разом идет на эксперимент и преодолевает узкие рамки отдельно взятых жанров аудиовизуальных искусств.

Нешат прославилась серией фоторабот «Женщины Аллаха» (1993–1997), где в строгой, лаконичной, монохромной форме она обращается к портретам женщин, мужчин и детей. Эти снимки тесно связаны с исламской культурой



и концептуально отсылают к войне и миру на мусульманском Востоке. Уже в первых фотографиях прослеживаются основные принципы работы художницы, получившие более полное развитие в ее последующих произведениях. Среди ключевых стилистических особенностей можно назвать минимализм и игру на контрасте. Серия «Женщины Аллаха» бросает вызов одновременно аудитории Востока и Запада, не случайно художница использует в своем творчестве знакомые всем и вместе с тем выразительные образы — женщина в чадре, оружие, кроваво-красные вкрапления в изображения, выполненные в монохромной цветовой гамме. Композиция фотографий построена как череда бинарных оппозиций, где происходит четкое деление на женское/мужское, жизнь/смерть, Запад/Восток, современное/традиционное, мир/война, насилие/доброта, свобода/тюрьма, запретное/дозволенное, явленное/сокрыто и пр. В целом ранние работы художницы можно определить как буквалистские и дидактические. Постепенно система выразительных средств в работах Нешат начинает работать на усложнение формы и углубление содержания ее произведений при сохранении минималистичной, одноцветной манеры посредством разнообразия художественных тропов, и, следовательно, поэтизации изобразительного нарратива, а также через отсылки к философским категориям и мистическим аллюзиям.

Если серия фотографий «Женщины Аллаха» принесла Ширин Нешат всемирную известность, то центральное место в ее творческой биографии занимает черно-белая квазитрилогия, состоящая из двухэкранных видеоинсталляций «Беспокойный» (1998), «Восторг» (1999), «Страсть» (2000). Первая и, пожалуй, самая титулованная видеоинсталляция художницы, «Беспокойный», представляет собой изображение концертной площадки, пространство которой разделено на две половины для мужской и женской аудитории согласно традиционной для Ирана гендерной сегрегации. Оба изображения проецируются на противоположные относительно друг друга стены артгалереи. При этом певец исполняет свою лирическую песню на стихи Руми перед полным залом мужчин, однако, стоя к ним спиной и обращенный лицом не в экранный зрительный зал, а к посетителям галереи/музея, где видеоинсталляция демонстрируется. Мужское пение сменяет женский вокал, голос звучит перед пустым залом, но камера панорамирует певицу, которая тем самым, адресует свое исполнение одновременно и к своим «отсутствующим» зрительницам в виртуальном, экранном зале, и к своей присутствующей аудитории этой видеоинсталляции непосредственно в пространстве галереи/музея. Таким образом, можно наблюдать оригинальную развернутую метафору противопоставления мужской и женской среды в визуальном, аудиальном, темпоральном и пространственном измерениях.

В 2009 году Ширин Нешат сняла свой первый полнометражный игровой фильм «Женщины без мужчин», а в 2017 году вышла еще одна художественная лента «В поисках Умм Кульсум», посвященная популярной египетской певице. К теме музыки обращаются многие иранские режиссеры, с одной стороны, как к выразительному и аутентичному лейтмотиву, с другой, как к символу свободы, сред-



ству борьбы с цензурными ограничениями и рассказу о гендерных противоречиях и социальной разобщенности в обществе (например, фильмы М. Махмальбафа или кинокартины иранского режиссера курдского происхождения Б. Гобади). Для Нешат музыка — это не просто поддерживающий конструкцию фильма элемент, звуковая рамка кадра или вербальный способ передачи социальных и политических проблем в обществе, но еще один медиатор, посредник между различными видами искусств, способ диалога между визуальными и аудиальными медиа, плавный переход от видеоарта к полнометражному метру игрового кино.

Ширин Нешат аккумулирует в своем творчестве возможности поэтики визуального на стыке различных видов искусств. Зачастую граница между жанрами/направлениями этих искусств зыбка и зависит от условности ее определения специалистами и/или восприятия аудиторией. Так, «Беспокойный» был принят искусствоведами и зрителями как арт-объект музейного зала. Короткая, наглядная, музыкальная, при этом, пронзительная видеоинсталляция ассоциировалась с произведением искусства и вписывалась в выставочное пространство наряду с прочими работами. Однако уже «Страсть» стала казаться завсегдагатаям галерей слишком повествовательной и выбивающейся из общего ряда видеоарта. Чем нарративнее становились видеоинсталляции Нешат, тем критичнее к ним относились искусствоведы, задаваясь вопросом о том, является ли новая работа автора музейным экспонатом или короткометражным фильмом, и следует ли его наблюдать в галерее или кинотеатре. Со временем художница привлекла к себе внимание киноведев своими ранними экспериментами в рамках музейных проектов и полноценными полнометражными фильмами. Для Ширин Нешат каждый новый проект — это возможность преодолеть внутривидовые барьеры и способ расширить границы визуального языка. Гибридность искусства Нешат заключается в постоянном поиске элементов, объединяющих разные визуальные и аудиальные медиа в пространственно-временном континууме между Западом и Востоком и на базе широкого спектра тем социального порядка, переданных посредством документальной стилистики и поэтического начала.

Капина Т. Н. (Уфимское училище искусств, БГХМ им. М. В. Нестерова)
**Искусство стран Востока в собрании БГХМ им. М. В. Нестерова
(история коллекции, проблемы изучения, открытия)**

Коллекция искусство стран Востока — одна из уникальных в собрании Башкирского государственного художественного музея им. М. В. Нестерова. В ее составе произведения таких стран, как Китай, Япония, мавританская Испания, Иран, Турция.

Башкирский государственный художественный музей начал свою историю с коллекции русского искусства XIX – начала XX века, подаренной Михайлов Васильевичем Нестеровым. Благодаря активным поступлениям из разных источников в 1920-1930-е гг. состав собрания вышел за пределы коллекции отече-



ственного искусства. Именно в эти годы начала свою историю формирования коллекция восточного искусства. Несмотря на отсутствие целенаправленности в ее собирательстве, поступившие из разных источников произведения представляют большой интерес и позволяют получить представление о художественной культуре различных стран Востока.

The Art Collection of the Oriental Countries of the M. V. Nesterov Bashkir State Art Museum (History of the Collection, Issues of Research, Discoveries)

The art collection of the Oriental countries is one of the unique in the M. V. Nesterov Bashkir State Art Museum. It includes artifacts of such countries as China, Japan, Mauritanian Spain, Iran and Turkey.

The history of the Bashkir State Art Museum began with the collection of Russian Art of the 19th and early 20th centuries presented by Mikhail V. Nesterov. Thanks to active object entries from various sources in the 1920s and 1930s, the structure of the Nesterov museum collection became much broader than the art of Russia. It is precisely in those years that the collection of Oriental art began to form. Despite the lack of its focus, art pieces that came from various sources are of great interest and make it possible to get an idea of the artistic culture in different countries of the East.

Катасонова Е. Л. (ИБ РАН)

Японский неопоп-арт: художественный феномен Востока или Запада?

Японский неопоп-арт громко заявил о себе в 1990-е гг., прежде всего, благодаря своему лидеру Мураками Такаси, который, являясь одним из самых известных художников, скульпторов, дизайнеров и теоретиков искусства Японии, гармонично соединил в своем творчестве Восток и Запад, прошлое и будущее, низкое и высокое искусство, традиции и авангард. Японский неопоп-арт в художественном отношении — явление весьма неоднозначное и неоднородное. При этом большая часть искусствоведов видит в нем логическое продолжение японского поп-арта, основателем которого явился известный японский художник-авангардист Окамото Таро, художественной родиной которого стала Франция. Яркое представление о его творчестве дает знаменитая «Башня солнца» — грандиозное 70-метровое творение, напоминающее потустороннее существо с тремя лицами и символизирующее собой прошлое, настоящее и будущее в одной конструкции. Этот яркий и самобытный артефакт всемирной выставки ЭКСПО–70, проходившей в г. Осака, принес Окамото мировую известность. А его крылатая фраза «Искусство — это взрыв» стала художественным манифестом для его учеников и последователей.

В силу ярко выраженной национальной самобытности японский поп-арт иногда выделяют в самостоятельную ветвь мирового искусства, однако куда чаще



его относят сегодня к общепризнанному движению поп-арта, особо подчеркивая его дальневосточное своеобразие. Возможно, именно поэтому Мураками Такаси называют «японским Энди Уорхолом» и часто сравнивают с этим чуть ли не самым ярким, но весьма спорным и противоречивым представителем этого движения. В первую очередь, речь идет о визуальном увлечении прославленного японца серийными образцами и иконами поп-культуры, а также об объединяющем обоих мастеров стремлении к расширению границ искусства.

В свое время в красочных графических изображениях суповых банок и в портретах таких знаменитостей, как Элвис Пресли и Мэрилин Монро, исполненных рукой Уорхола, некоторые критики увидели остроумное исследование грани между поп-культурой и массовым искусством. В случае же с Мураками поп-арт эволюционировал еще больше, что связано, в первую очередь, с расширением границ масс-медиа, появлением Интернета и общей культурно-технической акселерацией. И сегодня японские художники неопоп-арта больше тяготеют к таким массовым направлениям поп-культуры, как комиксы — *манга*, анимация — *анимэ*, специальные эффекты в кино — *токусацу* и т. д. Эти направления часто выделяют в специальную субкультуру *отаку* (собирательное название фанатов *манга* и *анимэ*), которая уже стала мейнстримом в японском художественном мире.

Мураками не без гордости причисляет себя к первому поколению *отаку* и даже ввел в свой лексикон неологизм «*революция по-ку*». Разгадка этого изобретения не так уж сложна: первый слог слова «популярный» (по-японски: *попюра*) плюс последний от слова *отаку*, что, по мнению мастера, символизирует собой смешение японской и американской поп-культуры. Понятием же «революция» он определяет те огромные перемены, которые претерпевают сегодня японское искусство и общество в целом. «Искусство есть бескровная революция, и это самое важное для меня», — написано на стене его офиса.

По примеру своего кумира Энди Уорхола, организовавшего в конце 1950-х гг. знаменитую фабрику, Мураками обзавелся собственной творческой мастерской, под крышей которой собрал команду в 30 человек — ассистентов, учеников и молодых художников, работающих в основном в стиле субкультуры *отаку*. Главное требование, предъявляемое Мураками при отборе молодых кадров, мастер выразил предельно четко: «Они должны создавать странные, необычные, причудливые и одержимые страстью работы, должны жить тем, что они делают». Этим задачам полностью соответствует и выбранное им необычное название «Кайкай кики», правда, отсылающее нас не к работам прославленного американца, а к творчеству японского художника Кано Эйтоку, основателю известной школы японской живописи Кано, жившему в XVI в. Именно так современники называли его работы, что в переводе с японского означает «сверхъестественный», «волшебный».

Тяготение ко всему необычному привело Мураками к увлечению одним из самых шокирующих английских художников XX века Фрэнсисом Бэконом, про-



славившимся изображением человеческого тела, искаженного, вытянутого, заключенного в геометрические формы. «Работы Бэкона, — говорит Мураками, — невозможно понять рационально, он великолепно использует деформацию для достижения чувства нереального. Вместе с тем мир Бэкона куда более реален, чем любой другой

художественный мир, потому что он включает в себя разложение, свойственное реальности. Мы болеем, стареем, умираем, и ему удалось изобразить этот процесс»².

Третий западный кумир для Мураками, — это Бил Гейтс. Его книга «Бизнес со скоростью мысли» оказала огромное влияние на формирование мировоззрения японского художника. И, конечно же, его любимые Уолт Дисней, а также Джордж Лукас и его «Звездные войны» сыграли немаловажную роль в формировании художественного воображения будущей японской знаменитости.

И тем не менее Мураками всегда оставался последовательным поборником национальных традиций, утверждая своими работами особый статус национальной культуры в истории страны. Свою художественную концепцию Мураками сформулировал в теории суперплоскости — «super flat», описывающей как эстетические элементы японской художественной традиции, так и природу послевоенной японской культуры и общества. Она построена на апелляции к двумерным плоскостным формам, доминирующим в современной поп-культуре Японии. Их истоки он прослеживает не столько в западной эстетике, сколько в стилизованных ярких самобытных работах японских художников периода Эдо. Речь, в первую очередь, идет о японской традиционной гравюре «укиё-э», основанной на двумерном принципе построения художественного пространства, для которого характерно отсутствие иллюзии глубины и перспективы. Более того, художник усматривает подобную двумерность и отсутствие подлинной глубины и в жизни современных японцев, отражающей духовную пустоту общества потребления, и в современной культуре, пронизанной в последние десятилетия духом инфантилизма.

Анализируя эти явления наших дней, Мураками связывает происходящее с такими трагическими для японцев ее страницами истории, как поражение во Второй мировой войне, атомные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, продолжительная американская оккупация страны и делает неутешительный вывод о том, что в результате этих событий страны-победительницы смогли сделать главенствующей свою культуру, стараясь навязать японцам свои образцы и заставляя отказаться от своих национальных традиций. И это не может не беспокоить художника.

Библиография

Коршунов Н. *Такаши Мураками. DOB Восходящего Солнца*. URL: proza-gu.turbopages.org (дата обращения 02.05.2022).



Кобер О. И. (Оренбургский государственный университет)
Мир Индии в творческой судьбе художника Ольги Окуновой

Встреча оренбургского художника О. В. Окуновой с Индией, ставшей «частью ее творческой судьбы» (А. М. Дубянский), произошла неожиданно. Выпускница Харьковского художественно-промышленного института (отделение станковой графики), еще в вузе заинтересовалась офортом — трудоемкой техникой, требующей полной самоотдачи, но открывающей большие возможности перед художником с поэтическим ощущением мира. За первые годы самостоятельной творческой работы она создала несколько серий офортов: «Цирк приехал» (1989), «Прилет птиц» (1989), «Прогулки по парку» (1990), «Вид из окна» (1992), «Цветные сны» (1993), провела три персональные выставки в Екатеринбурге и Москве, приняла участие в групповых выставках в России (Ленинград, Москва, Калининград) и за границей (Берлин, Тулуза, Торонто), вступила в Союз художников России.

Художественный критик А. М. Кантор писал, что листы ее серий — это «изливающиеся из души лирические монологи... Чем сложнее становится эмоциональная жизнь графического листа, тем яснее и чище звучит основная мелодия — прорыв к духовной красоте и счастью» [3]. По мнению искусствоведа С. Репниковой, молодой график обладает «высокой степенью ассоциативного мышления и драматизмом восприятия» [4], философ и культуролог С. Л. Кропотов подчеркивал: «Особый философский смысл в офортах О. Окуновой приобретает значительное разнообразие качества тона белого и черного цветов, символизирующих “слоистость” истины» [5, с. 122].

В 1994 г. художник выполнила иллюстрации к «Темным аллеям» И. А. Бунина для книжного издательства из Екатеринбурга, и ей предложили самой выбрать следующий заказ из указанного списка. Она остановилась на «Махабхарате», вернее, на адаптированном ее издании «Сказание о Великой битве потомков Бхараты». Работа над книгой началась с желания погрузиться в художественный мир ведийской культуры (не случайно «Махабхарату» называют пятой Ведой). Правда, кроме монографии искусствоведа-индолога С. И. Тюляева «Искусство Индии» и двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» в областной библиотеке Оренбурга ничего не нашлось. Окунова стала интересоваться индийской поэзией, миниатюрами, прочитала изданные в России академические переводы нескольких частей «Махабхараты» — самой длиной эпической поэмы (18 томов).

За несколько месяцев Окунова проделала колоссальную работу: создала макет книги — заставки, буквы, концовки и больше ста эскизов иллюстраций. Но за это время издательство разорилось, и стало ясно, что книга не выйдет. А хотелось понять, удалось ли интуитивно «удивительным образом постигнуть суть индийской культуры» (А. М. Дробянский). Из огромного наработанного



материала художник создала девять офортов в авторской технике, среди них: «Курукшетра», «Драупади», «Арджуна», «Кришна», «Ганга и Шантану», и показала их И. И. Шептуновой, заведующей отделом Юго-Восточной Азии музея Востока. Специалист по индийскому искусству сразу же дала высокую оценку графическим работам и познакомила ее с Паваном Вармой, советником по культуре посольства Индии в России. Позже он вспоминал: «Изображения основных героев эпоса и та художественная манера, посредством которой Ольга Окунева передает их подлинную сущность, по-настоящему удивительны. До времени создания этих портретов она никогда не была в Индии, и почти невозможно представить, как она достигла такого понимания образов этого великого эпоса» [5, с. 148]. Сразу же поступило предложение сделать экспозицию в посольстве, принять участие в Днях индийской культуры в России. А затем пришло приглашение провести выставку в Бхопале в Бхарат Бхаване — одном из самых престижных мульти-художественных центров искусств Индии. Наконец-то у художника появилась возможность побывать в Индии, проверить, совпадает ли придуманная ею страна с действительностью, увидеть воочию знаменитые памятники архитектуры и произведения изобразительного искусства, которые послужили основой для ее художественных образов.

Войдя в Индию через искусство, отныне Окунева будет совершать регулярные «паломничества в страну Востока», проведет более десяти персональных выставок по всей стране, будет участвовать в групповых выставках с индийскими и европейскими художниками, познакомится с индологом А. М. Дубянским, специалистом по тамильской поэзии, найдет свою Индию на юге страны, в Мадрасе (ныне — Ченнай), где на берегу океана расположено деревня художников Чоламандал (Artist's Village Cholamandal) [1].

Поездки в Индию станут для Окуневой потребностью, дающей подпитку творческой энергии, помогающей рождению новых замыслов. Здесь она откроет для себя цвет и свет, сначала будет создавать цветные офорты, литографии со своими стихотворными строками, потом перейдет к живописи. Такие выставки, как «Махабхарата», «Священная роща», «Самьятра», «Дорога к океану», станут яркими событиями в международной культурной жизни [7, 8]. В 2015 году в Российском центре культуры в Дели в рамках Фестиваля российской культуры пройдет ее персональная выставка, на которой будут представлены графические и живописные работы разных лет.

Искусство заслуженного художника России О. В. Окуневой проникнуто философским осмыслением жизни, наполнено архетипами и метафорами. Дерево с протянутыми в мир ветвями как символ жизни послужило отправной точкой для серии офортов «Прогулка по парку» (1990), проекта «Hortus Botanicus» (2011), цикла живописных работ «Священная роща» (2013). Птицы символизируют дух свободы, поэтому так часто встречаются в ее работах. Мосты, по ее мнению, «связывают людей, времена, культуры во всем мире» [2, с. 199] как и в ее судьбе: российский художник, она живет в последнее время в Голландии



и почти каждый год совершает поездки в Индию. А лодки у нее ассоциируются с путешествием, дорогой, стремлением двигаться все время вперед.

Окунева часто повторяет слова индийского поэта Гопи: «Дай мне чуточку попутешествовать, и я дам тебе поэму жизни». Ее поэма жизни неотделима от Индии. Как точно подметил директор Музея графики во Фрисланде (Нидерланды) Й.-Й. Виссер, она «почувствовала себя в Индии как дома, и этот индийский дом тоже с признательностью принял ее» [5, с. 199].

Библиография

- Алеев М. «Я нашла свою Индию». *Вечерний Оренбург*. 2014. 16 июля.
- Веркашанцева Н. П. *Портреты с натуры*. Оренбург: Изд. М. Ф. Коннов, 2014.
- Ольга Окунева. *Графика. Каталог выставки*. Екатеринбург: Урал-Регион, 1993.
- Ольга Окунева. *Графика. Каталог выставки*. Екатеринбург: Уральский рабочий, 1991.
- Ольга Окунева. *Живопись. Графика*. Оренбург: Изд. М. Ф. Коннов, 2014.
- Юлаева Т. Параллельные миры Ольги Окуновой, или поезд может уйти без тебя. *Оренбургский край*. 1999. № 3. С. 34–37.
- Olga Okuneva. Exhibition of Prints*. New Delhi: Russian Centre of Science & Culture, 1997.
- Olga Okuneva, Visual Artist*. Сайт художника. URL: <https://www.olgaokuneva.nl> (дата обращения: 27.04.2022).

Кожура О. С. (Государственный Эрмитаж)

Прививка китайского искусства. К истории выставки китайской живописи 1934 года в Москве и Ленинграде

В последние годы мы наблюдаем повышение интереса отечественных кураторов к китайскому совриску. Вещественным воплощением этой тенденции стали крупные выставки, такие, как эрмитажный проект «Чжан Хуань. В пепле истории», выставка «Служба времени. О природе длительности, преодоления и эффекта» в Музее современного искусства «Гараж», «Цай Гоцян. Октябрь» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, «Мерцание гладкой яшмы» в ЦВЗ «Манеж» и др. Предыдущий бум китайских выставок пришелся на 1930–1960-е гг. В результате него были сформированы представления о китайском традиционном и современном искусстве, создан канон китайских художников, были изданы труды об отдельных авторах и монографии об истории развития китайского искусства в целом. Сейчас при работе над временными экспозициями художников из КНР необходимо не только анализировать мировой художественный контекст, но и уделять внимание особенностям восприятия восточного искусства, которые сложились у советского и постсоветского зрителя под влиянием выставочных проектов XX века.

Выставка «Китайская живопись», проходившая летом 1934 года в Историческом музее в Москве и в Государственном Эрмитаже в Ленинграде, ста-



ла первой временной экспозицией китайской живописи в СССР. Она положила начало многолетнему культурному обмену между странами, в рамках которого с 1930-х по 1960-е гг. в отечественных музеях было организовано около десятка крупных выставок, сформированы постоянные экспозиции, посвященные истории и искусству Китая. После выставки 1934 года в отечественные собрания были переданы произведения Сюй Бэйхуна и Ци Байши, творчество которых затем активно изучалось отечественными исследователями.

Выставка была организована при содействии Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС), созданного для репрезентации отечественного искусства за пределами Советского Союза и для демонстрации в СССР советских по духу работ иностранных авторов. Так в 1930-е гг. ВОКСом были проведены выставки голландского, польского и финского искусства, упор которых делался на революционной тематике работ. Проект «Китайская живопись» напротив представлял искусство Китая в исторической перспективе — от эпохи Сун до современности. На выставке демонстрировались произведения в жанрах «цветы и птицы», «горы и воды», анималистические и портретные работы. При этом среди произведений не было экспонатов, которые можно было бы с уверенностью назвать советскими по духу.

В докладе на архивных материалах, каталогах выставки, профессиональной и популярной прессе рассмотрен процесс организации выставки, особенности восприятия экспозиции советским зрителем и профессиональным сообществом, а также доказана значимость временной экспозиции для формирования способа репрезентации китайского искусства.

Библиография

Архивные источники

Государственный архив Российской Федерации

Ф. 2329 — Управление внешних сношений Министерства культуры СССР.

Ф. 5283 — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей.

Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

Ф. 4 — Ленинградское представительство Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС).

Архив Государственного Эрмитажа

Ф. 1 — Документы Императорского (Государственного) Эрмитажа.

Публикации:

Анатшева И. А. *Роль Всесоюзного общества культурной связи с заграницей в развитии международного сотрудничества СССР, 1925–1939 гг.* Диссертация на соиск. уч. ст. канд. ист. наук. М., 1994.

Выставка китайской живописи. каталог. В. М. Алексеев, Жю Пэон. Л.: ГЭ, 1934.



Выставка китайской живописи: каталог. Под ред. Ю. М. Славинского. М.: Всесоюзхудожник, 1934.

Евгеньев К. Выставка китайской живописи. *Искусство.* 1934. № 5. С. 149–151.

Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917–1940. Материалы и документы. М.: Искусство, 1987.

Казин В. Выставка культуры и искусства феодального Китая. *Сообщения Государственного Эрмитажа.* Вып. I. Л., 1940. С. 5–6.

Лопаткина К. *Бастарды культурных связей. Интернациональные и художественные контакты СССР в 1920–1950-е годы.* М.: Гараж, 2019.

Матвеев В. Ю. *Эрмитаж «Уединенный», или выставочная мозаика Эрмитаж: материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа: научно-справочное издание.* В 2 т. СПб.: Славия, 2014.

Разумовский К., Стрелков А. Китайское искусство. *Искусство.* 1934. № 5. С. 29–148.

Эрмитаж. История и современность. 1764–1988. М.: Искусство, 1990.

Коновалова Н. А. (РАХ)

На пути к музею будущего: архитектурные эксперименты начала XXI в. в Японии

В конце XX–XXI вв. наблюдается значительное расширение функций музеев и отказ от традиционной, общепринятой концепции музея, существовавшей ранее. В обсуждение вопросов об изменяющейся сущности современных музеев, волнующих все мировое сообщество, активно вовлечены и японские архитекторы. Поиски новых форм и смыслов современных музеев привели к ряду ярких экспериментов, в которых ведущая роль отводится архитектуре музейного здания. Концепция музея как «храма науки», который берет на себя сакральную функцию придавать и производить смыслы» [1], осталась в прошлом. По словам известного японского теоретика и практика музейного дела Мариико Мурата, вместо выражения «музей как храм» следует использовать термин «форум», предложенный исследователем Дунканом Камероном еще в 1970-х гг. Он наиболее полно отражает изменившуюся специфику современных музеев, а именно, переход от авторитетного и сакрального пространства, такого как храм, к пространству более коммуникативному с ярко выраженным диалогом и расположенностью к дискуссии [2].

Знаменитый японский архитектор Арата Исодзаки, анализируя эволюцию понятия «художественный музей» во времени, выделил три поколения музеев, отличающиеся спецификой организации архитектурного пространства и устрой-



ства экспозиции [3]. В настоящее время японскими архитекторами осуществляются поиски концепции музея «четвертого поколения», который соответствовал бы требованиям времени и стал бы во всех смыслах *современным*.

По мнению японских музейных критиков, современный музей должен обладать яркой идентичностью [4]. Японские эксперименты последнего времени с архитектурно-художественным образом новых музеев и музейным пространством приводят к смене их функционально-пространственной структуры и архитектурного облика, добиваясь внешнего художественного, символического эффекта, во многом, за счет утраты своего главного предназначения – быть хранителем музейной коллекции. В последние годы создаются здания музеев, которым коллекции произведений искусства вообще не нужны. Таковы, например, Музей леса в префектуре Хёго (арх. Т. Андо), Мост-музей в Юсухара (арх. К. Кума). В этих, и ряде других случаев, архитекторы создают не выставочные залы, а скорее, пространство для размышлений. Так музеи, благодаря своей архитектуре, становятся самодостаточными объектами. Посетители стремятся в такие музеи из-за желания быть вовлеченными в это пространство, которое захватывает и завораживает, влияет на мысли и чувства, позволяет сформировать свой индивидуальный опыт и выстроить на его основе собственную ценностную систему.

В докладе будет предпринята попытка анализа современных тенденций в музейной архитектуре Японии и выявления особенностей организации пространства современных японских музеев.

Библиография

1. Калугина Т. П. *Художественный музей как феномен культуры*. СПб., 2008.
2. 村田麻里子『思想としてのミュージアム』（Марико Мурата. *Музей как мысль*). Human Archives, 2014.
3. 磯崎新『造物主議論』（Арата Исодзакэ. *Рассуждение о творце*). 鹿島出版会、1996.
4. 第三世代美術館のその先へ（*За пределами музея третьего поколения*). URL: <https://www.10plus1.jp/monthly/2015/06/issue-01.php> (дата обращения 25.04.2022).

Коротчикова П. В. (ГМВ, ГИИ)

Сказ о том, как Европа Персии ее искусство вернула: феномен Каджаров

Искусство Ирана эпохи Каджаров (1795–1925) — яркое и самобытное, аляповатое и запоминающееся — только в последние десятилетия получило осмысление в музейной и научной среде. Однако на данный момент корпус имеющейся историографии строится на одних и тех же фактах и методологиче-



ских находках, не выходя за рамки описательного подхода и поиска «европейских влияний». В процессе подготовки большого выставочного проекта, прошедшего в музее Востока в 2021 г. («Роскошь заката: искусство Ирана эпохи Каджаров»), нами был замечен целый ряд неожиданных исторических и искусствоведческих поворотов, не получивших пока законченного осмысления. Наиболее интересный из них посвящен феномену возвращения Персии ее искусства, или, скорее, представления о нем. Международная выставка в Лондоне 1851 г. показала европейцам искусство Сефевидов (ковры, керамику, изделия из стекла), уровень и качество которого в Персии были утрачены или частично забыты. Бум интереса среди ценителей и коллекционеров не просто привел к взлету местной промышленности и ремесленного производства на совершенно новом уровне, ориентированном на вкусы внешнего рынка. Произошел качественный скачок и с точки зрения дизайна, сюжетики, стиля изделий: заказчики, бизнесмены, покупатели транслировали мастерам свое видение «настоящего» персидского искусства, что привело не просто к созданию ряда изделий в «неосефевидском» духе, но и вызвало к жизни феномен «узнавания»: уже сами иранцы стали почитать производимые изделия за «исконно персидские» по духу, и активно производить, а также заказывать и покупать их. Можно ли сказать, что в данном случае «ориентализм» оказался на руку самой культуре и ее истории? В докладе мы постараемся обсудить этот вопрос на примере избранных памятников из собрания музея Востока.

Крол А. А. (НИИ и Музей антропологии МГУ, Центр палеоэтнологических исследований), Кимвалова Г. С. (Пермская Государственная картинная галерея), Пежемский Д. В. (НИИ и Музей антропологии МГУ, Центр палеоэтнологических исследований), Синицына Н. П. (ООО Феномен), Толмачева Е. Г. (Центр палеоэтнологических исследований)

Предварительные итоги реставрации и исследования древнеегипетских мумий и саркофагов из Пермской художественной галереи

Доклад имеет целью ознакомить с предварительными результатами проекта по реставрации и изучению древнеегипетских мумий и саркофагов, хранящихся в Пермской государственной художественной галерее.

Круглова М. С. (ИВ РАН)

Мировое влияние китайского артрынка на примере керамики (Does China Art Market Matter? The Case of Ceramics)

Китайская керамика пользовалась успехом с незапамятных времён. Исторически Китай занимал монопольное положение на рынке фарфора. Однако, в настоящее время, несмотря на то что Китай по-прежнему является крупней-



шим производителем керамической продукции в мире, китайский фарфор далеко не самый популярный и востребованный в мире (Research And Markets, 2022). Возникает вопрос о реальной конкурентоспособности китайской керамики на мировом рынке сегодня (Lo, Nan, 2014). Представленное исследование будет посвящено анализу текущего состояния отрасли производства керамики в Китае и оценке перспектив китайской керамической продукции на мировом рынке.

Опираясь на статистические данные, приводимые аналитическими агентствами, мы определим реальную долю продукции китайских производителей керамики на мировом рынке.

Будет использован метод анализа кейсов для рассмотрения конкретного случая выхода китайской компании на международный рынок керамики. Благодаря этому мы очертим круг проблем, которые мешают китайским компаниям, производящим керамические изделия, занять более высокую позицию на мировом рынке керамики. Будет затронут вопрос о недостатках технологического развития китайских предприятий, работающих в этой отрасли, что ограничивает их возможности выдерживать конкуренцию на глобальных рынках.

Куделин А. А. (РУДН, ГАУГН, НИУ ВШЭ)

Изображение военного противостояния России и исламского мира в творчестве В. В. Верещагина

Тема войны занимает центральное место в творчестве российского художника В. В. Верещагина. Художник лично принимал участие в покорении Туркестана, находясь в действующей армии, а также находился на театре военных действий на Балканах во время русско-турецкой войны 1877–1878 гг. В связи с этим интересно проследить эволюцию взглядов художника на военное противостояние России и мира ислама, представленного ханствами Средней Азии в первом случае и Османской империей — во втором.

В качестве материала для анализа автор доклада будет использовать ряд картин туркестанского и балканского циклов художника, а также сохранившиеся ответы художника на различные вопросы, комментарии современников. Необходимо отметить, что автор не обладает специфическими навыками искусствоведа, поэтому будет полагаться в основном на собственное понимание исторического контекста событий и отношения к войне против иноверцев в исламе для анализа художественного материала, представленного на картинах, и формирования представления о точке зрения художника.

Проведенный анализ позволяет прийти к ряду выводов, раскрывающих мнение В. В. Верещагина относительно двух военных столкновений России с миром ислама.

Картины Туркестанского цикла художника подчеркивают несправедливый характер войны со стороны России, которая велась с целью захвата территорий Средней Азии и обеспечения России стратегического преимущества в борьбе с



Британской империей за влияние в этом регионе. Анализ художественного материала показывает, что художник считал, что цели войны непонятны простым солдатам. Он также не использует образы военачальников и религиозные образы в отношении российского войска, на первый план выходят лишения и потери, выпавшие на долю русского солдата. В отношении образа врага подчеркивается, что он ведет оборонительную войну на своей территории и обращается за помощью к Аллаху. Тем не менее отмечается также жестокость и коварство мусульманских воинов. Антивоенный пафос картин В. В. Верещагина повлек за собой критику со стороны современников, в частности генерала К. П. Кауфмана.

Картины Балканского цикла подчеркивают справедливый характер войны со стороны России. Солдаты русской армии понимали, что война ведется ради освобождения братских христианских народов Балканского полуострова, под началом популярного генерала М. Д. Скобелева, а скорбь по павшим воинам никуда не уходит, но приобретает христианский характер через изображение панихиды по убитым. В тоже время образ врага приобретает гораздо более выраженный негативный характер. Османская империя ведет войну ради сохранения господства над балканскими народами, подчеркивается жестокость, коварство и алчность мусульманских воинов, а религиозный характер противостояния не акцентируется, хотя османский султан и призывал к джихаду против России. Таким образом, изображение войны приобретает патриотический характер, хотя В. В. Верещагин выступает против героизации войны и по-прежнему использует ряд устрашающих образов, подчеркивающих, что люди погибают на войне и неважно, с какими целями она ведется. В этом художник разошелся во мнениях с многими современниками, в том числе с П. М. Третьяковым, купившим картины данного цикла. Со свойственной ему прямоотой художник указывал на то, что война стоила множества человеческих жизней и не может быть оправдана никакими высокими целями.

Анализ двух циклов картин из творчества В. В. Верещагина показал существенную разницу в отношении художника к целям этих войн и характеру противостояния России и исламского мира. Однако патриотический характер второго цикла не отменяет антивоенного пафоса творчества художника, а лишь делает его не так открыто выраженным.

Библиография

Василий Верещагин. Гос. Третьяковская галерея. М., 2018.

Курьянова А. М. (НИУ ВШЭ)

Российские художники при Православной миссии в Пекине в XIX веке: к проблеме изучения

В 1830 г. в Китай в штате Русской духовной миссии впервые отправился профессиональный живописец — Антон Михайлович Легашев. За период с 1830



по 1864 г. при миссии в Пекине официально побывали четыре русских художника: А. М. Легашев, К. И. Корсалин, И. И. Чмутов и Л. С. Игорев. Изначально живописцы посылались в Китай Министерством иностранных дел, которое координировало действия миссии, как дипломатические агенты: предполагалось, что своим искусством они привлекут внимание знатных китайцев, утвердят престиж страны-адресанта и тем самым укрепят отношения между Россией и империей Цин. Российское дипломатическое ведомство планировало «сыграть» на интересе китайцев к произведениям западного искусства: в ведомственных кругах было известно о благосклонном отношении китайского двора к подаркам иностранных посольств, а также, что некоторые образцы т. н. китайского экспортного искусства, создаваемого в портах Гуанчжоу и Макао, где имели право жить и работать иностранцы, было востребовано и на местном рынке.

Российские живописцы, приехав в Китай, оказались в уникальной ситуации взаимодействия европейского, европеизирующего и китайского искусства. Однако имена этих художников известны лишь узкому кругу специалистов, что на фоне усиливающегося интереса в специальной литературе к кросс-культурным контактам кажется достаточно незаслуженным. И хотя есть единичные статьи, как феномен внутри историко-культурного и художественного контекста их наследие еще не анализировалось.

Одной из причин такого «невнимания» может быть целый ряд проблем, с которыми сталкивается исследователь при изучении их творчества. Поэтому цель данного доклада — проанализировать ключевые такие проблемы, что позволит в дальнейшем разработать методологию изучения деятельности русских художников внутри широкого художественно-исторического контекста династии Цин первой половины – середины XIX в.

Первым профессиональным художником при миссии стал Антон Михайлович Легашев (1798–1865). Известно, что он активно работал по местным китайским заказам и написал не один портрет китайских вельмож (выполняя тем самым требования Министерства по приобретению полезных связей с китайцами). Кроме того, ряд пейзажей и жанровых работ, созданных им уже по возвращении в Петербург, обнаруживают, что художник был знаком и с произведениями «китайского экспортного искусства», и с европейскими книгами по истории и культуре Китая, проиллюстрированными западными мастерами.

Одна из ключевых проблем при изучении творчества художников миссии — малое число сохранившихся работ. Если наследие А. М. Легашева составляет более десятка картин, то о творчестве Кондратия Ильича Корсалина (1809–1883), сменившего Легашева на посту при миссии в 1840 и пробовавшего в Пекине до 1843 г., можно судить лишь по нескольким графическим работам и одному пейзажу маслом, исполненному им спустя почти десять лет после возвращения из Пекина.

Вторая сложность, с которой неизменно сталкивается исследователь творчества художников-миссионеров — небольшое число точно атрибути-



рованных им работ. Например, в Отделе рукописей РГБ хранятся тетради с рисунками, близкими по стилистике китайским альбомам с «картинами народной жизни» (которые И. Ф. Попова в жанровом смысле определила как «миньсухуа»), приписываемыми третьему художнику при миссии (в Китае с 1849 г.) Ивану Ивановичу Чмутову (1817–1865). Такая атрибуция остается достаточно спорной, но известно, что И. И. Чмутов намного больше по сравнению с другими художниками уделял внимания именно зарисовкам этнографического характера. Из китайских работ Льва Степановича Игорева (1821–1894), проведеншего в Китае почти семь лет (1857–1864), дошло лишь изображение «Китайских нищих на холоде». Однако известно, что живописец продолжил жанровую линию своих предшественников и, кроме того, активно занимался фотографией.

После открытия в 1861 г. в китайской столице официального представительства России пребывание российских художников в Пекине посчитали нецелесообразным.

Уникальный историко-культурный контекст Пекина первой половины – середины XIX века придал особый характер искусству русских живописцев при Пекинской миссии. В их творчестве сплелись отголоски произведений китайского экспортного искусства; западных художников, побывавших или работавших в Китае; и, возможно, китайских картин «миньсухуа». Удивительным образом их работы отвечали конъюнктуре местного художественного рынка и одновременно удовлетворяли спрос на информацию о Китае, в том числе визуального характера, в России, образуя уникальный многогранный феномен, который не был изолирован от мирового культурного процесса и сыграл свою мелодию внутри мультикультурного художественного оркестра на территории империи Цин.

Библиография

Краткая история Русской православной миссии в Китае: составленная по случаю исполнившегося в 1913 году двухсотлетнего юбилея ее существования. Пекин, 1916.

Нестерова Е. В. Из истории Российской духовной миссии в Пекине: художник А.М. Легашов. Е. В. Нестерова. *Кунсткамера. Этнографические тетради.* СПб., 1994. Вып. 4. С. 134–160.

Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века. М., 1958.

Самойлов Н. А. Китай в произведениях российских художников XVIII–XIX веков. Н. А. Самойлов. *Вестник Российского гуманитарного научного фонда.* СПб., 2016. № 2. С. 25–41.

Хоряк А. П. Новые биографические данные о художнике К. И. Корсалине. *Сообщения Национального художественного музея Республики Беларусь.* Вып. 7. 2008. С. 209–214.



Наша Китайская миссия в 1834 году. Письмо Аввакума Честного из Пекина в Архангельск. *Русский архив. Историко-литературный сборник*. 1884. Вып. 5. С. 152–160.

Проект инструкции начальнику новой Пекинской духовной миссии (1831–1837 г.). *Китайский благовестник*. 1912. № 7.

Художник Легашов в Китае. *Художественная газета*. 1838. № 3. С. 91–94.

Воспоминания академика академии художеств Льва Степ. Игорева. *Саратовский край. Исторические очерки, воспоминания, материалы*. Саратов: Паровая скоропечатня Губернского Правления, 1893. С. 363–372.

Куценков П. А. (ИБ РАН)

«Стиль» и «стили» в искусстве Западной Африки

Согласно общепринятым представлениям, традиционное искусство каждого африканского народа обладает хорошо идентифицируемыми стилями и четко отличается от искусства соседей. Считается также, что оно лишено индивидуальности — традиционный скульптор повторяет работы своих предшественников, и качество его работы определяется степенью соответствия традиционным образцам.

В действительности картина значительно сложнее. Так, в искусстве догонов можно наблюдать настоящую «сумятицу стилей», поскольку скульптура даже очень недалеко расположенных друг от друга деревень может иметь между собой мало общего (типичные примеры — Кани-Бонзон, Джигибамбо, Энде). В то же время есть несколько типов скульптуры и декоративно-прикладного искусства, где, напротив, по всей Стране догонов прослеживается одни и те же композиционные схемы — например, фигуры людей с поднятыми руками и дверные засовы с изображением пары предков. Следует отметить, что засовы изготавливаются по преимуществу кузнецами, которые являются особой кастой и мигрируют по всей Стране догонов.

Как показывает опыт полевых исследований искусства догонов и манде в 2015–2022 гг. в Мали, в каждом отдельном случае традиционное искусство развивается по-разному. Так, в некоторых случаях действительно можно наблюдать неукоснительное следование традиционному стилю — это происходит тогда, когда новая ритуальная скульптура («фетиш») заменяет старую, пришедшую в негодность. Такие произведения самими носителями традиций воспринимаются как древние, поскольку в идеале они ничем не отличаются от старых образцов. Но наряду с такими вещами существуют и новые, где стиль может варьироваться в весьма широких пределах.

В случае с догонами в 2015—2020 гг. было зафиксировано сосуществование нескольких ярких индивидуальных стилей в одной деревне (Энде), причём, стили эти настолько разные, что сторонний наблюдатель мог бы решить, что эти вещи сделаны не только в разных деревнях, но и разными народами.



Наконец, нередко искусство одного народа мало отличается от искусства соседей. В этом отношении очень типичны изображения всадников у догонов и бамбара. Случается, что аналогии находятся в местах, весьма удаленных друг от друга — так, некоторые скульптуры догонов очень похожи на скульптуры йоруба (Нигерия, Бенин).

Весьма вероятно, что представления о стилистическом единстве искусства догонов, бамбара, сенуфо и др. сформировалось под воздействием вкусов первых собирателей — те отбирали для своих коллекций только определенные вещи, которые и тиражировались впоследствии в многочисленных публикациях. Они впоследствии и стали «хрестоматийными». К примеру, скульптуры и маски из района Корхого в Кот-д'Ивуар стали «хрестоматийными» памятниками искусства сенуфо. При этом искусство сенуфо из Сикассо (Мали) и региона Бобо-Диуласо (Буркина-Фасо) заметно отличается от них. Именно такие вещи интересовали музеи и частных коллекционеров в первую очередь, а то, что выходило за рамки стереотипных представлений, попросту, игнорировалось. Соответственно, такие вещи и формировали представление об этнических стилях. Поэтому-то так сильно отличаются друг от друга искусство из музеев и частных коллекций, и то, что по-прежнему бытует в деревнях Западной Африки. Таким образом, этнические стили в искусстве африканских народов обладают куда меньшим единством и большим разнообразием, чем то, что им приписывают.

Лобашева И. Ф. (Казанский государственный институт культуры)

Арабская каллиграфия в творчестве русского мастера.

О новом альбоме-каталоге в мире современного искусства Татарстана: «Владимир Попов. Каллиграфия» (2019)

Книга «Владимир Попов. Каллиграфия» (Казань: Заман», 2019) — первое и единственное издание, раскрывающее одну из важнейших граней творчества старейшего казанского художника Владимира Александровича Попова (1924 г. р.). Живописец и график, приверженец реалистической школы, Попов обратился к искусству ислама в 70-летнем возрасте и стал ярким представителем нового арабграфического направления в художественной жизни Татарстана рубежа XX–XXI вв., а также и за рубежом.

В конце 1950-х гг. В. А. Попов был признан зрелым живописцем и мастером сюжетно-тематической картины; в 1960-е — одним из создателей своеобразной монументальной графики с характерной яркой метафоричностью языка, тягой к передаче больших масштабов и острой динамики, в 1970-е стал известен и как мастер с новым для искусства Татарии акварельным почерком. В 2000-е гг. его узнают как русского каллиграфа, посвятившего свое искусство служению идеям «мира во всем мире». Однако возникновение уникального «феномена искусства каллиграфии Попова» было предопределено классической живописной школой. В арабграфических композициях В. А. Попова проявились безграничный твор-



ческий потенциал и духовно-нравственные искания художника, способность масштабно мыслить, постоянное стремление к постижению глобальных, общечеловеческих ценностей. Показательно, что творческий почерк художника сформировался в особой среде этнической толерантности и мирного сосуществования многообразия народов Поволжья.

Обратившись к изучению основ арабской каллиграфии, которая на протяжении веков была составной частью татарской художественной культуры, В. А. Попов соединил европейскую художественную школу с мусульманскими каллиграфическими традициями и стал первым русским художником-каллиграфом, признанным исламским миром. За вклад в возрождение традиций мусульманской каллиграфии ему было присвоено звание «Заслуженный художник России» (2003). За укрепление международных связей средствами изобразительного искусства и продвижение исламских ценностей в общемировой культуре В. А. Попову была вручена Фаизхановская премия Совета муфтиев России в области науки, образования и культуры (2014).

Автором-составителем альбома-каталога является Лариса Николаевна Донина, кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры Республики Татарстан, старший научный сотрудник Института истории им. Ш. Марджани. Опубликованный научный труд стал итогом углубленной научно-исследовательской работы по изучению, атрибуции и систематизации огромного наследия В. А. Попова, насчитывающего около двух тысяч произведений, хранящихся в частном собрании художника.

Альбом-каталог состоит из трех крупных разделов. Первый раздел — аннотированный каталог, включающий 535 арабографических композиций, созданных В. А. Поповым в течение двадцати пяти лет. Его структура сформирована на основании тематико-смысловых линий, отражающих многообразие творческого наследия художника и своеобразие его личной интерпретации и развития традиционных для татарского арабографического искусства видов и жанров: «Архитектура», «Пейзажи», «Тугры», «Священные имена», «Арабографические композиции: диптихи и триптихи». Атрибуция и аннотации к значительной части произведений были сделаны Дониной на основании анализа предварительных эскизов, в которых художник отмечал номера сур или аятов из Корана.

Особого внимания заслуживает второй, справочно-документальный раздел альбома (выставки, библиография 1997–2019 годы), сформированный на основе фотографий, рецензий, высказываний представителей власти, мнений известных художников-каллиграфов и отзывов обычных людей из разных стран мира. По сути, в нем представлена хроника художественной жизни Татарстана, когда искусство арабской каллиграфии в культуре мусульманских народов Среднего Поволжья переживало своеобразный ренессанс, и центром его возрождения являлась Казань. В этой богатой живой культурной хронике В. А. Попов представлен и как универсальная личность в искусстве, и как человек. Первые персональные выставки художника «Современные шамаили, тугры, каллиграфия» проходили



на II Всемирном Конгрессе татар в Дни независимости Республики Татарстан (1997). С 2000-х гг. Попов становится неизменным участником международных художественных выставочных проектов, инициированных известными казанскими художниками и общественными деятелями — это «Кочующие свитки. Хабар» (2006–2018, автор Альфия Ринадовна Ильясова), «Искусство шамаила: традиции и новации» (2010–2018, автор Рустэм Ильшатович Шамсутов).

Ключевым можно назвать масштабный выставочный проект «Каллиграфия за мир!» (2006–2015, автор Асия Юсуфовна Садыкова), представленный в Турции, Марокко, Иордании, Ливане, Египте, Кувейте, Белоруссии. Татарстанский проект, ставший международным, объединил творчество представителя русской реалистической школы Владимира Попова и искусство известных современных каллиграфов, стал отражением межэтнического, межконфессионального взаимодействия культур в условиях глобализации. В рамках этого выставочного проекта были организованы многочисленные встречи и мастер-классы художника со студентами казанских вузов.

Важной частью издания является третий раздел, посвященный воинскому пути В. А. Попова — художника-фронтовика, прошедшего в 1942–1945 гг. от Харькова до Глебена (Германия), отмеченного многочисленными воинскими наградами. В этот раздел вошли воспоминания и фрагменты из военного дневника художника.

Издание вышло на двух языках — русском и английском, выполнено на высоком полиграфическом уровне и достойно представляет искусство Татарстана во всероссийском и международном масштабе. Авторами уникального дизайн-макета альбома являются Л. Н. Донина и ведущий научный сотрудник Института татарской энциклопедии и регионоведения Академии наук РТ Гульнара Рузалитовна Давлетьянова.

Издание подобного рода, безусловно, уникально, как в Татарстане, так и для России в целом. Это крупное значимое событие в мире научного изучения восточной культуры, искусства, представляющее интерес и для широкой читательской аудитории. Альбом-каталог «Владимир Попов. Каллиграфия», несомненно, является творческим достижением и выдающимся успехом автора, став наряду с другими заметными крупными трудами известного исследователя регионального искусства важнейшей научной вехой республиканского искусствоведения.

Лойко А. И. (Белорусский национальный технический университет)
Восточные интенции, ориентализм и русские сезоны в Париже
Oriental Intentions, Orientalism and Russian Seasons in Paris

Во время нахождения территории Белоруссии в составе Речи Посполитой местное дворянство находилось под сильным влиянием культурных контактов с Османской империей и Крымским ханством. Это влияние выразилось на бе-



лорусской земле в феномене сарматизма. Это была консервативная философия традиционных ценностей, которая противопоставлялась европейскому влиянию. Эта философия имела выражение в одежде, одним из элементов которой был пояс. Известные магнаты Радзивиллы для удовлетворения спроса на сарматские пояса построили мануфактуру. На ней работали местные мастера, которые адаптировали семантику поясов к местной культуре. В качестве основы использовалась золотая нить [1].

Феномену сарматизма способствовал фактор проживания в пределах Белоруссии значительных по численности городских общин татар [2]. На территории Белоруссии первые татаро-мусульманские общины появились возле Гродно. Существовало поселение Аулс. Это был первый татарский аул. Затем татарские общины сложились в Лиде, Лососно, Сандыковщизне, Новогрудке, Ловчицах. Найдены материальные следы древнего татарского поселения в деревне Огородники Кореличского района. Слоним, Ляховичи, Молодечно, Клецк, Ивье после 1506 г. стали местами компактного расселения крымских татар. Они стали жить во многих городах Беларуси. Среди них — Несвиж, Иваново, Осмолово, Орда, Минск.

Белорусские татары создали описание своей жизни под названием «Рисале-и-татар-и-лех» («Risale-i-Tatar-i-Lech»). Трактат был написан для визиря Османской империи Сулеймана в 1588 г. Автор трактата неизвестен. В XIX веке рукопись трактата была доставлена из Стамбула ориенталисту татарского происхождения, профессору Санкт-Петербургского университета, представителю белорусской шляхты Антону Осиповичу Мухлинскому. Рукопись была издана в Вильно в 1858 г. А. О. Мухлинский сделал перевод рукописи с турецкого языка на польский язык, дополнил ее историческими материалами. Издание называется «Отчет (характеристика) о литовских татарах, данный одним из этих татар султану Сулейману в 1558 г.».

В XIX столетии местная культура оказалась во влиянии романтизма. Он мотивировал интерес к этническим культурам, природе. Он стал частью университетского образования. У ориенталистики появилась строгая научная основа в виде языкознания, археологии, истории, источниковедения, этнографии, исторической географии, практического востоковедения.

Ориенталистика оказалась интегрированной с дипломатической активностью европейских государств на Востоке. Имел место повышенный интерес к Османской империи, Средней Азии, Закавказью. В университетах Восточной Европы много внимания уделялось формированию интереса у студентов к Востоку. Важную роль сыграли лекции Готфрида Эрнста Грődдека, которые он читал в Виленском университете. В лекциях он советовал студентам изучать восточную культуру. Сравнительное языкознание Г. Э. Грődдека сформировало интерес к восточной культуре у уроженца Беларуси О. И. Сенковского [3]. Образование он получил в Минском иезуитском коллeгиуме и в университете Вильно. После переезда в Санкт-Петербург он стал первым профессором ара-



бистом в Российской империи. В лекциях он пользовался итогами поездок на Ближний Восток. Под влиянием лекций профессора оказались О. Ковалевский, Ю. Копаць, А. Мухлинский, А. Рафалович, А. Голынский, Б. Грамбчевский, И. Черский, М. Вронченко, Э. Пекарский, И. Тетерский.

В числе студентов университета в Вильно был также О. М. Ковалевский, сосланный в Казань и приписанный к местному университету для изучения восточных языков. Он овладел тюркским, монгольским, маньчжурским, китайским, тибетским языками [4]. Он исследовал Тибет, Монголию, Китай. Является основателем школы монголоведения. По итогам пребывания в Тибете привез в Казань большую коллекцию рукописей. Написал оригинальные научные работы по буддистской космологии. Искусство Дальнего Востока изучал И. А. Гошкевич. Искусство Ирана, Азербайджана и Туркменистана стало предметом изучения А. Ходько-Борейко [5].

В начале XX столетия раскрылся талант Л. Бакста. Этот талант был связан с изобразительным искусством и возникшим между Российской империей и Францией интенсивным культурным диалогом. Из пределов Белоруссии бывшей частью Российской империи в Париж уехало около двадцати художников и скульпторов. Они представляли художественные школы в Витебске, Минске и Вильнюсе. Это была эпоха буржуазного модерна и социалистического модернизма. Л. Дягилев пригласил Бакста для создания декораций и эскизов костюмов к спектаклям в рамках проекта «Русские сезоны». Бакст этим приглашением воспользовался.

К восточной тематике Бакст обратился при подготовке декораций и эскизов костюмов к балету «Шехерезада» в постановке М. Фокина. Их творческие отношения начались в 1907 г. и продолжались до 1913 г. Л. Бакст имел дело при подготовке декораций к спектаклю со сказкой «Тысяча и одна ночь». Он хотел, чтобы французский зритель максимально почувствовал особенности восточной культуры [6].

Таким образом, восточные интенции в сарматской импровизации имели продолжение в ориентализме и художественном творчестве Л. Бакста.

Библиография:

1. Тананаева Л. И. *Сарматский портрет: из истории польского портрета эпохи барокко*. Отв. ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1979.
2. Канапацкая З. И. *Татары Беларуси и их культура (XIV–XVII века)*. Минск: БГПУ, 2005.
3. Милюков А. П. Знакомство с Сенковским. Отрывок из воспоминаний. *Исторический вестник*. 1880. Т. 1. № 1. С. 151–158.
4. *Россия – Монголия – Китай: Дневники монголоведа О. М. Ковалевского. 1830–1831 гг.* Казань: Таглитат, 2006.
5. *Дерар. Восточная повесть в стихах*. Пер. с польск. Соч. Александра Ходзько. СПб: Воен. тип, 1839.



6. Портнова Т. В. Восточные мотивы в балетных костюмах Льва Бакста. *Международный журнал экспериментального образования*. 2015. № 7. С. 149–151.

*Маевская М. Е. (НИИТИАГ филиал ФГБУ ЦНИЭП
«Минстроя России»)*

Медиа-архитектура и видеомэппинг как пространственно-временные формы искусства в визуальном контексте городов Азии XXI века

В результате стремительного и агрессивного включения медиатехнологий в визуальную среду современного города, восприятие окружающей архитектурной среды заметно трансформировалось. Инструментарий цифровой эпохи предложил обществу новые способы быстрого расцветивания и усиления образности облика архитектурных сооружений и в целом городской среды.

Доклад представляет собой первичный анализ специфики восприятия архитектурных образов города стран Азии XXI века современным человеком. Особенное внимание уделяется арт-практикам, художественным приемам и технологиям, получившим широкое распространение в цифровую эпоху и заметно повлиявшим на восприятие архитектурного пространства и его элементов в городской ткани.

Азиатский город в докладе рассматривается по совокупности признаков как принципиально иной тип пространства по сравнению с «европейским» и «американским» городами. Современный город в Азии чаще всего базируется на смешанной и сложно читаемой пространственной планировочной структуре, сочетающей в себе элементы регулярной и свободной планировки с отдельными включениями исторических кварталов и знаковых памятников, но легко допускающих произвольные сочетания в архитектуре всех доступных современных технологий и стилевых направлений, обилия рекламы. Азиатский город требует большего количества специальных ориентиров для облегчения навигации в пространстве и более мобильно включает в свое пространство доступные инструменты усиления образности сложившейся застройки. В мировой практике XXI века такими наиболее востребованными инструментами повышения выразительности и разнообразия городской среды выступают прежде всего здания с медиафасадами, практики масштабного мурализма и паблик-арта, а также архитектурный видеомэппинг.

Несмотря на все разнообразие облика различных архитектурных традиций стран азиатского региона, в современной адаптации достижений строительных возможностей, искусства и архитектуры городов Азии наблюдается заметное повышение роли временного фактора в формировании образа конкретного места. Ориентация на сиюминутность восприятия облика сооружения дости-



гаются с помощью применения как навесных LED-экранов, так и полноценных медиафасадов, изначально спроектированных для демонстрации различного визуального контента. Еще одним эффектным способом изменения восприятия архитектурного образа конкретного здания становится технология видеомэппинга, с каждым годом набирающего все большую популярность, в том числе, в странах Азии в формате фестивалей и специальных художественных событий. Безусловно, пандемия временно приостановила возможности проведения таких городских событий, однако механизм использования видеопроекций медиафасадов, масштабных абстрактных панно и сюжетных муралов в пространстве азиатских городов уже укоренился в восприятии горожан как метод формирования новых визуальных доминант городской среды. В докладе используются материалы по различным примерам использования вышеперечисленных художественных практик работы с городским пространством и анализ примеров присутствия медиа-архитектуры в городах Китая, Южной Кореи, Японии, Сингапура, Малайзии, Индонезии, Индии.

Библиография

- Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве. *XЖ*. 2005. № 58/59.
- Вельде К. *Стрит-арт. Монументальная настенная живопись*. М.: Искусство-XXI век, 2018.
- Гройс Б. Публичное пространство: от пустоты к парадоксу. *STRELKA*: Сборник 2013. М.: Strelka Press, 2013.
- Коновалова Н. А. *Современная архитектура Японии. Традиции восприятия пространства*. М., СПб: Нестор-История, 2017.
- Маевская М. Е. Медиафасад как инструмент художественного отображения концепции «умного города» в высотной архитектуре. *Архитектура и строительство России*. № 1 (237). 2021. С. 46–51.
- Маккуайр С. Медиа меняют наши представления «снаружи» и «внутри» — как отдельно взятого здания, так и города в целом. Интервью А. Мартовицкой. *SPEECH*. № 22, 2019, С. 142–153.
- Манович Л. *Язык новых медиа*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
- Новичков Н. В. Городское искусство и предназначение современного города (о миссии современного города и уличном искусстве в его пространстве). *Современные проблемы сервиса и туризма*. № 4, 2013. С. 29–37.
- Поносов И. *Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм*. М., 2021.
- Птичникова Г. А., Королева О. В, Черничкина О. В. Медиаархитектура в городском пространстве: проблемы и негативные практики. *Современная архитектура мира*. Вып. 13 (2/2019). М.; СПб.: Нестор-История, 2019.
- Энджел Э. *Интерактивная компьютерная графика*. М.: Вильямс, 2001.
- Kwon M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. London, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.



Маретина К. А. (МАЭ (Кунсткамера) РАН)

Древнеиндийский эпос «Махабхарата» в кинематографе Индии

Древнеиндийский эпос «Махабхарата» является крайне важной частью культурного индийского наследия. Она сохраняет свою актуальность и в Индии наших дней, продолжая перерождаться и переосмысливаться в произведениях современных авторов. Сюжет древнего эпоса нашел свое отражение как в литературе, так и в индийском искусстве, включая кинематограф.

Кинематограф в наши является, вероятно, наиболее популярным в Индии видом искусства. Он имеет в этой стране долгую историю. Всего через несколько месяцев после возникновения на Западе, в конце XIX в. кино уже пришло в Индию. К 1910 г. здесь были построены первые кинотеатры, где публика могла увидеть фильмы иностранных режиссеров. В 1913 г. состоялась премьера первого индийского художественного фильма «Харишчандра» о благородном индийском царе, снятого режиссером Дадасахибом Пхальке, сюжет которого был основан на индуистской мифологии. Индийские режиссеры часто в поисках материала обращались к мифам и легендам Древней Индии. Связь с *лилой*, традиционным религиозным действием, определяла выбор режиссеров: уже к 1920 г. было снято множество фильмов на сюжеты «Махабхараты», а также второго индийского эпоса — «Рамаяны»; наиболее популярные фрагменты из обоих эпосов экранизировались многократно. Постановка традиционных сюжетов способствовала привлечению в кинотеатры широкой индийской аудитории.

Можно назвать целый ряд фильмов, основанных на «Махабхарате»; в докладе я ограничусь несколькими яркими кинопроизведениями, а также буду говорить о некоторых особенностях и тенденциях воспроизведения и адаптации эпоса на большом экране.

В 1982 г. вышел фильм Шьяма Бенегала «Калиюга» (*Kalyug, Śyām Benegal*). Вероятно, Шьям Бенегал был одним из первых, кто воплотил «Махабхарату» на экране, перенеся при этом ее действие в современное ему общество. В фильме излагается история конфликта между семьями двух братьев-бизнесменов. В сюжетной линии фильма и его образах прослеживается несомненное сходство с сюжетом и персонажами эпоса. Великая битва на поле Куру, изображения в эпосе, превращается здесь в кровавый конфликт между связанными кровным родством семьями бизнесменов. В фильме демонстрируется хрупкость моральных устоев людей нашей эпохи и разрушительность внутрисемейных ссор; именно с этими темами связано название фильма. Фильм Бенегала не был особо популярен у индийской аудитории, но получил высокие оценки критиков: в 1981 г. он был включен в программу XII Московского кинофестиваля, а позже был удостоен кинопремии в Индии как лучший фильм 1982 года.

В 2010 г. широкую популярность в Индии получил фильм «Политика» режиссера Пракаша Джха (*Rājanīti, Prakāś Jhā*). Этот фильм, как и фильм Шьяма



Бенегала, заимствует из «Махабхараты» основные сюжетные ходы и главных персонажей. Действие перенесено в современную Индию, сюжет эпоса наложен на канву событий фильма «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Coppola. Таким образом, знакомый каждому индийцу с детства древний сюжет наполняется новыми смыслами и акцентами и дает зрителям возможность связать проблематику «Махабхараты» с современными индийскими реалиями, а отсылка к «Крестному отцу» помогает углубить глобальный, общечеловеческий посыл кинокартины. В фильме демонстрируется, как борьба за власть приводит к разрушению семьи, передается атмосфера великой и кровавой войны между двумя ветвями одного семейства.

Тема сражения на поле Куру центральна для самой «Махабхараты» — не случайно ее название переводят как «Великая битва потомков Бхараты». В этой битве, которая занимает собой большую часть повествования, согласно самому эпосу, происходит грандиозный бой не просто между двоюродными братьями: в ней боги, воплотившиеся в воинов-кшатриев, должны уничтожить и таким образом очистить землю от демонов-данавов, также принявших облик кшатриев. Возможно, именно в этом одна из причин привлекательности «Махабхараты» для Пракаша Джха и других современных авторов: обращение к ее сюжету придает произведению особенное ощущение масштабности и глубины, делают его послание вневременным. В то же время отсылки к зарубежному культовому фильму сообщают картине общечеловеческое (в дополнение к национально-индийскому) измерение.

ДНК древнеиндийского эпоса можно обнаружить во многих популярных в Индии кинокартинах. В 2015 и 2017 гг. на экраны страны вышли (и мгновенно покорили сердца миллионов индийцев) блокбастеры «Бахубали: Начало» и «Бахубали: Завершение». Притом что их сюжет в целом отличен от фабулы «Махабхараты», по словам режиссера С. С. Раджамули, она была источником вдохновения для обоих фильмов, более того, согласно его утверждению: «Все мои фильмы вдохновлены “Махабхаратой” и “Рамаяной”, потому что это эпосы, на которых я вырос».

Библиография

Васильков Я. В. *Миф, ритуал и история в «Махабхарате»*. СПб.: Европейский Дом, 2010.

Маретина К. А., Челнокова А. В. Синтез традиции и современности в «Великом индийском романе» Шаши Тхарура. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 13: Востоковедение. Африканистика. 2015. № 3. С. 123–133.

Меренкова О. Н. Зрелищные традиции Бенгалии в индийском кинематографе. *Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2009 году*. СПб, 2010.



Маточкина А. И. (СПбГУ)

Синтез каллиграфии и музыки в творчестве Бахмана Панахи

Доклад посвящен исследованию творчества современного иранского каллиграфа и художника Бахмана Панахи (род. 1967). На примере его произведений можно увидеть, насколько динамичным является искусство каллиграфии. Этот вид мусульманского искусства продолжает активно развиваться и в сочетании с другими видами, например орнаментом, музыкой или граффити, порождает новые интересные направления. В творчестве Бахмана Панахи каллиграфия настолько естественно соединяется с музыкой, что сам художник относит свои произведения к жанру музыкаллиграфии. «Музыкаллиграфия» — термин, который художник предложил для обозначения своего творчества во время обучения в Сорбонне. Как говорит Панахи, его музыкальный подход к каллиграфии отвечает требованиям современности поскольку каллиграфия, соединенная с музыкой, становится универсальным языком. Творчество Бахмана Панахи это, с одной стороны, уважение к традициям: художник проводит мастер-классы по искусству каллиграфии и создает произведения, используя классические приемы этого вида искусства, а с другой стороны, — авторский взгляд, синтез музыки и каллиграфии, который порождает оригинальные работы. Эти работы выражают внутренний мир автора и вместе с тем, обладая свойством синергии, находят отклик в душах зрителей.

Мартынова Д. О. (СПбГУ)

Художественное оформление журнала *Modern Sketch* как отображение социальных изменений в китайском обществе 1920–1930-х гг.

Расцвет печатного искусства в Китае происходит в 1920-е и 1930-е гг. Традиционное китайское искусство «комикса» преобразуется под влиянием западной культуры, транслируемой из Шанхая, с конца XIX века являющегося главным издательским центром Китая. Именно в Шанхае в 1843 году впервые появляется печатный станок западного образца, также в связи с деятельностью Шанхайского Международного издательского дома впервые появляется термин «иллюстрированный журнал», отличающийся от традиционных китайских названий для изданий данного типа: «книги о маленьких людях» в провинции Чжэцзян, «йа-йа книги» в Ханку, «книги о куклах» в Гуандуне и Гуанси.

К началу 1930-х гг. в Китае было издано более двух десятков журналов, сатирических комиксов, или *маньхуа*, как они стали известны. Войны 1920-х годов, в том числе Шанхайская резня 1927 года и японские вторжения в Шанхай в 1932 и 1937 гг. сформировали основные темы журналов. Журналы 1920-х и 1930-х гг., такие, как *Modern Sketch* («*Shidai Manhua*»), издаваемый в период с января 1934 г. по март 1937 г., были портретом медиа-сферы XIX века, сочетавшим текущие



события с тенденциями в моде и популярной культуре, предвещая телевидение и, в конечном счете, интернет. Как и интернет сегодня, захватывающее сочетание высокой и низкой культуры можно найти на страницах *маньхуа* в Шанхае Республиканской эпохи, который изо всех сил пытался оставаться на плаву перед лицом низких прибылей и чрезмерно усердных цензоров.

Modern sketch демонстрировал читателям изображения повседневной жизни, сатирически отображая проблемы коррупции, японского вторжения, западного влияния на Китай, увеличения детской проституции на улицах Китая, эксплуатации труда, потерю самоидентичности. И хотя эта индустрия была искалечена японским вторжением в Шанхай в 1937 году, те же карикатуристы продолжали работать в пропагандистских офисах Второй Мировой Войны, китайской Гражданской войны и холодной войны.

Будучи медиа-подкованными потребителями и интерпретаторами глобальной культуры, иллюстраторы *Modern sketch* оставили неизгладимый след в визуальной культуре Республиканской эпохи, которая стала культурным наследием Китайской Народной Республики после прихода к власти Мао Цзэдуна и коммунистов в 1949 году.

Матросов В. А. (ГАУГН, ВШЭ), Кривошеева М. В. (НИУ ВШЭ)

Поражение воображения: средства передачи диковинной природы живых созданий в иллюстрациях к «Чудесам творений» Закарии аль-Казвини

«‘Аджа’иб ал-махлукат ва-гара’иб ал-мауджудат» (с араб. «Чудеса творений и диковинки существующего») арабского учёного Закарии ал-Казвини (ок. 1203–1283), уроженца персидского города Казвин и носителя сразу двух культурных традиций – арабской и иранской, – трактат в высшей степени нетривиальный. Несмотря на его высокую популярность как в родной среде, так и в академическом мировом сообществе, каждое новое прикосновение к его строкам может принести новые области для исследований, новые грани для понимания космологической системы, новые аспекты мировоззрения самого автора.

Однозначно определить жанр этого произведения практически невозможно. Несмотря на условное обозначение ряда трактатов такого рода в качестве «диковинок» (араб. ‘аджа’иб), подобное наименование едва ли характеризует монументальную работу ал-Казвини. Скорее, «Чудеса творений» смахивают на всеохватную в плане тематических блоков энциклопедию, где раздел за разделом излагаются основные «уровни» вселенной, их характеристики и свойства. Взаимосвязь между ними – семью орбитами великих светил, семью земными климатами, семью морями, и т. д. — формирует не «диковинную», а вполне цельную, системную, можно даже сказать — научную, картину мира.

Тем не менее, не будучи самоцелью трактата, «неестественное» (удивительные представители рода человеческого — народы с хоботами и крыльями



и подобные им, отдельно взятые индивиды вроде великанов или гибридных существ с человеческой природой и зооморфными чертами, а также диковинные животные) и «сверхъестественное» (демонические — в широком смысле слова — существа, условно подразделяемые на ангелов, джиннов, шайтанов и муташайтина) играет в трактате огромную роль. Оно служит неотъемлемой частью реальности, наглядно иллюстрируя принципы влияния небесных светил и географического детерминизма, являясь ярким свидетельством всемогущества Всевышнего Творца.

Едва ли среди арабского многовекового наследия — кроме, возможно, «Калилы и Димны», — найдётся трактат, настолько же излюбленный иллюстраторами. Объединение в цельную систему астрономии с астрологией, географии с минералогией, биологии с демонологией давало гораздо более широкий простор для творческой силы, фантазии и выражения собственной индивидуальности, чем работы, посвящённые отдельно взятым областям. Академический характер с элементами, если можно так выразиться, фантастики и даже кое-где мистики требовал одновременно научной дотошности иллюстраций и богатого воображения.

В результате каждый пример иллюстрированного манускрипта представляет собой отдельный, уникальный шедевр, в каждом по-своему решается задача соотнесения реального с «неестественным» и «сверхъестественным», с соединением последних двух компонентов с естеством как таковым. По-разному происходит выборка тех элементов, которые заслуживают изображения, по-разному трактуются персонажи. Для одного автора важнее выделить размер гигантской птицы-‘анка’, дракона-тиннина или великана ‘Уджа, и он изображает соответствующих персонажей величиной в целую страницу, ломая привычный для него ритм иллюстрации в формате миниатюры-вставки. Другой заостряет внимание на деталях, на элементах, отличающих диковинные существа от тех, которые встречались человеку в повседневной жизни.

В рамках данного доклада будут представлены фрагменты трёх рукописей «Чудес творений», относящиеся к трем разным хронологическим эпохам и географическим локациям. Будет представлена попытка продемонстрировать широту возможностей демонстрации «неестественных» и «сверхъестественных» элементов при отображении одного и того же персонажа, одного и того же сюжета. Кроме того, к демонстрации будут привлечены иллюстративные выдержки из более поздней «Китаб ал-булхан» (араб. «Книга чудес»), сюжетно восходящие к ‘аджа’иб в трактовке ал-Казвини и не относящиеся к предмету повествования самой «Книги чудес». В каком-то смысле подборка из четырех произведений позволит затронуть четыре традиции — арабскую, иранскую, османскую, и в меньшей степени — индийскую. На их примере видно, как по-разному переосмыслялось само понятие «диковинного», как критерии и мерки «диковинности» по мере перемещения по просторам исламского мира.

В конце концов, вопрос о том, что рутинно, а что диковинно, что естественно, а что неестественно или сверхъестественно, остается вечно открытым.



Махлаюк А. Н. (СПбГУ)

Протесты в Дели 2019–2020: музыка, поэзия и другие арт-практики

В конце 2019 и начале 2020 года в столице Индии и по всей стране проходили крупномасштабные протесты против поправок в Закон о гражданстве от 1955 г. Они отличались не только широким географическим охватом, но и вовлечением в протестную активность различных слоев населения, в том числе студентов и других представителей образованных слоев населения страны. Другой немаловажной особенностью этих протестов стало использование различных арт-практик, через которые ретранслировались взгляды и идеи протестующих. В данной работе рассматривается несколько направлений арт-практик, а именно: музыкальные произведения, исполненные на местах проведения протестов; поэтические произведения, которые как активно публиковались в социальных сетях, так и воспроизводились в виде музыкальных композиций; театральные представления и перформансы; а также и другие арт-практики, которые представляют особый интерес в контексте данных протестов (например, графические изображения, которые были вывешены протестующими на одной из главных протестных площадок в Дели – Шахин Баге).

Стоит отметить, что данная тема практически не разработана в отечественной индологии. В Санкт-Петербургском государственном университете в соавторстве с коллегами готовится к публикации статья об отражении секулярного/инклюзивного национализма в поэтических произведениях, которые были использованы на протестах в 2019–2020 гг. Кроме того, есть ряд статей в иностранных журналах и средствах массовой информации, посвященных определенным примерам использования арт-практик в контексте данных протестов.

Источниками для данного исследования служат социальные сети (в том числе непосредственно исполнителей и авторов произведений), фотографии и видеозаписи очевидцев, а также индийские СМИ, где периодически выходили статьи, посвященные различным деятелям искусства.

Одним из самых интересных направлений, безусловно, является музыка, которая в уличных выступлениях зачастую смешивается с поэзией. Использование поэзии в качестве политического «заявления» является давней традицией в Индии, поэтому требует более внимательного рассмотрения. Протесты были обусловлены проблемами нации, единства и притеснения религиозных меньшинств (протестующие заявляли, что поправки в Закон о гражданстве от 1955 г. дискриминируют мусульман), поэтому эти темы стали ключевыми в создаваемых произведениях. С другой стороны, на протестах использовались классические произведения поэзии урду, в том числе назв «Дастур» («Dastūr», 1962) Хабиба Джалиба, который явился ответом на события в Пакистане середины XX века, а также стихотворение «Мы посмотрим» («Ham dekheṅge», 1979) Фаиза



Ахмада Фаиза, написанное как протест против диктатуры одного из пакистанских президентов.

Ключевым элементом как современных поэтических и музыкальных произведений, так и других арт-практик на протестах в 2019–2020 гг. является апелляция к единству нации. Так, очень важными оказываются различные перформансы и инсталляции, которые организовывались и создавались на крупных протестных площадках. Один из наиболее показательных и известных примеров — это инсталляция в виде карты Индии, установленная на уже упомянутой площадке в Шахин Баге, которая, по словам автора, символизирует голоса протестующих со всей Индии.

Кроме того, можем наблюдать в плакатах, граффити и других формах большое количество отсылок к историческим событиям и персоналиям (не только событиям из истории Индии, но и из общемировой истории), известным кинофильмам и так далее.

Таким образом, протестное искусство 2019–2020 гг. характеризуется широким разнообразием форм, через которые ретранслируется ключевая идея единства и единения нации; крайне показателен и сам процесс мобилизации общества, которое стремится выражать свой протест через призму искусства.

Мизюк У. Р. (ГАУГН)

Христианские святые в китайских одеждах: распространение христианства в Китае в начале XX века.

Взаимодействие между христианством и китайской культурой продолжалось на протяжении многих столетий. Это было очень непростое взаимодействие, которое подчас сопровождалось многочисленными конфликтами. В течение всей истории развития христианства в Китае среди миссионеров и всех причастных к христианской вере поднимались вопросы: как преподнести китайцам чуждую им западную религию; как христианству закрепиться в Срединной империи; может ли оно (христианство) быть соединено с конфуцианством; может ли оно быть приспособлено к китайским реалиям, ритуалам?

Многочисленные антизападные восстания в Китае, которыми взорвалась вторая половина XIX века и начало XX века, показали, что христианская проповедь, в частности деятельность католических и протестантских миссионеров, потерпела неудачу [Дацышен, 2007]. Поскольку многие методы пропаганды христианской веры зачастую носили насильственный характер, к тому времени христианство оказалось почти полностью дискредитировано [Андреева, 2002]. Принцип «культурной адаптации», который был впервые применен миссионером католического ордена иезуитов Маттео Риччи и был впоследствии взят на вооружение последовавшими в Китай после Риччи иезуитскими миссионерами [Дубровская, 2001], не был принят ни остальными орденами, ни Ватиканом. Глава католической церкви запретил китайцам, которые исповедуют хрис-



тианство, совершать традиционные для китайской культуры ритуалы [Круглова, 2018]. Поскольку продолжать миссионерскую деятельность в прежнем русле, а именно через религиозные тексты и устную проповедь, было крайне затруднительно, если не невозможно, то постепенно были выработаны новые методы пропаганды христианской веры, некоторые из которых были воплощены через плакатное искусство. Целью данного доклада является обратить внимание на проблему культурной адаптации христианства в начале XX века и показать один из путей проникновения западной религии через плакатное искусство в народные массы Китая.

Мы опираемся на китайские религиозные плакаты начала XX века, рассматриваем их особенности, распространение и влияние на китайцев. В нашем исследовании мы приходим к выводу о том, что, как любое изображение, в отличие от текста и проповеди, плакаты гораздо лучше воспринимались широкими слоями населения, и таким образом послужили более надежным и эффективным методом распространения христианства в Китае. Таким образом в начале XX века христианство стало доступнее (в том числе неграмотному населению) и получило большее распространение.

Миклухо-Маклай Н. Н. (ИВ РАН, Всероссийская Ассоциация исследователей ЮТР, Фонд сохранения этнокультурного наследия им. Миклухо-Маклая)

Сохранение научного, историко-культурного и идеологического наследия и развитие двусторонних отношений с Папуа — Новой Гвинеей на примере Онлайн-музея им. Миклухо-Маклая

Доклад посвящен вопросу использования современных цифровых технологий в сохранении историко-культурного и научного наследия и развитии двусторонних отношений с Папуа — Новой Гвинеей на примере Онлайн-музея им. Миклухо-Маклая.

Содержанием современной государственной культурной политики России является создание и развитие системы воспитания и просвещения граждан на основе традиционных для России нравственных ценностей, гражданской ответственности и патриотизма через освоение исторического и культурного наследия нашей страны, мировой культуры, развитие творческих способностей личности, способностей к эстетическому восприятию мира, приобщение к различным видам культурной деятельности. Наши технологии познания и представления об истории мира и человечества постоянно совершенствуются.

В докладе рассматривается цифровой Онлайн-музей Н. Н. Миклухо-Маклая, представленный в 2021 г., созданный с целью сохранения научного и идеологического наследия и увековечивания памяти выдающегося ученого и путешественника Н. Н. Миклухо-Маклая. В настоящее время лишь немногие молодые люди могут сказать, чем занимался и что сделал для мировой науки и нашего



отечества Николай Николаевич Миклухо-Маклай, в то время как еще 40 лет назад он был хорошо известен как выдающийся русский ученый, путешественник и общественный деятель, за свою непродолжительную жизнь (1846–1888) внесший заметный вклад в зоологию, географию, метеорологию, вулканологию и океанологию. Особенно значительными были его заслуги в области этнографии и физической антропологии. Так, он опроверг расистские представления некоторых ученых того времени о принадлежности папуасов к промежуточному звену между человеком и животным, оставив после себя важнейшее для всего человечества идеологическое наследие о равенстве рас и народов, подчеркивающее недопустимость насильственного подавления культур, навязывания чужих стереотипов, осуществления насильственной культурной экспансии и колониальной политики. Деятельность путешественника произвела огромное впечатление на Л. Н. Толстого, ибо в ней он увидел подтверждение своим мыслям о том, что подлинная цивилизация может быть принесена народам не насилем, а просвещением и заботой о них. С путешествиями Н. Н. Миклухо-Маклая поколение XX в. было хорошо знакомо благодаря книгам, которые миллионными тиражами выходили в свет и были очень популярны.

Не секрет, что молодежь XXI в. предпочитает получать информацию в электронном виде, а именно через интернет-страницы. В докладе рассматривается онлайн-музей как образовательный ресурс, одной из важнейших задач которого является то, что он, фактически будучи промежуточным звеном между объектом историко-культурного наследия и получателем информации — реципиентом культурных кодов, передает культурный опыт и художественные традиции предшествующих поколений и способствует формированию устойчивого и толерантного восприятия мировоззренческих, нравственных и культурологических ценностей.

Также в докладе представлено наполнение онлайн-музея, представленное в статье и фильмах, которое способствует формированию толерантного отношения к многообразным природным, этническим, религиозным, художественным и культурным формам бытия разных народов, на примере гуманистических принципов, формирующих нравственный, эстетический и ценностно-ориентационный мир личности и вовлекающих современное поколение в интереснейший мир освоения Россией региона Южных морей, начиная с XIX в. до наших дней.

Современный онлайн-музей призван выполнять важнейшие государственные и общественные функции: исторического и культурного просвещения общества, представления российской науки для зарубежной аудитории в позитивном ключе, что призвано способствовать межкультурному диалогу. Рассматриваются способы ознакомления с представленным материалом в режиме онлайн для зарубежной англоязычной аудитории, а также для профильных специалистов и всех, кто интересуется историей, географией и путешествиями.

В докладе анализируются методы сбора, хранения, транспортировки и оцифровки коллекции. Описываются варианты подачи материалов, способствующие реалистичности экспозиций, и форматы фото- и видеофиксации экспонатов.



Особое внимание уделяется описанию коллекции с привлечением коренных жителей тех мест, где были собраны экспонаты, и необходимым условиям их официального экспонирования.

Представлен сравнительный анализ предметов коллекций, собранных в тех же местах отечественными учеными предыдущих экспедиций, описанных и хранящихся в настоящее время в музеях.

Анализируются варианты подачи информации для создания доступного, интересного и удобного для посетителей онлайн-ресурса — т. н. онлайн-экспонирования, с возможностью максимального погружения и ознакомления с экспозицией и сопроводительными материалами.

Рассказывается о подготовке и описании экспозиций, а также информационном наполнении, которое организовано с привлечением профильных специалистов РАН, включающее: 1) все значимые открытия Н. Н. Миклухо-Маклая; 2) историю семьи ученого; 3) более 150 точек пребывания исследователя в период путешествий, отмеченные на онлайн-карте; 4) коллекцию из 50 экспонатов материальной культуры «Берега Маклая», собранную в период современных экспедиций; 5) макет в миниатюре Берега Маклая, созданный на основе архивных документов; 6) фигуру Н. Н. Миклухо-Маклая в полный рост в экспедиционном воссозданном по фотографиям и описаниям costume; 7) фотографии и рисунки ученого; 8) рассказ о современных экспедициях по следам Н. Н. Миклухо-Маклая; 9) фильмы и книги о Н. Н. Миклухо-Маклае.

Рассматриваются и анализируются методы максимального привлечения посетителей для последующего цикличного использования онлайн-ресурса для научных и образовательно-просветительских целей, способствующих всестороннему международному сотрудничеству и в первую очередь развитию двусторонних отношений между Папуа-Новой Гвинеей и Российской Федерацией через научную дипломатию, основой которой в данном случае является Онлайн-музей Н. Н. Миклухо-Маклая и коллекции материальной культуры Берега Маклая.

Муратшина К. Г., Валеева М. В., Бободжонов Г. М. (УФУ)

Обмены между Россией и Узбекистаном в сфере искусства: восприятие, опыт, оценки и ожидания сторон

С 2019 по 2022 г. мы выполняем научный проект «Гуманитарное сотрудничество между Россией и странами постсоветской Центральной Азии» по гранту РФФИ. Задача проекта — изучить институты, механизмы, факторы, особенности, динамику гуманитарных связей между Россией и каждой из центральноазиатских стран за последнее десятилетие и изучить восприятие гуманитарных связей в обществах стран-участниц, их оценки и ожидания от их дальнейшего развития.

Более подробно хотелось бы рассказать об одном из направлений социологического исследования, которое мы провели в рамках проекта. Цель этого исследо-



вания — выявление восприятия и оценки гуманитарных связей между Россией и странами Центральной Азии в обществах государств-участников сотрудничества. В задачи входит оценка вовлеченности различных социальных групп в гуманитарные связи; рассмотрение представлений об эффективности гуманитарных связей, а также анализ ожиданий от гуманитарного сотрудничества. Объектом исследования стали группы респондентов в России и в странах Центральной Азии из разных областей сотрудничества (культуры, образования, науки, молодежных организаций, спорта, туризма, средств массовой информации).

В рамках проекта нами в том числе было проведено исследование обменов в сфере искусства между Россией и Узбекистаном. Помимо изучения основных направлений и имеющихся результатов сотрудничества по документальным источникам и научной литературе, мы проводили также социологическое исследование. В качестве метода применялось экспертное интервью. Российские и узбекистанские респонденты опрашивались с 2020 по 2022 г. в ходе полевых исследований. В результате этого систематизированы и проанализированы мнения, предложения и основные идеи по дальнейшему развитию сотрудничества.

Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19-78-10060.

Немчинов В. М. (ИБ РАН)

**Василий Верещагин. Русский художник-гуманист,
яркий очевидец эпохи, собиратель и исследователь Востока**

Юбилейная выставка Василия Васильевича Верещагина 2018 года, собрав рекордное количество экспонатов из более чем 20 музеев, позволила увидеть в новом свете масштаб творческой личности этого величайшего русского гражданина, художника, воина и человека. Собранные воедино картины ошеломляют отточенным техническим мастерством, широтой этнографического открытия колоссальных пространств евразийского континента, дерзостью сюжетного построения, беспощадной исторической правдивостью, продуманным диапазоном тематических циклов, достоверностью и высокой эмоциональной заряженностью лично пережитых им батальных сцен, научной значимостью отобранных и прекрасно сохранных в его произведениях образцов мирового культурного наследия. Экспозиция в Третьяковской галерее невольно вызывает вопрос: кто же этот удивительный человек, смело приглашающий нас к бескорыстному глубокому диалогу о судьбах человечества. Однозначно ответить на вопрос о личности нашего соотечественника, вместившей в себя целый ряд жизненных путей, с десятком разных специальностей и несколько профессиональных карьер, не представляется возможным, хотя специалисты, в первую очередь, назовут его художником-баталистом. Автору как востоковеду, побывавшему во многих странах, запечатленных Василием Верещагиным, и сделавшему ровно через 100 лет после него свою серию этнографических портретов в Индии, показалось умест-



ным попытаться увидеть ее черты в творчестве мастера и дать более глубокий ответ на поставленный вопрос о генезисе многогранной личности художника.

Николаева Т. Ю. (ИБ РАН)

Иранская люстровая керамика: семиотический контекст и атрибуция

Сосуд в мусульманской, особенно в иранской, культуре является символом изобилия, воплощающим источник благ и самой жизни. Изображения, выполненные на иранской керамике, как правило, имели символическое значение. Анализ структурно-символических элементов декора и техники его исполнения позволяет судить о подлинности предмета. *In Muslim culture, especially in Iranian culture, a ware represents abundance, embodies the source of wealth and the life itself. The images on Iranian pottery usually have a symbolic meaning. An analysis of its decoration, its structural and symbolic elements as well as the technique of manufacturing permit to form an opinion about its authenticity.*

Происхождение люстровой росписи на керамических предметах является темой дискуссий среди ученых. Некоторые считают, что центром возникновения этой техники была Месопотамия, другие — Египет, третьи уверены, что Иран. Фактом является то, что люстровая роспись достигла золотого века в Иране в конце XII – начале XIII вв. Дорогая люстровая керамика была статусной вещью и имела церемониальное значение. Люстровая роспись, благодаря сложной и хранившейся в строгом секрете технологии, имитировала блеск золота, символизирующего царственность, богатство и власть. Процесс изготовления люстровой глазури с символической точки зрения имел связь с алхимией. Алхимики и гончары были вовлечены в одну и ту же деятельность: превращение металлов из одной формы в другую.

Завораживающая красота люстровой керамики привлекает внимание частных коллекционеров и музеев. Долгое время подделка этой требующей больших умений и навыков техники считалась невозможной. Но в последние 20 лет на антикварном рынке появляются керамические предметы, выполненные в этой технике и вызывающие вопросы относительно своей подлинности. Современные высокотехнологичные методы датировки не всегда дают точный результат в силу особенностей изготовления керамических подделок. В этой ситуации наиболее эффективным «инструментом» остается человеческий глаз. Анализ эстетики сельджукского искусства, техники изготовления и традиций исполнения наиболее часто встречающихся сюжетов на люстровой керамике способствует корректной атрибуции.



Одинокова П. С. (МГУ им. М. В. Ломоносова)

Альбом Шитао «По мотивам поэзии Тао Цяня»

Доклад посвящен живописному альбому Шитао (1642–1707) «По мотивам поэзии Тао Цяня» (*Тао Цянь шиш цэ*; 陶潜诗意图册) из собрания Музея Гугун в Пекине. Альбомы «по мотивам поэзии» (*шиш цэ*; 诗意册页) получили широкое распространение в Китае в конце эпохи Мин – начале Цин. Художники рисовали на листах таких альбомов пейзажи и сопровождали их строками из древних стихотворений.

Американский историк искусства Джеймс Кахилл отмечал, что среди дошедших до наших дней альбомов «по мотивам поэзии» начала эпохи Цин, Шитао превосходит своих современников как по количеству, так и по качеству, особенно в поздний творческий период, поэтому работы художника заслуживают особого внимания. Альбом «По мотивам поэзии Тао Цяня» уже рассматривался китайскими исследователями Фэн Хэцзюнем и Лю Цюань в статьях атрибуционного характера, однако подробного анализа его живописи до сегодняшнего времени не предпринималось.

Из надписей на листах следует, что в основу альбома легли строки из стихотворений великого китайского поэта Тао Юаньмина (365–427). Выбор автобиографичной поэзии Тао Юаньмина вместо привычной пейзажной лирики довольно необычен. Цель данного доклада — рассмотреть живопись альбома, раскрыть ее художественные особенности и уточнить жанровую принадлежность.

На двенадцати альбомных листах изображена череда событий из жизни главного героя — от сцен радости и умиротворения до жизненных перипетий. Живопись сопровождают строки из циклов «Возвратился к садам и полям» (*Гуй юань тянь цзюй*; 归园田居), «За вином» (*Инь цзю*; 饮酒), «Довольно вина!» (*Чжи цзю*; 止酒). Каждый отрывок стихотворения наиболее ярко описывает мгновение из жизни Тао Юаньмина. Вероятно, альбом предназначен для подготовленного зрителя, который может по памяти восстановить все стихотворение целиком.

Живопись созвучна простой и безыскусной поэзии Тао Юаньмина. Листы выполнены в технике «лапидарной кисти». Художник использует тушь и приглушенные цвета, охру и лазурь. Каллиграфия надписей гармонирует с поэзией и живописью, она стремится передать самую суть поэзии, не оттягивая на себя внимание.

Отношения живописи и поэзии в альбоме строятся на равноправии. Поэзия призвана раскрыть смысл живописи, придать ей особую глубину и очарование. Для каждого сюжета художник отбирает лишь несколько образов и старается сильно не отклоняться от поэтического первоисточника.

Шитао в этом альбоме балансирует на стыке двух жанров — пейзажа и «изображения людей». Человеческие фигуры на листах лишь с первого взгляда



да кажутся стаффажем. При помощи выразительных поз и жестов, а также строк стихотворений Шитао заставляет пейзажную живопись звучать поэтично. Человек в ней становится центром повествования, а пейзаж играет роль постоянно сменяющихся декораций, в которых протекает его жизнь.

Библиография

Лю Цюлань. Гуйцю лайси: Шитао «Тао Юаньмин ши ту» цзе яньцзю (Исследование альбома Шитао «Тао Юаньмин ши ту»). *Ишу таньсо*. 2018. № 5. С. 15–25.

Фэн Хэцзюнь. Цы чжун ю чжэньи, юй бянь и ван янь — Шитао «Тао Юаньмин туцэ» ду хоу (Здесь сокрыт глубокий смысл, который невозможно передать словами: после прочтения «Тао Юаньмин туцэ» кисти Шитао). *Цзыцзиньчэн*. 2008. № 6. С. 216–219.

Cahill J. *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan*. Cambridge: Harvard University press, 2002.

Rules by the Masters: Paintings and Calligraphies by Ba Da and Shi Tao. Collections from the Palace Museum and Shanghai Museum. Macau: Macau Museum of Art, 2004.

Павлоцкая И. В. (СХ Туркменистана)

О некоторых ключевых особенностях современной живописи Туркменистана; вопросы развития туркменского изобразительного искусства в свете влияния национальных традиций на выбор современных средств выражения

Материалом данного исследования является такая традиционная и не вызывающая сомнения в своей важности тема, как влияние народного декоративно-прикладного творчества и фольклора на изобразительное искусство.

Эта тема особенно актуальна для ряда стран Центральной Азии ввиду особенностей их исторического развития в советский и постсоветский период. Для этих республик в целом характерно влияние местных культурных особенностей на общие тенденции развития изобразительности. Однако, при всей общности подобного явления, существует ряд различий между ними в подходе к использованию и интерпретации традиций.

Нам представляется интересным провести сравнительный анализ данного влияния в исторической ретроспективе, применительно к искусству Туркменистана. За десятилетия существования явления сама концепция национального туркменского искусства развивалась как все живое и органичное. При этом сама его идея многократно изменялась и подвергалась переосмыслению сообразно реалиям времени. Цель нашего исследования проследить и показать характер этих изменений, их значение для развития туркменской творческой школы на современном этапе.



Обращаясь к ранее написанным работам по теме, хотелось бы отметить общую направленность на подчеркивание лишь факта влияния народной традиции на историческое развитие изобразительного искусства. Со временем в известной библиографии только добавляются новые имена, а в новых текстах отмечают преимущественно стилистические изменения в художественных произведениях. Большинство же работ и статей о туркменском искусстве вообще носит обзорный характер. Такие статьи представляют или крайне общие работы монографического плана, или исследование творчества одного или нескольких авторов, освещающая пути их творческого роста и констатирование места в общей структуре изобразительного искусства Туркменистана.

Делая краткий экскурс в историю вопроса, нам хотелось бы провести сравнение нескольких периодов развития туркменской национальной школы изобразительного искусства. Много лет художники Туркменистана были довольно компактной и однородной группой как культурно, так и географически, будучи преимущественно сосредоточенными в столице, что значительно облегчает возможность проследить такого рода тенденции.

Историю изобразительного искусства Туркменистана принято отсчитывать от первой половины XX века, начиная с образования Ударной школы искусств Востока (УШИВ) в 1924 году, формирования местных художественных объединений и появления местных нацкадров. Время становления туркменской живописи пришлось на 30-50-е гг., в 60-х окрепла и вошла в силу плеяда молодых самостоятельных и вполне самобытных мастеров, за время Отечественной войны впитавших культурные новшества всей Евразии.

Таким образом, мы можем наблюдать нарастающие изменения от периода преобладания «социалистического реализма», в который сложилась школа туркменской живописи, до постсоветского времени обретения независимости государства, когда искусство осталось без поддержки и руководства со стороны советского государства, продолжив развиваться уже по самостоятельному пути.

Именно так от социалистической идеи о создании «национального по форме и интернационального по содержанию» искусство Туркменистана пришло к иным формам взаимодействия с традицией, как источником вдохновения.

Для современного Туркменистана характерной, ключевой чертой является сохранение во многом традиционного уклада жизни, особенно в регионах и сельской местности, курс на сохранение разумного традиционализма и культурно-исторического наследия со стороны государства. На государственном уровне поддерживаются традиционные виды декоративно-прикладного искусства и всячески поощряется народное творчество во всех его видах — и, что особенно важно, его проявление в современном искусстве. В отличие от других стран региона, туркменским художникам практически не нужно искать источников вдохновения и мотивы для работы в библиотеках, архивах и тому подобных источниках: сама окружающая действительность предоставляет обширный материал.



Уже ко второй половине 70-х гг. XX века четко обозначилось влияние на искусство собственной сложившейся изобразительной традиции, помимо естественного влияния общесоюзного и мирового художественного процесса. В середине 80-х – начале 90-х годов происходило естественное расширение географии творческих союзов и зарождение новых художественных школ внутри страны на фоне коллапса общесоюзной системы. В середине 90-х гг. в Ашхабаде была основана национальная Академия художеств Туркменистана, что, в свою очередь, не могло не привести в начале XXI в. к возникновению новых, во многом неформальных, независимых от прошлого форм изобразительности.

Вновь обретенная свобода творчества породила многообразие приемов использования и интерпретации материала такого рода, включая фольклор и кинематограф. При этом представляется важным отметить некоторое расхождение между официальным мейнстримом, где основной направленностью является предпочтительное использование внешних атрибутов, псевдоисторических деталей и преобладание сложных перегруженных композиций с одной стороны. С другой стороны, существует достаточно неформальный подход, где на первый план выходит понимание глубинной сути, переосмысление истории туркменского декоративно-прикладного искусства и традиций, их дух, а не буква.

Параллельно интересно обратить внимание на обратное влияние современного изобразительного искусства на традиционные формы, такие как ковер, кошма, гобелен или керамика. Там все более заметно проявление элементов, ранее не свойственных этим видам творчества. И, в свою очередь, от обновленной эстетики народного творчества исходит новая волна влияния на живопись, монументальное искусство, скульптуру.

Выявляя закономерности изменений в трактовке фольклорных и декоративных мотивов, можно сделать ряд выводов:

1) Ключевое значение для дальнейшего развития туркменского искусства имеет расширение возможностей применения элементов национального творчества, а также взаимопроникновение и синтез различных видов и жанров искусства, особенно живописи.

2) Эта тенденция является наиболее перспективной сегодня и имеет привлекательные черты по сравнению с искусством прошлого; является более прогрессивной.

3) Творческий потенциал современного поколения художников Туркменистана растёт за счет большей свободы выбора выразительных средств, освоения новых технологий, вовлечения в мировой художественный процесс и, прежде всего, следования собственным народным традициям.

Библиография

Живопись Туркменистана. Альбом. М.: Советский художник, 1974.

Изобразительное искусство Туркменской ССР. М.: Советский художник, 1984.



Павлоцкая И. *Кульназар Бекмурадов*. М.: Галарт, 1994.

20-летие Независимости Нейтрального Туркменистана. Ашхабад, Издание Союза художников Туркменистана, 2011

Изобразительное искусство Туркменистана. М.: Галарт, 2012.

Переписнин М. *Живописные легенды Древнего Мерва*. Ашхабад, Туркменское государственное издательство, 2015.

Писцов К. М. (ИБ РАН)

Китайская народная картина и придворная культура

Народную и придворную культуру обычно противопоставляют. Цель данного доклада — на примере народной картины проследить взаимоотношение придворной и народной культуры в позднесредневековом Китае (эпохи Мин и Цин).

В работах исследователей китайской народной картины неоднократно отмечалось пренебрежительное отношение представителей высшего класса Старого Китая к этому виду искусства, эстетика которого была им чужда, а символика не всегда понятна [Редкие китайские народные картины, 1991, с. 1–3]. Искусство народной картины аргументировано противопоставляется живописи Императорской Академии и ученых-эстетов [Редкие китайские народные картины, 1991, с. 21]. В то же время высказывалась и точка зрения об общности культурных истоков китайской народной картины и классической живописи [Алексеев, 1966, с. 22, 24], отмечалось бытование народных картин в различных общественных слоях Старого Китая вплоть до высшей аристократии [Алексеев, 1966, с. 18; Ван Шуцунь, Лю Ин, 2009, с. 1].

Из мемуаров придворного евнуха Лю Жоюя (1584–?) можно узнать, что в императорском дворце в конце периода Мин (1368–1644 гг.) в соответствии с сезонными праздниками вывешивался целый ряд изображений, по содержанию и функциональному назначению аналогичных народным картинам, которые в те же периоды года украшали дома крестьян и горожан [Лю Жоюй, 1982, с. 83, 86, 90]. Мемуарист не заостряет специально внимания на технике исполнения дворцовых картинок — по-видимому, среди них были и рисованные и печатные, — но в числе их персонажей называет духов дверей, Чжун Куя, Пань-гуаня, Небесного наставника¹ — популярных героев народных картин-оберегов, призванных защитить дом от вторжения нечисти, ядовитых тварей и прочих напастей [Духовная культура, 2006, с. 528, 543, 717, 727].

Описывая одну из картинок — «Девять девяток зимних холодов»,² которую дворцовое Управление по делам церемониала традиционно печатало в один-

¹ Имеется в виду Небесный наставник Чжан (Чжан Тяньши) — в даосской и поздней народной мифологии борец с нечистью, одной из «специализаций» которого являлась борьба с ядовитыми тварями [Духовная культура, 2006, с. 717].

² Подобные народные картины с тем же названием еще в начале XX века продавались на улицах китайских городов и деревень [Алексеев, 1966, с. 27–28, 234].



надцатом месяце каждого года, Лю Жоюй уточняет, что помещенные на ней стихи — это «разновидности метких словечек и народных пословиц», а не произведения сановников или императоров, и что истоки этой старой традиции ему неизвестны [Лю Жоюй, 1982, с. 90]. На основании такого комментария можно предположить, что в данном случае имело место влияние народной культуры на придворный быт, отчасти задевавшее эстетические чувства некоторых обитателей дворца.

Интересно, что в эпоху Цин (1644–1912), несмотря на воцарение чужеземной маньчжурской династии, традиция использования во дворце изображений, аналогичных народным картинам, не пресекалась.

Сохранилось много свидетельств об активном использовании во время встречи Нового Года в императорском дворце изображений духов дверей. Например, в официальном отношении от 7 года Цзяцин (1802 г.) указано, что для резиденции одной из принцесс требуется 104 полотна изображений духов дверей [Гунли, 2017, с. 170].

Сохранившиеся дворцовые изображения духов дверей периода Цин полностью идентичны народным картинам на тот же сюжет [Гунли, 2017, с. 171–181]. Отличие ограничивалось техникой исполнения (живопись, а не ксилография) и использованием в процессе изготовления более ценных материалов. О последнем свидетельствует практика хранения (вместо регулярного уничтожения) данных произведений на специальном складе при Ведомстве работ [Гунли, 2017, с. 210] а также распоряжение от 30 года Цяньлун (1765 г.) о значительном сокращении количества используемых во дворце изображений духов дверей и декоративных парных надписей, обоснованное соображениями экономии [Гунли, 2017, с. 178–179].

Можно предположить, что в сознании населения позднеимператорского Китая шел процесс некоторого смешения мифологических и исторических образов, послуживших прототипами духов дверей [Алексеев, 1966, с. 211–212]. Любопытным примером подобного эклектичного восприятия изображений духов дверей представителем высшей аристократии являются творчество шурина последнего китайского императора [Константинов, 2011, с. 102].

В источниках отмечен и такой факт взаимопроникновения придворной и народной культур как продажа в Пекине в начале XX в. народных картин-оберегов с изображением Чжун Куя, выполненных якобы по рисунку, исполненному вдовствующей императрицей Цыси (1835–1908) [Алексеев, 1966, с. 222–223]. Другим, более достоверным, примером «обратного» влияния придворной культуры на народную является картина минского императора Сянь-цзуна (1447–1487) «Полная идиллия», послужившая прототипом для последующих народных картин [一团和气. URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/一团和气>. Дата обращения 18.03.2022].

На наш взгляд, предпринятое сопоставление позволяет на материале китайской народной картины поставить под сомнение тезис о сугубой «элитарности» придворной культуры, ранее уже подвергавшийся критике применительно к



изучению Средневековой и Ренессансной европейской культуры [Хачатурян, 2014, с. 6, 11], и констатировать довольно тесную двустороннюю связь народной и придворной культуры в рамках общей культурной доминанты.

Библиография

Алексеев В. М. *Китайская народная картина*. М., 1966.

Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 тт. Т. 2. М., 2006.

Константинов Г. Д. *Последний император Китая в СССР*. Хабаровск, 2011.

Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ленинград – Пекин, 1991.

Хачатурян Н. А. Придворная культура: параметры явления. *Придворная культура эпохи Возрождения*. М., 2014.

Ван Шуцунь, Лю Ин (王树村, 刘莹) *Чжунго мэньшиэнь хуа* (中国门神画; *Китайские картины с изображением духов дверей*). Тяньцзинь, 2009.

Гунли го данянь (宫里过大年; *Встреча Нового Года во дворце*). Пекин, 2017.

Лю Жоюй. *Мин гун ши* (刘若愚. 明宫史 *История Минских дворцов*). Гао Шици *Цзинь ао туйши бици* (高士奇. 金鳌退食笔记 *Записки во время приема пицци подле Золотой черепахи*). Пекин, 1982.

一团和气 (*И туань хэ ци*). URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/一团和气>. Дата обращения 18.03.2022.

Прожогина С. В. (ИБ РАН)

Точка зрения на ориентализм, оксидентализм и сопутствующие им проблемы

Обращение к искусству Слова, к художественной литературе во всем ее объеме — прозе, поэзии, драматургии (порой становящейся основой для создания кинематографического искусства, искусства танца, оперы, живописи и др.) дает немалые возможности для сравнения таких понятий, как «ориентализм», «ориенталистика» в их пространственной, географической, трансформации и сопутствующих им понятий — таких, как «оксидентализм», «оксиденталистика», «оксидентализация», «африканизм» и «африканистика» и даже порой возникающая «ориентализация Запада» и собственно внутривосточная.

Наше внимание давно привлечено к пониманию литературы Франции в эпоху колониализма и возникшего в ней течения «ориентализма» как особого рода «орнаментализма» в разных формах повествования о Востоке в целом (Африки, Индии и др. странах). Не только в художественном способе и опыте знакомства и освоения «чужой», «загадочной», «менящей» и «непознаваемой», экзотической, а порой даже и враждебной в своих обычаях, обрядах, ритуалах — в целом всей своей жизни Востока «по законам Традиции и заветам предков». Это течение было свойственно и почти документальной мемуаристике путе-



шественников, дневниковым записям военных из различных «экспедиционных корпусов», наблюдениям этнографов и отважных миссионеров-монахов, собирателей фольклора и лингвистических особенностей разных восточных стран. Во французской литературе и культуре в целом встают такие яркие имена, как Монтескье, Доде, Флобер, Лоти, Мопассан, Рембо, Гоген, Берлиоз и др. В этой связи должно упомянуть об «ориентализме» и в немецкой, и в английской, и в русской классике — не только в прозе, поэзии, но и в музыке. Течение привлекло и многих португальских писателей, которых интересовали колонии на западном побережье Индии.

Давно пробудившийся интерес Запада к Востоку, начатая колонизаторами экспансия и колониальные захваты в Африке, Азии и Латинской Америке породили со временем и особый пласт т. наз. «колониальной литературы», сложившийся в творчестве французских писателей даже в особое направление, свидетельствовавшее и об амбициях «постижения другого мира», и о возможностях проникновения в него, — то есть о самих намерениях колониализма не только завоевать, пленить, но и «аккультурировать туземцев», обратить их в свою веру и даже порой посочувствовать им; даже раскрыть «братские объятия», создать «единый народ».

Однако под натиском Запада постепенно формировалась и собственная, автохтонная культура завоеванных народов в странах Африки и Азии, вызревая до определенного уровня самосознания и став, в конечном счете, особым продуктом национальной истории этих стран. Во французских колониях во многом навязанный, но ставший реальностью культурный билингвизм или даже трилингвизм, как например, в Магрибе (если учесть его арабский и берберский языки), привел к овладению европейским языком во вполне достойный Запада форме ответа ему: созданием «оксидентализированной» литературы этническими магрибинцами, но в рамках усвоения ими в основном привнесенных ценностей наследия европейских эпох Гуманизма и Просвещения. Сказанное на этом языке писателями Слово стало особым способом и формой художественного выражения (усвоения новых жанров, методов, стилей литературного письма) и обнаружения многих возможностей, раскрывающих подлинную самобытность Востока. Одновременно это Слово стало и голосом новой эпохи Востока, услышанным многочисленной аудиторией на Западе и в других регионах мира.

В колониальной же литературе о Востоке и даже на Востоке возникала порой (в Марокко, Алжире и Тунисе) особая ветвь этой литературы, написанной долго жившими там французами и другими европейцами, претендовавшими на отделение особой, «африканизированной» культуры от метрополии. Нередко именно их литература сама способствовала пробуждению творчества этнический магрибинцев, которые со временем, выучившись в школе «своих хозяев», написали в их же журналах о своем Востоке, не экзотизируя и не романтизируя его, но воссоздавая со знанием всех его особенностей и внутренних проблем и противоречий своего общества. «Ориентализм» колониальных писателей



в целом заместился, а в 40–50-е гг. XX в. и вытеснился подлинным знанием Востока (в широком смысле), войдя в арсенал той ориенталистики, которая была призвана как наука изучать Восток реальный.

Изучение большого объема источников, касающихся такого региона как Магриб, где три его страны — Алжир, Марокко и Тунис, — тесно связаны историей, культурой, конфессией (ислам) и этническим составом населения (арабо-берберского и других характерных для этого региона меньшинств), эпохой долгой колониальной зависимости во всех ее формах от одной метрополии — Франции, — и эпохой почти одновременно начавшейся борьбы за политическую независимость, дает основание для возможностей расширения понятий «ориентализм», «оксидентализм» в их взаимодополнительности, а порой, на определенном этапе уже в постколониальной реальности, — и сопряженности всех оттенков этих понятий. Выражением этого является сегодня уже немалый пласт в пространстве литературы и культуры современного Запада творчества этнических магрибинцев. Одновременно оно — и результат эволюции собственно магрибинского литературного франкоязычия, формировавшегося в эпоху колониализма. Но наличие большого количества имен писателей, кинематографистов, театральных деятелей и музыкантов североафриканского происхождения определяет уже «ориентализацию» культурного поля самой Франции, и в то же время «оксидентализацию» магрибинцев, уже живущих на Западе по разным причинам. А возникшая в 80-е гг. XX столетия литература «бёров» (второго и третьего поколения иммигрантов, осевших во Франции) свидетельствует уже об очевидности сплава культур Востока и Запада.

Рожденные во Франции «бёры» — очевидно и «оксидентальны» и даже считаются гражданами Французской Республики. Но они также и «ориентальны», ибо им присущ свой, особый взгляд на реальность окружающего их мира, где они — этнические североафриканцы — все еще так или иначе, несмотря на все усилия политики «толерантности» и «интеграции», — реально «второсортны», а порой и маргинальны. Параллельно с этими процессами в сфере культуры и общественной жизни самой Франции идет процесс и некой «ориентализации», связанный и зависимый от присутствия значительного слоя населения, конфессионально и этнически отличного от «коренного». Эти процессы заметны не только в демографическом составе населения, где много смешанных браков, но и в лингвистической специфике, когда во французский язык проникает много арабизмов.

Однако при этом Запад, естественно ориентализуясь в процессе глобализации, снова оказывается чреватым особыми формами «ответа» своих же подданных, как и в эпоху колониализма. Постепенная «оксидентализация» иммигрантов, принятых в свое лоно выходцев с Востока, дает разные плоды. Если литература «бёров» плодоносит на поле культуры, практически входя в ее состав, то в текущей политической современности немало других сигналов в оценке Запада выходцами с Востока. Они свидетельствуют уже о более ра-



дикальных намерениях разрушить иллюзии, которые когда-то были связаны с надеждами обретения Востоком на Западе идеалов «Свободы», «Равенства» и «Братства».

Вышеотмеченное позволяет заметить, что ориенталистика как наука, ориентированная на знание Востока, как и африканистика — Африки, не могут не перейти порога изучения только прошлого и не обратиться к живой реальности, расширяя горизонты своего знания о том Востоке, который уже давно присутствует на Западе. Необходимость изучения в целом эволюции национальных культур и традиций стран Азии и Африки в их сегодняшнем существовании в транснациональном пространстве диктуется образованием и расширением многочисленных восточных африканских диаспор как в Европе, так и в Америке.

Как считают исследователи, искусство и культура в целом должны опираться прежде всего на фундамент своих традиций. Однако при этом не стоит забывать и о том, что традиции — это не только «пепел», но и факел, особым образом освещающий путь в Будущее всего человечества.

Раванди-Фадаи Л. М. (ИБ РАН, РГГУ)

Love & Passion in Persian Miniature: Two Nizamis: Two Visions of Books and States of Technological Development

This talk gives a brief history of two beautiful editions of illustrated Nizami books preserved in two cities, Oxford and Moscow. These two pieces and their elegant miniature illustrations not only reflect different styles and interpretations of Nizami's works but different technologies of bookmaking and attitudes toward books. The first is a handwritten and hand-painted manuscript made in Mughal India in the 16th Century and preserved in Oxford's Bodleian Library; the second, in the Center of Oriental Literature of the Russian State Library, is a lithographic print book from Tehran, made in the 19th century and representing the cutting edge of a revolution in the dissemination of information that we are still experiencing today. Certain details of the book's production provide glimpses into concerns about the preservation of tradition and craft in a changing world.

Рашковская К. А. (ИМЭМО РАН)

Еврейская идентичность и переживание войны в произведениях современных израильских художников

В докладе пойдет речь о трех современных израильских художниках, работающих в контексте актуальной историко-политической повестки. Их творчество наполнено отголосками переживаний военных действий и травм, связанных с пребыванием на арене боевых действий, оккупированной территории или в концентрационном лагере. На примере их работ мы проследим, как общечеловеческие представления об ужасах угнетения и насилия, страха потери жизни



в период войны наполняются осознанием еврейской идентичности, позволяя художнику соотнести себя, свою судьбу с жертвами описываемых в работах событий.

Живописец Самуэль Бак (р. 1933) был заключен в Вильнюсское гетто вместе с родителями в 1941 году. Увлеченный рисованием с детства, даже в условиях грозной и жестокой реальности гетто, он смог продолжать свои художественные занятия, запечатлевая все события, свидетелем которых он был вынужден стать. Спасшись из трудового лагеря вместе с матерью, в 1948 году они оказались в Израиле. Спустя много лет после пережитого ужаса, получив профессиональное образование в Академии искусств и отслужив в израильской армии, художник, используя различные стили и визуальные языки (от сюрреализма до поп-арта), воспроизводит библейские сюжеты и собственные воспоминания о войне на мрачных и зловещих полотнах. С помощью метафор он пытается дистанцироваться от событий: перенося детские воспоминания на холст, он старается сформировать отчужденное отношение к безжалостным событиям прошлого.

Моше Гершуни (1936–2017) рос в семье иммигрантов из Польши, в которой принято было обсуждать трагедию Холокоста, коснувшейся и их семьи. Постоянные переживания родителей и близких настолько глубоко укоренились в сознании будущего художника, что стали практически центральной его частью. Современные события — создание государства Израиль в 1948 году и войну с арабами — он ощущал как продолжение травмирующей истории и опыта утраты, которые позднее нашли свое воплощение в его работах. В 1970-е гг. Гершуни поддерживает политическое искусство и осуществляет художественные действия на фоне событий «Войны Судного дня» (1973 г.). С конца этого десятилетия появляются значимые и повторяющиеся элементы в «постминималистском» творчестве Гершуни – в том числе красный цвет. Художник воспринимает свою скульптурную инсталляцию «Красная печать: театр», которая была выставлена в израильском павильоне на Венецианской биеннале 1980 года, как крик личности против несправедливости мира. В 1980-е гг. художник создает абстрактные картины, посвященные милитаристской теме, отражающие внутреннее беспокойство автора. Позднее, в качестве выражения своей оппозиции политике страны Гершуни отказался от государственной премии.

Ларри Абрамсон (р. 1954) эмигрировал в Израиль вместе с семьей из Южной Африки. Его художественное творчество связано как с физическим, так и с политическим ландшафтом Израиля. С 1990-х гг. он опубликовал множество эссе о связи между историей искусства и политическим и социальным значением искусства. Основные работы этого периода включают изображение черного квадрата, например, на газете июня 1967 г., времени Шестидневной войны, или на фрагментах старых обоев, очертаниями напоминающих объекты на географической карте. Выступая против оккупации и за равноправие израильтян и палестинцев, он делает одной из своих тем в живописи, гравюре и коллажах — руины,



символизирующие развалины на местах арабских деревень. Индивидуальный внутренний мир, отсутствие примирения с происходящим вокруг, художник формулирует в своем представлении об идеальном израильском пространстве, выраженным художественным языком.

Библиография

Amir Y. Gershuni: Constant Disruption. *Erev Rav*. 15.01.2018. URL: <https://www.erev-rav.com/archives/47636> (дата обращения 31.03.2022г.).

Berger N. *The Jewish Museum. History and Memory, Identity and Art from Vienna to the Bezalel National Museum, Jerusalem*. Leiden; Boston: Brill, 2017.

Jewish Identity in Modern Art History. Ed. Soussloff C. M. Berkeley: University of California Press, 1999.

Samuel Bak: Stations in Life. Vilnius: The Tolerance Center of the Vilna Gaon State Jewish Museum, 2011.

Shalom Shalom. An Exhibition by Larry Abramson. *Press Reviews*. November 6, 1998. URL: <http://www.israelartguide.co.il/abramson/article.html> (дата обращения 31.03.2022г.).

Manor D. *Art in Zion. The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*. London; New York: Routledge Curzon, 2005.

Roskies D. G. *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

Сабирова Р. Н. (КФУ Институт международных отношений)

Место индийского мифологического сериала на сюжет «Рамаяны» в социокультурном поле

Древнеиндийский эпос «Рамаяна» Вальмики сложившийся в IV вв. н. э. послужил источником многочисленных переложений, а в наши дни продолжает вдохновлять на создание новых версий, в частности сериалов. Сериал сегодня — одна из самых популярных форм структурирования свободного времени, одна из самых востребованных развлекательных практик. Сериалы играют особую роль в современной культуре, а мифологические сериалы занимают особое место в кинематографе Индии. Именно с мифологического кино началась история кинематографа в Индии. В докладе рассматриваются сериалы, созданные по мотивам эпоса «Рамаяна» с точки зрения их места и роли в современной культуре Индии. В поле исследования вошли сериалы конца XX — начала XXI в., а именно *Ramayan* (1987), *Luv Kush Uttar Ramayan* (1988), *Ramayan* (2008), *Ramayan: Sabke Jeevan Ka Aadhar* (2012), *Siya Ke Ram* (2015), *Ram Siya ke Luv Kush* (2019). Эти сериалы сняты на языке хинди, что позволяет охватить более широкую аудиторию и делает его национальным достоянием. Энциклопедия «Indian Cinema» в



1998 г. утверждала, что мифологические фильмы и сериалы использовались и используются для явно идеологических целей, как средство выражения национального шовинизма Ганди, для поддержки регионального сепаратизма и т. д. Следует понять, насколько такая формулировка применима к более поздним сериалам, а также выяснить, какие актуальные проблемы современного индийского общества были раскрыты в новых экранизациях великого эпоса. Несомненным является тот факт, что индийский мифологический сериал, обладая уникальными отличительными особенностями, стал мощным инструментом продвижения национальной культуры, образования и здорового развлечения.

Савченко Е. Ф. (ГАПОУ Казанское художественное училище им. Н. И. Фешина)

Ориентализм в портретах Татарстана

Развитие татарской культуры происходило в особенной обстановке, в постоянном соприкосновении с русской. Ввиду того что религия татарского народа — ислам, накладывавший запрет на изображение человека, жанр портрета в изобразительном искусстве у художников-мусульман начал появляться только в конце XIX — начале XX вв. с приходом просветительского течения джадидизм. У русских художников портрет развивался вместе с общими тенденциями в государстве.

Основной чертой ориентализирующих портретов является изображения людей в народном татарском костюме, богато украшенном специфичным орнаментом. Эти портреты стилистически меняются на протяжении XX — начала XXI века.

Также есть и ориентализирующие портреты у художников, в которых портретируемые не татары, а представители других народов Востока. Такие портреты создавались при различных обстоятельствах. Так художник П. П. Беньков, который эмигрировал в Узбекистан и связал свое портретное творчество связано с образами жителей, Х. А. Якупов, в портретном творчестве которого помимо татар есть и портреты корейцев и корейцев (это происходило в период господства в республике направления социального реализма). Также интересны портреты делегатов Ирака и Нигерии в творчестве Э. Липкинда.

В начале XXI века у художников снова возрастает интерес к портретам-образам, портретам в стилистике иранской миниатюры. Таковы серия «Самураи» в творчестве А. Г. Хамидуллина, ряд воображаемых портретов Чингисхана. В стилистике свободной интерпретации иранской миниатюры выполнен ряд портретов Р. А. Кильдибекова.



Садофеев Д. В. (Государственный Эрмитаж)
Переосмысляя изразцы из Ханак Пир-Хусейна

Ханака Пир-Хусейна находится в южной части Республики Азербайджан, в Аджикабульском районе. Началом исследования этого памятника российскими ориенталистами считается 1858 г., когда член-корреспондент Императорской Санкт-Петербургской академии наук, генерал И. А. Бартоломей посетил его. Основной комплекс был в значительной мере к тому времени уже разрушен. Но внутри мечети и в мавзолее сохранилось внутреннее убранство. И. А. Бартоломей был восхищен увиденным и рассказал о памятнике действительному члену Академии наук Б. А. Дорну. В 1861 г. Б. А. Дорн посетил памятник и описал некоторые встреченные им надписи.

Затем практически на полвека исследования прекратились, и только в 1907 г. были вновь продолжены в рамках работы Мурганской экскурсии под руководством А. Н. Казанкова и А. Б. Шелковникова, при участии С. В. Тер-Аветисяна. Постепенно Ханака разрушалась, многие изразцы были похищены к началу XX века. Окончательное разграбление произошло к 1920-м гг. и научная экспедиция 1923 г. В. М. Сысоева зафиксировала лишь следы на стенах от изразцов.

В 1946 г. вышла в свет монография В. А. Крачковской «Изразцы Мавзолея Пир-Хусейна». В этой монографии были впервые опубликованы керамические плитки, которые она атрибутировала как принадлежащие к Ханак Пир-Хусейна. В предисловии к книге В. А. Крачковская указала, что основные работы проводились в 1934–1935 гг. (на тот момент она уже не была сотрудником Государственного Эрмитажа). Исследование изразцов из мавзолея Пир-Хусейна было закончено в феврале 1935 г., а 14 сентября 1935 г. В. А. Крачковская выступила с докладом на III Конгрессе по Иранскому искусству и археологии в Ленинграде, где кратко изложила результаты своей работы. Доклад был опубликован в качестве статьи в 1939 г. Фактически работа над книгой была окончена к 1941 г.

По прошествии практически 80 лет монография В. А. Крачковской до сих пор является наиболее полным исследованием по изучению Ханак Пир-Хусейна.

В рамках текущего исследования я нашел некоторые недостающие материалы, которые позволяют по-новому взглянуть на весь этот комплекс. Согласно реконструкции В. А. Крачковской надгробие состояло из следующих групп изразцов: скатные изразцы; угловые изразцы; изразцы уступа; кресты и звезды, собранные в панно.

В первую очередь следует более подробно остановиться на изразцах т. н. уступа. В данную группу изразцов входят 22 предмета из собрания Государственного Эрмитажа. На первом ярусе были представлены аяты с 1 по 5, на втором с 6 по 13 (не полностью), на третьем с 13 (окончание) по 20 аят.

Больше всего сохранилось изразцов от второго яруса, что позволяет более точно реконструировать размеры всей конструкции. В Государственном



Эрмитаже хранятся только два изразца из этого ряда. В рамках текущего исследования мною были обнаружены новые изразцы, которые можно отнести к этому ряду. И можно уточнить расчетные (т.е. идеальные) размеры длинной стороны второго яруса и определить их в 280 см (без учета пространства на швы между изразцами).

Согласно обмерам В. М. Сысоева, размеры помещения были «3,5 x 4 аршина», (1 аршин = 0,7112 м, т. о. 4 аршина = 2,84 м). Однако расчетные размеры по длинной стороне минимум 280 см. Это говорит о том, что исследуемые изразцы не могли физически располагаться в указанном помещении.

Из Ханакки точно происходят изразцы большого фриза с посятительной надписью и скатные изразцы надгробия, поскольку были зафиксированы *in situ* С. В. Тер-Аветисяном в 1907 г. Мною был проведен стилистический анализ между изразцами большого фриза, скатными изразцами, изразцами уступа и угловыми изразцами. Согласно это анализу, можно выделить две группы: изразцы уступа и угловые изразцы входят в первую группу, во вторую группу входят изразцы фриза и скатные изразцы. Между двумя группами сходства минимальны. Первую группу изразцов можно датировать началом XIV в., в то время как изразцы из Ханакки Пир-Хусейна датируются 1280-ми годами.

Приведенные аргументы свидетельствуют в пользу того, что В. А. Крачковская ошибочно атрибутировала значительную группу изразцов как относящуюся к Ханакке Пир-Хусейна. Под сомнением оказалась и датировка этой группы изразцов.

Салихова А. Р. (ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ)

Ходжа Насреддин в татарском сценическом искусстве: традиции и новые трактовки

Ходжа Насреддин — герой фольклора стран Средней Азии и Ближнего Востока, впоследствии ставший известным на всем евразийском континенте, включая Китай. Согласно повествующим о нем историям, это насмешливый и острый на язык персонаж, выступающий на стороне бедных и обиженных людей, не боящийся выступать даже против наиболее деспотичных правителей своего времени. Басни о Ходже Насреддине носят преимущественно социально-бытовой характер, однако существует также большое количество историй, содержащих политический протест, а также вызов существующим порядкам и ценностям. Исследователи выделяют двойственную роль героя Ходжи Насреддина: с одной стороны, он занимает центральное место в развитии комедийного жанра в Средней Азии и на Ближнем Востоке, а с другой — является символом мятежных настроений населения по отношению к тем династиям, которые когда-то правили этими территориями. При всем при этом главным оружием Ходжи Насреддина неизменно является его хитрость, чувство юмора и хорошо подвешенный язык [1].



В татарском театральном искусстве этот персонаж занимает важное место. В 1939 г. татарский писатель, поэт, драматург, прозаик, ученый-фольклорист и филолог, составитель татарских словарей Наки Исанбет написал пьесу «Ходжа Насретдин», в которой в форме поучительной сказки высмеял власть имущих. В 1940 г.; комедия была поставлена режиссерами Евгением Амантовым, Кашифой Тумашевой и Хусаином Уразиковым. Над спектаклем работали художник Петр Сперанский, композиторы Джаудат Файзи и Салих Сайдашев. Роль Ходжи Насретдина блистательно сыграл народный артист СССР Халил Абжалилов. Спектакль выдержал более 1000 представлений. Впоследствии были созданы новые редакции этой постановки (в 1952 и 1957 гг.). Менялся актерский состав, но Ходжу Насретдина неизменно исполнял народный артист СССР Халил Абжалилов. В 1941 году ТГАТ и оперный театр осуществили совместную постановку «Ходжи Насретдина», над которой работали не менее выдающиеся театральные деятели — режиссер Валерий Бебутов, балетмейстер Гай Тагиров, дирижер Джаляль Садрижиганов (родной брат композитора Назиба Жиганова), художник по костюмам Наталья Бессарабова и другие. В постановке 1966 г. (режиссер Хусаин Уразиков) Ходжу Насретдина поочередно играли выдающиеся татарские актеры Фуат Халитов и Габдулла Шамуков. В 1990 г. свою версию «Ходжи Насретдина» представил публике Марсель Салимжанов. Главную роль с блеском исполнил Равиль Шарафеев. Таким образом, эта пьеса заняла в татарской драматургии особое место. Наряду с «Голубой шалью» К. Тинчурина, «Альмандаром из Альдермышы» Т. Миннуллина она стала национальной классикой, своего рода символом народного духа в татарском театре, олицетворением традиций.

Обращение к ней режиссера Фаарида Бикчентаева уже в XXI веке вызвало пристальное внимание общественности. Существенные трансформации привычного облика спектакля, поиски новых форм, свежие решения и творческие эксперименты, — все это ожидалось. И ожидания в полной мере оправдались, спектакль получился своеобразным.

Во-первых, следует отметить декорации. Художник Сергей Скоморохов отошел от привычного бытового правдоподобия и стереотипной восточной красочности. Сцена оформлена в абстрактном, даже как бы «инопланетном» стиле, что придает всему действию общеполитический характер.

Во-вторых, значительной переработке был подвергнут текст. Комедия Наки Исанбета значительно сокращена, но зато дополнена фрагментом пьесы сирийского драматурга Саадаллы Ваннуса «Слон, Ваше величество!». В результате получилось произведение с новой темой, с другими смыслами. История со словом, присутствующая в пьесе Наки Исанбета небольшим эпизодом, в спектакле вырастает в отдельную, законченную линию сюжета. И она вовсе не комедийна, а напротив — трагична. В новом серьезном контексте образ Ходжи приобрел особое значение. Он предстает бесстрашным, поистине свободным человеком. Ходжа противится навязанным догмам, но у него есть своя вера — вера в до-



бро, любовь, справедливость. В целом, новая постановка «Ходжи Насретдина» 2015 года находится в русле эстетических поисков камаловского театра. В ней мы видим непредвзятый, творческий подход к произведению национальной классики, стремление в полной мере раскрыть его философскую глубину, выделив при этом особенно актуальные сегодня мотивы.

В 2019 году на шестой театральной лаборатории «Свияжск АРТель» появилась новая необычная трактовка истории о Ходже Насретдине. Формат лаборатории следующий: режиссеры готовят эскизы спектаклей в сжатые сроки. Если учитывать, что последние два-три дня уходят на показы, то на подготовку остается в среднем восемь дней. Шестая лаборатория отличалась от других тем, что эскизы ставили режиссеры кино, а не театра, а темой стала дорога. Тимур Бекмамбетов поставил эскиз об известном мудреце и простаке Ходже Насреддине и его Ишаке. «Много лет я хотел рассказать историю Ходжи, но не мог придумать как. Однажды понял, что нужно рассказывать историю не про Ходжу, а про Ишака, потому что мы больше похожи на ишаков, чем на наших учителей. Так появилась идея сделать спектакль об Ишаке и последнем пути Ходжи. Мы все знаем много анекдотов про него, но здесь в первый раз видим историю о том, как закончилась его физическая жизнь, ведь он продолжает жить среди нас в своих историях», — сказал журналистам Бекмамбетов [2]. Несмотря на короткие сроки, эскиз получился законченным и вдохновляющим. В дальнейшем эта работа получила продолжение. На малой сцене московского Театра Наций Тимур Бекмамбетов поставил кукольный спектакль о легендарном бродяге и философе Ходже Насреддине. Написать полноценную пьесу ему помог молодой татарский драматург Ильгиз Зайниев. Кукол озвучили известные российские актеры К. Хабенский, Е. Миронов и Ч. Хаматова. «Я много лет мечтал рассказать историю Ходжи Насреддина, талантливого и парадоксального персонажа, который все переворачивает с ног на голову. Но поскольку мир и так перевернут, то у Насреддина в итоге все оказывается на своих местах. Мы создали образ легендарного трикстера восточной цивилизации, и у нас вышла пьеса о свободе, любви и правах человека, в общем, о проблемах и чаяниях всех времен, вплоть до сегодняшнего дня», — отметил Т. Бекмамбетов [3].

Библиография

Юлдашева С. Т. Изучение образа Ходжи Насреддина в мировой литературе. С. Т. Юлдашева. Текст: непосредственный. *Молодой ученый*. 2020. № 22 (312). С. 643–647.

Егорова И. «Много лет хотел рассказать историю Ходжи, но не мог придумать как». *KazanFirst*. 18.08.2019. URL: <https://kazanfirst.ru/articles/497694> (дата обращения: 25.03.2022).

Невинная И. Роуд-муви о Ходже Насреддине: Бекмамбетов поставил в Москве спектакль родом из Свияжска. *Бизнес-online*. 8.02.2021. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/498378> (дата обращения: 25.03.2022).



Санчай Чойган Херел-ооловна (Тувинский государственный университет)

Культурные практики в профессиональном искусстве Праздник Шагаа

В современном профессиональном искусстве Тувы большое значение имеют национальные традиции, национальные праздники. Одним из самых любимых, популярных праздников тувинцев является празднование нового года по лунному календарю — Шагаа. В советские годы он был запрещен, а первое же возрождение этой традиции увязывается с профессиональным искусством — первое постсоветское празднование состоялось на главной сцене Тувы в Тувинском музыкально-драматическом театре в 1986 году. С тех пор праздник и его элементы присутствуют в самых разных постановках, концертных программах.

Исследовательский интерес представляет рассмотрение форм этого присутствия, анализ влияния этнокультурной традиции семейного и общественного праздника на профессиональное искусство. Источниками для нашего анализа выступают сценарии концертов Шагаа в Национальном театре республики в 2019 и 2022 гг.; театральные постановки, в сценариях которых присутствуют элементы Шагаа (спектакль «Хайбыраан бот» 1944 года постановки, автор В. Кок-оол, режиссер И. Исполнев; спектакль «Дуруялар» (Журавли), 2015 года постановки, автор С. Монгуш, режиссер М. Идам и др.), а также материалы интервью с творческой интеллигенцией: заслуженным работником Республики Тыва Светланой Мунзук; режиссером Национального музыкально-драматического театра Республики Тыва им. В. Кок-оола, заслуженным артистом Республики Тыва Леонидом Кан-оолом; режиссером Государственного театра кукол, заслуженным деятелем искусств Светланой Беловой; заведующим литературной частью Национального музыкально-драматического театра Республики Тыва им. В. Кок-оола Эриком Норбу; специалистом Центра тувинской традиционной культуры и ремесел Республики Тыва Шурумаа Бадыраа. Беседы были проведены в январе, марте 2022 года.

Изначально праздник был народным, но в короткий период существования самостоятельной государственности — в годы Тувинской Народной Республики (1921–1944 гг.) — Шагаа в 1924 г. получил статус государственного. Этот статус был возвращен в 1991 г. [Кужугет, 2016, с. 73]. Основные общественные мероприятия Шагаа ежегодно проходят на центральной площади Арата в г. Кызыле, столице Тувы, и на сцене Национального музыкально-драматического театра им. Виктора Кок-оола. В последние годы организацией и проведением Шагаа занимается Тувинский национальный оркестр и Центр тувинской традиционной культуры.

В традиции празднования Шагаа М. Б. Кенин-Лопсан выделяет три периода: первый период — это подготовка к Шагаа, второй период — мероприятия, проводимые в дни Шагаа и третий период — пиршество в дни Шагаа



[Кенин-Лопсан, 2006, с. 140]. Обычно для театрализации на сцене режиссеро-сценаристов привлекает внимание вторая часть празднования Шагаа, выделяемая Кенин-Лопсаном как мероприятия в дни Шагаа. Для поддержания особого духа праздничного мероприятия Шагаа для гостей праздничного представления, становится традицией по случаю праздника Шагаа появиться в национальных нарядах. Официальное проведение празднования Шагаа в музыкально-драматическом театре приобрел особый порядок и структуру, в котором две части, это проведение тувинских традиционных игр в фойе театра и концертное представление в зрительном зале театра. В последнее время сложилось так, что за проведение каждой части отвечают разные организации. За проведение первой части, куда входят традиционные игры, отвечает Центр тувинской традиционной культуры и ремесел. Соответственно организатором действия на сцене является Тувинский национальный оркестр.

В 2022 году, в связи с пандемией COVID-19 и ограничениями, правительством Республики Тыва было принято решение отменить общественные мероприятия. Концертные представления вынуждены были перейти в формат онлайн-трансляции на местные телеканалы, в соцсети: *Вконтакте, Instagram, Viber, WhatsUp*. Закрепившаяся за последние годы традиционная форма проведения праздничного мероприятия впервые была изменена и нарушена. Национальный оркестр повторил трансляцию концерта Шагаа за 2019 год. Центр тувинской традиционной культуры и ремесел в канун праздника впервые выступил популяризатором забытой традиции тувинской культуры *демир эзилдирери* ‘расплавка железа’, позволявшей транслировать происходящее в онлайн формате.

Библиография

Алтаева А. Э. Основные аспекты бурятского народного праздника «Сметанная вечерина»: по материалам М. П. Данчиновой. *Известия алтайского государственного университета*. 2018. № 5 (103). С. 95–99.

Бичелдей К. А. Шагаа — двадцать лет спустя. *Урянхай*. № 3. 2006.

Бичелдей У. П. Вопросы законодательного регулирования сохранения материального и нематериального культурного наследия в Республике Тыва. *Мат-лы Региональной научн.-практ. конф. «Актуальные вопросы социально-экономического и культурного развития Республики Хакасия (1991–2021), посвященной 30-летию образования Республики Хакасия*. Абакан, 2021. С. 144–147.

Бичелдей У. П., Монгуш А. В. Обряды дагылга и родовые отношения у современных тувинцев. *Мат-лы межд. симп. хакасского эпоса, VIII международной научной конференции «Народы и культуры Саяно-Алтая и сопредельных территорий», посвященной 300-летию открытия памятников енисейской письменности и году хакасского эпоса в Респ. Хакасия*. Абакан, 2021. С. 206–209.

Демина Л. В. Традиционный праздник в контексте современной культуры. *Вестник Челябинской академии культуры и искусства*. 2011. № 1 (25). С. 103–107.

Духовные творения Шагаа. Сост. Г. Д. Сундуй. Кызыл: ИРНШ, 2017.



Кенин-Лопсан М. Б. *Традиционная культура тувинцев*. Кызыл: Тувинское книжн. Изд-во, 2006.

Кужугет А. К. *Духовная культура тувинцев: структура и трансформация*. Красноярск: Офсет, 2016.

Кужугет Ш. Ю. Культ огня в праздничной культуре горожан Тувы. *XIV Конгресс антропологов и этнологов России: сб. материалов*. Томск, 6–9 июля 2021 г. М.; Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2021. С. 112.

Ламажаа Ч. К. *Очерки современной тувинской культуры*. СПб.: Нестор-История, 2021.

Майны Ш. Б. Современная праздничная культура Тувы. *XIV Конгресс антропологов и этнологов России: сб. материалов*. Томск, 6–9 июля 2021 г. М.; Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2021. С. 717.

Мордасов А. А. К вопросу моделирования традиционных (народных) календарных праздников. *Искусствоведение: теория, история, практика*. 2015. № 1 (11). С. 8–12.

Об объявлении Шагаа народным праздником Тувинской АССР: Постановление Верховного Совета. *Тувинская правда*. 1991. 12 февраля.

Сувандии Н. Д. Шагаа — традиционный национальный праздник тувинцев. *XIV Конгресс антропологов и этнологов России: сб. материалов*. Томск, 6–9 июля 2021 г. М.; Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2021. С. 116–117;

Челинцева М. Н. Проблемы преобразования элементов традиционной духовной культуры в условиях индустриального общества (на примере народных праздников в Ломбардии). *Научный альманах. Традиционная культура*. 2016. № 1 (61).

Черкашенинов Л. Ф. Проблемы времени и профессиональный инструментарий специалиста режиссуры праздников. *Ученые записки (Алтайская академия культуры и искусств)*. 2019. № 1 (19). С. 11–27.

Шагаа: истоки и традиции. *Материалы круглого стола, посвященные празднику Шагаа*. Кызыл: «Тываполиграф», 2015.

Щелкина Е. А. Modern Forms of Folk Festival and Folk Cultural Traditions (Современные формы народного праздника и народной культуры). *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. 2016. Т. 9. № 6. С. 1513–1520.

Сафонова Н. В. (ИБ РАН)

Ориенталистский дискурс советских плакатов

Плакаты как вид агитационного искусства активно использовались советской властью на протяжении всей истории существования СССР. Для восточных и южных регионов страны был характерен собственный художественный язык, обусловленный региональной спецификой. В образах и стилистике изображений наблюдаются как заимствования из дореволюционных представлений о Востоке, так и конструирование новых смыслов, связанных с задачами, стоящими перед советским режимом, а также основанные на меняющемся представлении о *Другом*. В докладе будут рассмотрены основные элементы ориенталистского дискурса, характерные для советских плакатов, предназначенных для аудитории Кавказа и Центральной Азии.



Серкина Г. А. (Государственный Эрмитаж)

Ножницы и ковроткачество

Ковроткачество возникло намного позднее войлоковаления. По мнению археолога Виктора Ивановича Сарияниди, найденный им самый древний в мире войлочный фрагмент отстоит от нашего времени на 4000 лет. Исторически самым первым видом ковроткацкого изделия явился безворсовый ковер килимного или гобеленового переплетения (аналог полотняному переплетению в тканях), самое простое и быстро ткущееся изделие. В связи с этим следует указать на то, что с точки зрения переплетения безворсовые ковры ткутся двумя способами: уточная нить просто продевается через нити основы или проходит, обматывая основные нити. Что касается ворсовых ковров, то этот класс изделий демонстрирует множество способов, начиная от примитивного вида ворса – махового до сложных. Ковры с ворсом – явление довольно позднее. Самым ранним, а, возможно, даже и первым, является знаменитый пазырыкский ковер с изображением всадников и оленей.

Причиной появления ворса в ткани могло стать стремление человека создать полотно, имитирующее мех животного. На пути создания ворсового ковра ткачи прошли долгий путь поисков и опыта. Об этом говорит множество видов ворсовой техники, существующих на сегодняшний день. Самые древние виды ворсовой техники сохранились на окраинах ковроткацкого пояса. Исторически эта территория охватывает Центральную Азию, Тибет, Среднюю Азию, Ближний Восток, Малая Азия и анклавы с сохранившимися древними видами ковровой техники — Молдавия (получение ворса с помощью гребня), Украина (килим).

Маховый ворс, по сути, относящийся к классу тканей, а не к классу ковров, является довольно примитивным, самым первым способом получения ворса. Ворс этого типа неравномерной длины в хаотичном порядке распределяется по поверхности полотна.

Что касается коврового ворса, который создавался трудоемким путем, мог быть создан только при наличии важного инструмента – ножниц. Речь не идет об овечьих ножницах, потому что с их помощью невозможно создать ровную поверхность ворсового покрова ковра. Для того чтобы получить ворс одинаковой длины на всей поверхности коврового полотна потребовались ножницы шарнирного типа. Исходя из возраста и места находки пазырыкского ковра, следует предположить, что такие ножницы появились в Центральной Азии в близкое время. Однако, скорее всего, первоначально этот инструмент мог появиться в инвентаре ювелира. И только позднее попал в арсенал ковровщиц. Относительно близкие по времени шарнирные ножницы из эрмитажного собрания относятся к раннему средневековью.



Scissors and Carpet Weaving

Carpet weaving arose much later than felting. According to archaeologist Viktor Ivanovich Sarianidi, the oldest felt fragment he found in the world dates back years 4000. Historically, the very first type of carpet weaving was a without piled carpet — kilim or tapestry weave (analogous to linen weave in fabrics), the simplest and fastest weaving product. In this regard from the point of view of weaving, lint-free carpets are woven in two ways: the weft thread is simply passed through the warp threads or passes by winding the warp threads. Regarding pile carpets, this class of products demonstrates many ways, ranging from the primitive type of pile — terry to complex. Carpets with pile are a rather late phenomenon. The earliest, and perhaps even the first, is the famous Pazyryk carpet depicting horsemen and deer. The reason for the appearance of pile in the fabric could be the desire of a person to create a canvas that imitates the fur of an animal. On the way to creating a pile carpet, weavers have come a long way of research and experience. This is evidenced by the many types of pile equipment that exist today. The most ancient types of pile technology have been preserved on the outskirts of the carpet weaving belt. Historically, this territory covers Central Asia, Tibet, Central Asia, the Middle East, Asia Minor and enclaves with preserved ancient types of carpet technology — Moldova (obtaining pile with a comb), Ukraine (kilim). Fly pile, in fact, belonging to the class of fabrics, and not to the class of carpets, is quite primitive, the very first way to get a pile. The pile of this type of uneven length is randomly distributed over the surface of the canvas. As for the carpet pile, which was created in a laborious way, could only be created with an important tool — scissors. We are not talking about sheep scissors, because with their help it is impossible to create a flat surface of the carpet pile cover. In order to obtain a pile of the same length on the entire surface of the carpet, hinged scissors were required. Based on the age and location of the discovery of the Pazyryk carpet, it should be assumed that such scissors appeared in Central Asia soon. However, it is most likely that this tool may have initially appeared in the jeweler's inventory. And only later did he enter the arsenal of carpet weavers. Hinged scissors from the Hermitage collection, relatively close in time, date back to the early Middle Ages.

Соколов А. А. (ИБ РАН)

Современное искусство Вьетнама: частные галереи в системе художественного арт-рынка

Современное искусство создается при активном участии галерей. Именно в галерейном пространстве происходит демонстрация новейших тенденций в искусстве.

Очевидно, что произведение искусства больше не является исключительно предметом эстетического наслаждения и обрело статус товара в рамках устано-



вившихся связей внутри общекультурного пространства. Основным элементом структуры арт-рынка, где главная задача удовлетворение спроса предложением, стали галереи, которые возложили на себя и культурологическую функцию. Так произошла трансформация галереи из физического пространства для экспозиции и реализации художественных произведений в культурный феномен. Сегодня в изобразительном искусстве Вьетнама, несмотря на государственную поддержку официальных художественных выставок и мероприятий, приуроченных к различным памятным датам, основным направлением стало коммерческое. Оно мощно поддерживается галерейным бизнесом (который находится в руках частных владельцев) и ориентирован на иностранцев, главным образом — на туристов. Именно они покупают вьетнамские картины и ремесленные изделия, прежде всего *как сувениры*. Отечественные любители изобразительного искусства и коллекционеры составляют ничтожную часть участников художественного рынка. Практически никак не изменили ситуацию недавно возникшие единичные частные музеи. В силу этих и других причин изобразительное искусство во Вьетнаме ещё отдалено от широких народных масс.

Художественный рынок в стране наводнен многочисленными подделками, копиями работ известных вьетнамских художников. Бедность идей, схематизм, подражательство и плагиат (!) – вот основные характерные черты современной вьетнамской живописи, широко представленной в многочисленных галереях-магазинах Ханоя, Хошимина, в туристических центрах (Хюэ, Хойан, Дананг). Такая ситуация серьезно подорвала доверие к работам вьетнамских художников на международных художественных аукционах: их картины оцениваются во много раз меньше, чем работы современных художников Индии, Сингапура и других азиатских стран.

За последние годы во Вьетнаме появилась целая плеяда молодых художников (Нгуен Тхи Тяу Зянг, Ли Хоанг Ли, Динь И Ни и др.), творчество которых отмечено поисками новых форм и идей. При этом наблюдается явный крен в сторону активного использования таких форм современного западного искусства, как инсталляция, перформанс, граффити и др. Все большие масштабы приобретает и направление абстрактного искусства, официально оформившееся в Ханое и представленное творчеством таких художников, как До Минь Там, Ле Ань Ван, Нгуен Чунг, Чан Ван Тхао и др.

Можно полагать, что появлению вьетнамского изобразительного искусства в мировом художественном сообществе препятствует отсутствие:

- 1) серьезной государственной поддержки
- 2) соответствующей инфраструктуры
- 3) зажиточного среднего класса, который во Вьетнаме сейчас только формируется и который мог быть покупателем произведений национального искусства, прежде всего современного.

Рыночная экономика во Вьетнаме сформировала технологическую цепочку *художник — произведение — покупатель*, то есть создан конвейер по про-



изводству картин. Следует согласиться с мнением нашей соотечественницы Натальи Краевской (много лет живущей во Вьетнаме и стоявшей у истоков галерейного движения в этой стране), что все современное вьетнамское изобразительное искусство ориентировано на рынок. Фактически сегодня галерея — это финансовый организм, который на основе художественных ценностей создает ценности экономические. Большинство галерей совмещают разнообразные виды художественной и коммерческой деятельности, используя их диверсификацию.

Современные галереи во Вьетнаме не просто предлагают произведения искусства как товар, они создают через систему социокультурных коммуникаций определенные стандарты его восприятия и потребления, формируют стиль жизни и характер покупательского поведения.

Сорокина С. И. (магистрант РГПУ им. Герцена)

Современное китайское искусство работ Чэнь Вэньлина: выход экспозиции за пределы традиционного музейного пространства

Современное китайское искусство, несомненно, имеет высокий исследовательский потенциал, так как представляет собой сложную систему, сочетающую в себе как новейшие веяния искусства, так и черты, обусловленные особенной многовековой историей развития искусства.

В русскоязычных научных работах также мало внимания уделяется связи выставочного пространства с объектами выставки. Цель доклада — продемонстрировать взаимосвязь выставочного пространства и формы экспозиции на примере выставок скульптур направления неореализма Чэнь Вэньлина в период с 1998 по 2020 гг.

Выход экспозиции за пределы выставочного музейного пространства первой выставки Чэнь Вэньлина «Красная память» был обусловлен очевидным и свойственным искусству Китая 1990-х годов поиском идентичности и связи с природой. Переход от относительно закрытого выставочного пространства к открытому делает произведения искусства более привлекательными для публики, таким образом, скульптуры больше не являются простым художественным объектом, а являются органической частью целостной среды; эхо возникает между произведением искусства и участниками, создавая сцену присутствия, и эта сцена является поэтической, концептуальной. Размещение более сотни своих скульптур «Красная память» на песчаном пляже возле его студии для выставки в 2001 году произвело фурор: СМИ и Интернет писали об удивительных красных скульптурах, выставяемых на пляже, и популярность художника резко увеличилась с момента открытия выставки.

В дальнейшем скульптуры Чэнь Вэньлина образно «врастали» в экспозиционное пространство масштабом, как в случае скандальной серии работ «То,



что вы видите, может быть нереальным» или же серии работ, где творчество скульптора «перетекает» в направление сюрреализма. С помощью множества сюрреалистичных, часто гротескных скульптур, которые «сращиваются» с экспозиционным пространством, он отражает в своих скульптурах проблемы культуры потребления в современном Китае, а также вопросы коммунистического прошлого.

Библиография

Куай Лэхао 蒯乐昊 (2018) 越是绝境越要野蛮生长 [Чем безвыходнее положение, тем более диким будет развитие]. *Southern People Weekly*. 21.11.2018. URL: <http://www.nfpeople.com/article/8825> (дата обращения: 06.03.2022).

Пэй Ган 裴刚 (2019) 【雅昌带你去看展览】陈文令：“绵延的寓言” 奔腾年代背后的危机 [Артрон проводит вас на выставку] Чэнь Вэньлин: «Аллегория продолжительности» Кризис, следующий за стремительно пронесшейся эпохой]. URL: <https://news.artron.net/20191229/n1068290.html> (дата обращения: 26.03.2021).

Gao M. A Crisis of Contemporary Art in China? *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*. 2011. Vol. 10(5). Pp. 11–18.

Gao M. Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art. *The MIT Press*. 2011. URL: <https://www.fulcrum.org/epubs/tx31qm13j?locale=en#page=16> (дата обращения 26.02.2022).

Столяров А. А. (ИБ РАН, РГГУ)

Скульптура стиля Пала-Сена в собрании ГМВ. Проблема атрибуции

В докладе поднимается проблема атрибуции произведений мелкой пластики, хранящихся в фондах ГМВ, выполненных в т. н. «стиле Пала-Сена» (Восточная Индия, VIII–XII вв.), притом что происхождение многих из них не установлено. Описывается состояние музейного дела в СССР в первые десятилетия существования советской власти, ставшее причиной неудовлетворительной паспортизации объектов. Уточняется атрибуция некоторых произведений. Приводятся сопоставления с более поздними образцами искусства.

Султанова Р. Р. (ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ).

Традиции Востока в творчестве Баки Урманче

Баки Идрисович Урманче (1898–1989), стоявший у истоков формирования профессионального изобразительного искусства татарского народа, в своем творчестве умело сочетал принципы неопрIMITивизма с традициями европейского и восточного искусства (прежде всего, китайско-японского),



что помогло ему выработать свой оригинальный, национально-самобытный стиль. Исследователи отмечают влияние на его художественную манеру французского импрессионизма на ранних этапах творчества, поэтики восточной миниатюры, китайской живописи (го-хуа, гу-фа), национальных традиций ковра, вышивки — в более поздний период (А. Новицкий, Р. Султанова, Ю. Нигматуллина, Х. Шарипов). В серии графических работ Б. Урманче по мотивам поэмы «Сенной базар, или Новый Кисекбаш» (1977), и по мотивам поэмы «Шурале» (1980) Г. Тукая отчетливо проступает связь приема гу-фа с техникой каллиграфии.

Уже в некоторых ранних работах наблюдается тяготение к Востоку. В портретах «Девушка в желтом», «Портрет Шары Жандарбековой» художнику удалось создать поэтически-романтические образы. Он сумел добиться синтеза плоскостного решения по принципам миниатюры с объемностью реалистического, ломая канонические установления. Эти работы похожи по своим композиционным решениям. Образы женщин даны крупным планом, их фигуры заполняют почти все пространство картины и выглядят вневременными, отвлеченными в духе классической идеальности. Освобожденные от деталей и случайностей, портреты наполнены непосредственностью, одухотворенностью, душевной теплотой и притягательностью. Реалистическое решение объемных фигур и плоскостная трактовка деталей второго плана придают образам особое значение. Здесь художник для выявления стилистической структуры произведения отталкивается от орнамента. Тяжелый ковер со щедрой росписью узоров является фоном портрета... (А. Новицкий).

Автор в своем творчестве умело использует изобразительные средства, характерные для принципов монументальной живописи. Особо ярко и четко это проявляется в обобщении образов, плоскостности расположения фигур в бесфоновом пространстве, контурности рисунка в монументально-декоративной композиции по мотивам поэмы Г. Тукая «Сенной базар или Новый Кисекбаш». А принципы воплощения длящегося во времени действия заимствован Б. Урманче из сюжета древних настенных росписей.

Это оригинальное произведение технологически представляет фреску, (предполагалось ее выполнить в одном из залов музея Г. Тукая в виде фриза 36-метровой длины), является большой удачей автора прежде всего в сфере синтеза различных образных систем. Создавал эту роспись, Б. Урманче в гротескно-сатирическом плане восстановил дух городской жизни Старотатарской слободы начала XX века. Здесь, обращаясь к панорамному показу пространства обширной сцены, он слил все изображаемое в одно действие, не расчлняя сюжет на фрагменты или эпизоды.

Мы видим четкую и гармоническую последовательность в раскрытии отдельных моментов происходящего. Но в то же время каждый из них в отдельности обладает самостоятельным содержанием. В итоге художник добился полифонического звучания всех компонентов композиции, которая привлекает внимание своим лаконизмом и выразительностью.



Техника восточной миниатюры (иранской и индийской) сказывается в разных произведениях художника: в исторической картине («Приезд Ибн Фадлана в Булгары»), в произведении на тему татарского фольклора («Баллада о Сак-Сок»): плоскостной фон, отсутствие горизонта или высоко поднятый горизонт, основной фон картин – пространство земли, похожей на ковер, акцентирование больших цветowych фрагментов, повышенная экспрессивность цвета, выстраивание разновременных событий в пределах одной плоскости. Согласно замыслам Б. Урманче, акцент в его работах переносится на события и действия. В композиции его внимание привлекает не столько индивидуальные характеры или лица героев, сколько сама происходящая сцена.

Б. Урманче сближает с миниатюрой и его собственное мышление — он постоянно тяготеет к обобщению, стремится на основе одного факта, события вывести общее явление. В этом плане примечательна его серия «Воспоминание» («В предгорьях Урала», «Купание коней», «Сабантуй», «Сенокос в Салтыке») — вершина достижений художника, торжество его самобытного стиля.

Обращение к традициям восточного искусства для Б. Урманче было плодотворным: оно помогло ему выработать устойчивые разнообразные приемы графического и живописного изображения. Диалог художника с разнообразными эстетическими принципами еще более укрепил национальные основы его многогранного творчества. Б. Урманче черпал из неиссякаемых древних традиций лишь то, что соответствовало и способствовало сложению собственного индивидуального почерка.

Библиография

Духовный мир Баки Урманче. Казань: Татар. кн. изд-во, 2005.

Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. *Искусство Средневекового Востока.* М., 1984.

Мингалеев М. И. *Искусство графики Б. И. Урманче. Истоки, традиции и новаторство.* Казань: ИЯЛИ, 2021.

Нигматуллина Ю. Г. *Запоздалый модернизм в татарской литературе и изобразительном искусстве.* Казань: Фэн, 2002. С. 93–102.

Новицкий А. *Баки Урманче.* Казань, 1994.

Роули Дж. *Принципы китайской живописи.* М., 1989.

Султанова Р. Р. *Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX – нач. XXI в.).* Казань, 2019. С. 321–328.

Шарипов Х. М. Значение творчества Баки Урманче для современного татарского искусства. *Аргамак.* 1998. № 8.



Сыртыпова С.-Х. Д. (ИБ РАН)

Кочевническая эстетика как главный стилеобразующий фактор монгольского изобразительного искусства

На родине буддизма в Древней Индии соразмерность и математическая сосчитанность были важнейшим мерилем красоты. Монголы не стали «изобретать колесо», а постарались аккуратно адаптировать достижения индийцев [Bhattacharyya, 1958; Герасимова, 1971; Ганевская, 1988: с. 24–36]. Однако стало ли искусство монголов лишь простой копией индо-непальских оригиналов или тибетских версий? Нельзя не заметить неповторимое своеобразие шедевров знаменитого монгольского мастера Г. Дзанабазара (1635–1723), передающих колорит, энергию и дыхание Великой Степи, кочевническую свободу. Стиль, созданный Дзанабазаром, продолжает жить в изделиях художников монгольского мира. Что создает оригинальность монгольской изобразительности? Несомненно и в первую очередь, мы должны столкнуться с таким понятием, как эстетическое восприятие монгольских кочевников.

Монгольский ученый Д. Лувсанвандан знакомит нас с рукописным монгольским источником анонимного автора под названием «Сутра о хороших и плохих качествах обыкновенного человека» (*yirü kümün-ü saiyn maḡu eldeb-ün šinji-yin sudar*). Сочинение отражает идеи и взгляды монголов о взаимосвязи красоты и нравственности в человеке. Человеческое тело рассматривается как единая структура, красота которой зависит прежде всего от соразмерности составляющих частей: пяти длинных (руки, глаза, нос, туловище, колени), пяти тонких (волосы, пальцы, суставы, кожа, зубы), четырех коротких (шея, стопа, кинга, голень, спина), шести высоких (лоб, нос, колени, грудь, подмышки, ребра), семи красных (нёбо, язык, уголки глаз, губы, ногти, ладони и ступни), трех глубоких (голос, душа, пупок), трех широких (голова, лоб, грудь). Для женщины определены 22 качества красоты и 8 свойств души. У красивой женщины — эластичные волосы и кожа, руки с симметричными суставами и кистями, полные круглые шея, лицо и щеки, черные брови, белые, ровные зубы, большие глаза, красные губы, высокий нос, круглые мускулы, длинные руки, изящная фигура с тонкой талией, широкие плечи, высокие, крепкие, близко расположенные друг к другу груди, чистая кожа и т. д. [Лувсанвандан 1983: с. 48–49, 57]. Качества человеческой души и характера, для мужчины — щедрая душа, ясный ум, бескорыстность, правдивость, бесстрастность, для женщины — аккуратность, чистота, верность, воздержанность языка, правдивость, сердечность, разумность и способность рожать сыновей [там же, с. 49–50].

Эстетические предпочтения людей, несомненно, подвержены изменчивости в зависимости от исторической эпохи, культурной среды, географических и климатических условий, экономической ситуации, тенденций моды, наконец. Для локального социального сообщества важнейшую роль имеют этнические тради-



ции, образ жизни и обусловленные ими национальные привычки. На примерах изобразительного, прикладного искусства монгольских мастеров, на традиционной орнаментике, элементах, их образующих, сохраняющих свои древние архетипы, вырисовывается некоторое понимание красоты по-монгольски.

Безусловно, огромное влияние на эстетические предпочтения оказывает кочевой образ жизни. Если человек оседлой цивилизации считает, что два переезда равны одному пожару, то монгольский кочевник со стадом овец, коров, коз, табуном лошадей, верблюдов переезжает, как минимум, дважды в год, а в засушливый, непогодный год кочевка может осуществляться через каждые 10–15 дней. Но, пройдя этот нелегкий, выматывающий путь, пастух всегда возвращается на родное место, и чаще всего траектория кочевков является циклическим движением по ограниченному количеству мест, наиболее благоприятных для стоянок. За период его отсутствия ландшафт должен успеть отдохнуть и восстановить свои ресурсы кормильца. Именно поэтому экологическая культура, стремление сохранять чистоту и целостность окружающей среды имманентны поведению кочевника. Вещей у кочевника немного, они мобильны, необходимы, прочны, хорошо сочетаемы друг с другом, имеют обтекаемые формы и модульные размеры. Например, размер юрты может увеличиваться или уменьшаться в зависимости от количества решетчатых остовов, стен (*хана*) и кусков войлока (*эсгий*) [Батчулуун, 2009, Batchuluun, 2009]. Подобный модульный принцип измерений известен также в японской культуре, когда площадь жилища и размеры комнат измеряются количеством татами — соломенных матрасов, которыми устилается пол. Предметы монгольской кухонной утвари: котел, большие чаши, малые пиалы — вкладываются друг в друга. Мебель также разборная, складная и пропорциональна размерам не только юрты, но и телеги и повозки, на которых все это регулярно пакуется и перевозится. То есть пропорциональность, модульность, гладкость поверхностей являются необходимым свойством бытовых вещей. Об эстетическом предпочтении форм кочевников Монголии говорит архитектура жилища: юрта — круглая, это полусфера, очаг на треноге тоже круглый, повторяет форму котла с полусферическим дном.

Монголия расположена на возвышенном плато, средняя высота которого составляет около 1,0–1,5 тысячи метров над уровнем моря. Вечное синее небо как объект поклонения существует издревле у монголов не случайно. Огромные открытые пространства в среднем 250 дней в году освещены сияющим солнцем. Яркая небесная лазурь, прозрачность разреженного воздуха влияют на цветовую палитру восприятия; монголы предпочитают чистые, яркие, не смешанные цвета. И это определяет цветовую гамму не только национальных костюмов, украшений, которые носят женщины, но также традиционную художественную палитру монгольских мастеров [Сыртыпова 2021: 122–125].

Библиография

Batchuluun L. *Felt Art of the Mongols*. Ulaanbaatar, 2009.



Bhattacharyya B. *The Indian Buddhist Iconography*. Calcutta, 1958.

Батчулуун Л. *Монгол дархны урлаг*. Боть 1, 2. Улаанбаатар, 2009.

Ганевская Э. В. Опыт анализа композиции буддийской металлической скульптуры с применением янтр из трактата «Шильпа Пракаша». *Научные сообщения ГМИИВ*. Вып. XIX. М., 1988.

Герасимова К. М. *Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции*. Амдо, XVIII в. Улан-Удэ, 1971.

Лувсанвандан Д. Концепция красоты человека в одном монгольском трактате. *Искусство и культура Монголии Центральной Азии*. Ч. II. М.: «Наука», 1983.

Сыртыпова С.-Х. Д. *Жизнь и творчество Г. Дзанабазара (1635–1723): вербальные и визуальные источники исследования*. М., ИВ РАН, 2021.

Теплякова А. Н. (Государственный Эрмитаж)

Лотос и атлас. Распространение орнаментов и технологий изготовления узорных тканей в XIII–XV вв.

В докладе пойдет речь о двух «маркерах» эпохи от завоеваний Чингисхана и его потомков до периода Великих Географических открытий: мотиве цветка лотоса и атласном переплетении в шелковых узорных тканях.

Цветок лотоса — мотив, весьма характерный для периода Великого Монгольского государства и времени его распада. Мотив имеет китайское происхождение, но широко распространен в орнаментах тканей как центральноазиатского, так и иранского, египетского, испанского и итальянского производства.

Существует несколько вариаций этого мотива, встречаемых как в орнаменте тканей, так и в произведениях декоративно-прикладного искусства. Одна из наиболее распространенных и узнаваемых форм: несколько центральных лепестков, соединенных вместе отходят вверх, иногда образуя подобие бутона, несколько нижних узких лепестков отходят в стороны. Другая распространенная вариация — мотив бутона лотоса (*lotus bulb palmette*) — зачастую с характерными отогнутыми фестончатыми лепестками с завитком. Все эти вариации странствуют вдоль дорог, составляющих Великий шелковый путь, от Дальнего Востока до Западной Европы, иногда сохраняясь неизменными, иногда соединяясь с региональными элементами и трансформируясь в более знакомые местные формы. Этот живой процесс наглядно иллюстрирует прочные связи внутри всего евразийского пространства, но при этом в исследовательском деле затрудняет атрибуцию текстильных артефактов этого периода.

Атласное переплетение также можно считать открытием эпохи. Оно относится к базовым переплетениям, возникло, по всей вероятности, также в Китае, по крайней мере, термин «сатин» происходит от араб. *Zaitūni* — «ткани из Зайтуна», китайского портового города Цюаньчжоу. На базе атласа в этот



период появляются новые виды тканей: дамаски с атласным переплетением и лампасы с фоном в атласе 5. Притом, возникая на Дальнем Востоке в XIII–XIV вв., довольно быстро, в XIV–XV вв., эти техники становятся одними из преобладающих к западу от Китая, примером чему служат образцы тканей из Государственного Эрмитажа и других коллекций. Таким образом можно наблюдать распространение не только орнаментальных мотивов в шелкоткачестве, но и технологических инноваций.

Терещенко Т. С. (независимый исследователь)

Образы сарацин в средневековом искусстве Западной Европы

Возникновение и характерные черты изображений сарацин в средневековом искусстве связаны с серией исторических событий и специфических черт средневековой культуры, мышления и эстетики.

Одним из таких событий были крестовые походы.

До XIV в. изображения, связанные с крестовыми походами, были символическими и абстрактными: это могли быть изображения св. Георгия, убивающего дракона (тем более, что эти события происходили в одном месте — в Восточном Средиземноморье) или сцены битв из французского эпоса.

Крестовые походы могли изображаться в книжных миниатюрах. Их язык был схематичным и упрощенным, однако символическое содержание было чрезвычайно насыщенным.

Сарацины изображались в сценах битв с европейцами. Изображения, и тех и других обладали рядом дихотомичных характеристик:

- внешность: правильные черты европейцев, неправильные — сарацин;
- мимика: гримасы — спокойствие;
- жесты: агрессивные — сдержанные;
- изображение лиц в фас — в профиль;
- цвет кожи: светлый — темный;
- бороды и волосы: более темные и густые — у сарацин и наоборот;
- вооружение: европейцы — с мечами и копьями, сарацины — с луками и стрелами;
- одежда: европейцы — в доспехах или одежде до колен, сарацины — в длинных одеждах;
- головные уборы: шлемы — тюрбаны или повязки;
- линии: прямые, создающие впечатление порядка уверенности — в образах европейцев, изогнутые (кривые сабли, луки, гримасы, расположение тел, позы), воплощающие хаос, неуверенность, а также коварство, неожиданность и тому подобные качества — в образах сарацин. Эти дихотомичные черты присутствовали и в других сюжетах, где изображались сарацины.

Специфический характер средневековой культуры и эстетики обусловил содержание этих характеристик: они имели религиозно-этическое наполнение



и были связаны с такими категориями, как язычество, варварство, злоба, лицемерие и др. и их противоположности, а изображения этих битв в целом символизировали победу христианства над язычеством, добра над злом.

В изображениях крестовых походов преобладало несколько сюжетов:

1) сражение двух групп.

В ней используется стандартная схема. Изображение делится на две части — левую (европейцы) и правую (сарацины). Европейцы изображены сидящими на лошадях или стоящими прямо и уверенно, их фигуры параллельны друг другу; — сарацины наоборот — сидящими по направлению в разные стороны, падающими. В образах сарацин преобладали мягкие плавные изогнутые линии — все это создавало впечатление дезорганизованности, поражения; в образах европейцев присутствовали противоположные черты. Это противопоставление дополнялось мимикой (бесстрастные лица европейцев — сжатые губы, перекошенные гримасами лица сарацин), одеждой и вооружением (шлемы, мечи и щиты — у европейцев, повязки или тюрбаны, длинные одеяния, кривые сабли — у сарацин).

2) победа европейцев над сарацинами.

Здесь представлена не сама битва, а ее завершающий этап, результат. Так, миниатюра «Карл побеждает сарацин» из «Великих хроник Франции Карла V» изображает Карла V не с занесенным, как воины в сценах битв, а с опущенным мечом. Это дополняется рядом указанных выше дихотомичных характеристик.

3) Сцены пленения европейцев сарацинами.

В этих изображениях характерные дихотомичные черты (фас-профиль, бесстрастность-гримасы, правильные-неправильные черты) в ряде случаев дополняются жестами: жесты покорности (сложенные ладони) — агрессивные жесты (повелительные, доминирующие: берут христиан за руку). Такие сцены часто сходны с изображениями истязаний Христа и святых и т. п., что подчеркивает их религиозно-этический подтекст.

4) Взятие крепости или города.

Символический подтекст таких изображений состоит в репрезентации борьбы двух культур, двух цивилизаций, борьбы за обладание символическим историко-культурным багажом.

С вероятным присутствием чернокожих в армиях сарацин и среди жителей восточных городов связаны изображения сарацин с черной кожей. Они могли изображаться в иллюстрациях крестовых походов, а также в религиозных (в первую очередь, библейских) сюжетах. Их изображения символизировали Другого как врага христианства, радикально отличного и наделенного такими негативными качествами, как грех, злоба и т.п.

Кроме того, сарацины (и не только с темной кожей) могли изображаться слушающими христианские проповеди, как свидетели христианских чудес и др. — такие изображения были связаны с экуменическими притязаниями западноевропейской политической и религиозной элиты.



В западноевропейской книжной иллюстрации также могли изображаться битвы сарацин и монголов – в них могло найти отражение восприятие монголов как потенциальных союзников европейцев-христиан против сарацин.

По крайней мере отчасти, с сарацинами и крестовыми походами были связаны изображения голов чернокожих, часто на фоне крестов на гербах, принадлежавших аристократическим семействам Западной Европы: их внешность подчеркивала их инаковость и связь с врагами веры, дьяволом и т. п., а также символизировала победу их хозяев над врагами веры и дьяволом.

Также появление этих изображений или, по крайней мере, части из них было связано с императором Священной Римской империи Фридрихом II Гогенштауфеном (1220–1250). Его судьба с рождения была связана с сарацинами и африканцами: он родился на Сицилии и позже стал ее королем — а там присутствовало некоторое количество сарацин и чернокожих. Также у Фридриха II была армия из мусульман-сарацин. В его правление в европейском искусстве появился ряд изображений чернокожих и сарацин и даже после его смерти такие изображения ассоциировались с императорами Священной Римской империи и могли быть связаны с противостояниями пап и императоров, гвельфов и гиббелинов – неслучайно такие гербы были особенно популярны в Центральной и Северной Италии, где эта борьба была наиболее острой.

Таким образом, главной отличительной чертой изображений сарацин была синкретичность: с одной стороны, они были связаны с историческими событиями, но с другой — обладали коннотациями, связанными с ключевыми христианскими дихотомиями «праведность-грех», «христианство-язычество» и т. п. Таким образом, исторические события осмыслились как борьба с врагами христианства.

Трегубова Д. Д. (ИНИОН РАН)

Легенда о Бальжан-хатан: современные интерпретации

Бальжан-хатан — княжна, предводительница хори-бурят, упоминается в летописях Т. Тобоева, В. Юмсунова, Ш.-Н. Хобитуева, С. Ванданова, А. Саагиева и других. Востребованность образа Бальжан-хатан в бурятской культуре в последние годы возрастает. В 2006 г. в селе Агинское Забайкальского края был открыт посвященный героине архитектурно-исторический комплекс. Тогда же впервые была опубликована историческая драма «Бальжин хатан» Доржи Эрдынеева, написанная еще в 1985 г. Пьеса дважды ставилась на сцене Государственного Бурятского академического театра драмы. В 2010 г. появился фильм о Бальжан, режиссером которого стала редактор Агинского телевидения Хандажаб Будаева.

Новый драматический спектакль о судьбе легендарной княжны появился в 2019 году. «Её зовут Бальжан» — это дипломный проект первой целевой бурятской студии Театрального института имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова. Премьера прошла в сентябре



2019 г. в Москве. Спектакль был благосклонно принят московской публикой и получил положительные отзывы в СМИ. Очередной показ спектакля состоится в июне 2022 года на сцене Бурятского драматического театра (режиссер — Сойжин Жамбалова).

Так же на июнь 2022 года запланирована премьера этно-рок-мюзикла «Бальжан Хатан» — первого в истории рок-мюзикла на бурятском языке — в Бурятском государственном академическом театре оперы и балета (режиссер — Олег Юмов).

Бальжан-хатан жила в эпоху, когда влияние маньчжурской династии Цин возросло, что было связано с началом процесса подчинения монгольских племен маньчжурам. В связи с ростом национального самосознания каждого из народов современной России, история княжны Бальжан приобретает особое звучание. Что ищут в ней и что привносят в эту легенду современные деятели бурятской культуры?

Туркина А. К. (ИВРАН)

Сянь Синхай, первый классический композитор КНР и его произведение «Желтая река»

В докладе рассмотрена жизнь и творчество композитора Сянь Синхая (1905–1945), влияние западной классической музыки и русской музыкальной школы на его произведения. Особенное внимание уделяется основному произведению его карьеры — кантате «Желтая река». Позднее кантата была переделана учениками и соратниками композитора в концерт для фортепиано с оркестром, который стал первым и одним из самых известных классических сочинений в музыкальной истории Китая.

Жизнь Сянь Синхая тесно связана с политическими изменениями в Китае, он был одним из передовых революционеров коммунистической партии Китая, принимал участие в войне с Гоминьданом и японскими войсками, оккупировавшими значительную часть южной части страны в период с 1937 по 1945 г. В 1940 г. композитор поехал в Советский союз, чтобы написать музыку к документальному фильму «Яньань и 8 армия». В 1941 г. после начала Великой Отечественной войны Сянь Синхай был эвакуирован вместе с остальными работниками киностудии в Казахстан. Он пытался вернуться на родину через Синцзян, однако местный военачальник блокировал ему этот путь, поэтому композитор остался в Алма-Ате. Он работал в Алма-Атинской филармонии, ездил по самым отдаленным селам с концертами, учился играть на русских народных инструментах. Дочь известного казахского композитора Бахытжана Байкадамова, Балдырган Байкадамова оставила интересные воспоминания о дружбе ее отца с китайским композитором.

Кантата «Желтая река» была написано гораздо раньше поездки в Советский союз, тем не менее в музыке четко прослеживается влияние



русской школы композиторского письма, в частности творчества Сергея Рахманинова. Кантата – гимн освобождению от гнета захватчиков, патриотизму и любви к своей Родине. В докладе подробно рассмотрена история создания произведения, его судьба после смерти композитора, значение для мировой истории классической музыки, а также некоторые Особенности композиторского стиля Сянь Синхая.

Turkina Anastasia K.

**Xian Xinghai, China's first classical composer
and his work "The Yellow River"**

The talk examines the life and work of the composer Xian Xinghai (1905–1945), the influence of Western classical music and the Russian musical school on his works. Particular attention is paid to the main work of his career — the cantata “Yellow River”. Later, the cantata was remade by the composer’s students and associates into a piano concerto, which became the first and one of the most famous classical compositions in the musical history of China.

Xian Xinghai’s life is closely connected with the political changes in China, he was one of the foremost revolutionaries of the Chinese Communist Party, took part in the war against the Guomindang and the Japanese troops, who occupied a significant part of the southern part of the country during the war from 1937 to 1945. In 1940, the composer traveled to the Soviet Union to write music for the documentary “Yan’an and the 8th Army”. In 1941, after the start of the War in Russia, Xian Xinghai was evacuated along with the rest of the film studio workers to Kazakhstan. He tried to return to his homeland through Xinjiang, but the local military leader blocked this path for him, so the composer remained in Alma-Ata. He worked at the Alma-Ata Philharmonic, traveled to the most remote villages with concerts, learned to play Russian folk instruments. The daughter of the famous Kazakh composer Bakhytzhан Baikadamov, Baldyrgan Baikadamova left interesting memories of her father’s friendship with the Chinese composer.

The cantata “Yellow River” was written much earlier than the trip to the Soviet Union, however, the influence of the Russian school of composer writing, in particular the work of Sergei Rachmaninov, is clearly traced in the music. The cantata is a hymn to liberation from the invaders, patriotism and love for one’s Motherland. The report details the history of the creation of the work, its fate after the death of the composer, its significance for the world history of classical music, as well as some features of Xian Xinghai’s composing style.



*Улемнова О. Л. (Институт языка, литературы и искусства им.
Г. Ибрагимова АН РТ)*

Татарская арабографическая книга 1920-х годов на российских и международных выставках

Татарская арабографическая книга 1920-х гг. — яркое явление в многонациональном искусстве России, особая часть искусства Татарстана 1920-х гг., представляющего собой сложное сочетание видов и жанров, стилей и направлений. Рассматриваемое явление отражает процессы модернизации татарской печатной книги — искусства достаточно молодого, история которого началась на рубеже XVIII–XIX вв., но вместе с тем очень консервативного, основанного на арабской каллиграфии, развивавшейся на территории современного Татарстана на протяжении более тысячелетия — со времени принятия болгарами ислама в начале X в., на орнаментально-шрифтовых приемах оформления рукописной книги, почти без изменения перенесенных в типографику. Эти модернизационные процессы продолжались недолго — с середины до конца 1920-х — и были прерваны решением СНК ТАССР от 3 июля 1927 г. о переводе татарского языка на латинский шрифт — яналиф, а с 1939 г. — на кириллицу.

Большую роль в изменении принципов оформления татарской арабографической книги играли молодые татарские художники, плеяда которых начала формироваться в 1920-х гг. Отделение церкви от государства и школы от церкви, провозглашенное Декретом СНК РСФСР 23 января (5 февраля) 1918 г., дало возможность татарам получать профессиональное художественное образование. Это привело к радикальным преобразованиям татарской художественной культуры, которая веками развивалась в неизобразительной парадигме.

Г. В. Арсланов, Д. Н. Красильников, Ш. Н. Мухамеджанов, Ф. Ш. Тагиров, Б. И. Урманче, Гата Юсупов и другие молодые художники, осваивая европейские приемы и методы изобразительного искусства, новые стилистические направления, стремились их творчески перерабатывать, сохраняя национальное своеобразие. Особенно ярко и плодотворно эта задача решалась в книжной и журнальной графике, в которой острую потребность испытывала не только молодая национальная республика (Татарская АССР), но и другие регионы компактного проживания татар на территории СССР.

Поначалу изменения в оформлении книг проявлялись только в обложках, постепенно охватывая структуру книжного блока. Одним из основных направлений стало фигуративное, основанное на реалистическом восприятии мира. Динамичные рисунки Г. Арсланова, Д. Красильникова, Ш. Мухамеджанова, Б. Урманче, Г. Юсупова, сочетающие внимание к деталям с обобщенностью образов, стремление отразить национальные особенности и их трансформации на современном этапе, изменили внешний облик татарских книг и журналов,



превратили обложки в красочные, сочные элементы оформления, привлекающие внимание читателей, а иллюстрации — в выразительные графические серии, раскрывающие содержание книги. В этом направлении работали и художники других национальностей — А. Н. Коробкова, Н. Н. Кроневальд и др. [7, с. 131–134].

Наиболее интересным стало конструктивистское направление, представленное преимущественно работами Ф. Тагирова, в которых древние традиции арабской каллиграфии органично соединились с приемами европейского и русского авангарда. В его композициях максимально геометризованная арабская графика — оквадраченная (восходящая к древнейшему почерку куфи), округленная — сопрягается с абстрактными, наделенными разнообразными смыслами формами, с декоративностью цветовых сочетаний, с характерной для конструктивизма техникой — фотомонтажом [7, с. 100–103].

Новая татарская арабографическая книга (а с конца 1920-х гг. и книга на латинице) активно экспонировалась на российских и международных выставках 1920-х и нач. 1930-х гг. Первоначально это была демонстрация активного развития национальной полиграфии, но уже практически с первых шагов отдельные образцы (например, работы Ф. Тагирова) воспринимались современниками как зарождение нового явления в искусстве [11; 5].

Впервые на международной арене татарская арабографическая книга была представлена в 1925 г. в Париже на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств (*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*) в составе экспозиции Госиздата. Подбором татарских книг для нее занимался казанский искусствовед П. М. Дульский, который был не только теоретиком, но и практиком книгоиздательского дела в Татарстане.

В 1927 — юбилейном для советской страны году — татарские арабографические издания Казани экспонировались на нескольких крупнейших республиканских, российских и всесоюзных выставках, демонстрировавших художественные достижения за 10 лет: «Всетатарской выставке» в Казани, «Выставке графического искусства за 1917–1927 гг.» в Ленинграде, «Всесоюзной полиграфической выставке» и «Юбилейной выставке искусства народов СССР» в Москве.

В 1929 г. после выхода в свет статьи П. М. Дульского о новых татарских книгах в европейском журнале «*Gebrauchsgraphic*» [10] из Лос-Анджелеса было получено предложение татарским художникам принять участие в выставке графики, проводимой в Публичной библиотеке, что и было осуществлено [4].

Как безусловно художественное явление татарская арабографическая книга (наряду с набравшей оборот татарской книгой на латинице) экспонировалась на грандиозной выставке «Искусство книги» (*Salon international du Livre d'Art*=Международный салон художественной книги) в Париже в 1931 г., советский отдел которой был организован ВОКС. В 1932 г. выставка экспонировалась в Лионе [2, с. 399].



К сожалению, в каталогах всех этих выставок книжные экспонаты ТАССР не имеют подробных описей. Чаще всего перечисляются издательства [1, с. 24; 3, с. 287] или просто упоминается участие автономной республики [9, с. 44]. Лишь в каталоге выставки 1931 г. перечислены имена художников и издательские центры Татарстана: С. Козлов, Д. Красильников, Ш. Мухамеджанов, И. Никитин, Н. Сокольский, Ф. Тагиров, П. Шиллинговский, Г. Юсупов; Госиздат, Татиздат, Татполиграф, Полиграфшкола, Татарский научно-исследовательский институт, Казанский университет, но без указания самих произведений [8, с. 176–177].

Благодаря материалам, выявленным в музеях, библиотеках, частных архивах, нам удалось частично реконструировать экспозиции татарских книг и книжной графики двух из перечисленных выше выставок — 1925 и 1931 гг. Результаты этих поисков были представлены на спец-проект в рамках III Казанской международной биеннале печатной графики «Всадник» в Национальной художественной галерее «Хазинэ» Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ) [6, с. 136–153].

В основу реконструкции экспозиции 1925 г. легли фотографии стендов с татарскими книгами из архива семьи Ф. Ш. Тагирова и архива П. М. Дульского из фондов Национального музея Республики Татарстан, которые позволили подобрать соответствующие издания в фондах Научной библиотеки им. Н. И. Лобачевского Казанского федерального университета (НБЛ КФУ). Экспозиция 1931 г. была представлена подлинными экспонатами, значительная часть которых сохранилась в личном фонде П. М. Дульского в Отделе рукописей и редких книг НБЛ КФУ. Это типографские оттиски, макеты обложек и книжных страниц, иллюстрации для книг и журналов, наклеенные на одинаковые листы картона серого цвета, — всего 35 листов, включающих 46 произведений. Нумерация на оборотах, доходящая до № 216, свидетельствует о том, что состав выставки был значительно шире. А сами произведения позволяют расширить список художников: Г. Арсланов, И. Иванов, Х. Измайлова, А. Коробкова, Н. Кроневальд, А. Хохряков. Дополнили работы из КФУ два эскиза обложек Ф. Тагирова и А. Коробковой из собрания ГМИИ РТ (оформленные так же на серый картон, с отметками ВОКСа).

Таким образом, татарская арабографическая книга 1920-х гг., отражающая процесс модернизации некогда наиболее консервативной части татарской художественной культуры, была широко представлена на российских и международных выставках 1920–30-х гг. и вызывала живой интерес как оригинальное явление современного российского многонационального искусства.

Библиография

Всесоюзная полиграфическая выставка. 1927. Путеводитель. Сост. А. И. Илларионов и др. М.: Комитет Всесоюзной полиграфической выставки, 1927.



Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. В 3 томах. Т. I. 1917–1932 гг. М.: Советский художник, 1965.

Графическое искусство в СССР. 1917–X–1927: Сборник статей В. В. Воинова, И. Д. Галатионова, Э. Ф. Голлербаха, В. К. Охочинского, М. И. Рославлева, В. Г. Самойлова. Выставка в залах Академии художеств. Каталог. Л.: АХ, 1927.

Дульский П. М. Искусство Татарстана на зарубежных выставках. *Красная Татария.* 1933. № 265 (22 ноября).

Дульский П. М. Оформление татарской книги за революционный период. Отд. оттиск из I тома «Трудов Дома Татарской Культуры». Казань, 1930.

Татарская книга в Париже. Реконструкция выставок 1925 и 1931 годов. Авт. вст. ст. О. Л. Улемнова, сост. кат. Н. Б. Пазина. *3-я Казанская международная биеннале печатной графики «Всадник».* Каталог. Казань: Заман, 2017. С. 136–153.

Улемнова О. Л. *Казанская графика 1920–1930-х годов.* Казань: ИЯЛИ, 2018.

Catalogue du Salon International du Livre d'Art. 20 mai – 15 aout. Petit Palais des beaux-arts de la ville de Paris. Paris, 1931.

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Union des Républiques Soviétiques Socialistes. Catalogue. Paris, 1925.

Dulski P. M. Die Neugestaltung des Tatarischen Buches in Kasan. *Gebrauchsgrafik.* 1929. № 2. S. 50–55.

Tugendhold J. L'élément national dans l'art de l'U.R.S.S. *L'art decoratif et industriel de l'U.R.S.S.* Paris-Moscou: Édition du comité de la section de l'U.R.S.S. à l'exposition international des arts décoratifs, 1925. Pp. 27–33.

Хаирова В. Ш. (независимый исследователь)

Влияние искусства Востока на творчество скульптора Е. Р. Трипольской (1881–1958)

Выросшая в дворянской семье на Полтавщине Елизавета Родионовна Трипольская заявила о себе на рубеже XIX–XX вв. как первая женщина — украинский скульптор. Получившая образование в Санкт-Петербурге и Париже, в дальнейшем она продолжила свои успешные опыты в мраморе, бронзе, гипсе и керамике на родине. Ее дарование наиболее полно раскрылось при создании колоритных портретов и бытовых сцен из жизни украинского народа. Особенностью творчества Трипольской этого периода стала своеобразная манера, граничившая одновременно с этнографизмом и натурализмом. Автор обращалась к разным техникам и жанрам, экспериментировала с керамикой, станковой скульптурой, интересовалась промышленными формами фарфора и фаянса. После революции 1917 г. ей, хотя и не сразу, пришлось покинуть Украину и в 1922 г. поселиться в Баку. Там она с полной отдачей включилась в художественный процесс и в 1923–1925 гг. создавала произведения, прославляющие героев мировой культуры и азербайджанской истории (барельефы и



горельефы «Земледелие», «Музыка», «Прометей», «Наука» для Академии наук ЗСФСР (будущей Азербайджанской ССР). В декабре 1922 г. Азербайджан, Грузия и Армения образовали Закавказскую Социалистическую Федеративную Советскую Республику, вошедшую в состав СССР, а в 1936 г. ЗСФСР была упразднена); памятник 26 бакинским комиссарам. Их облику свойственны традиционные черты эпической монументальности, присущие такого рода персонажам, вне зависимости от национальной принадлежности.

В 1926 г. по просьбе Полторацкого (с 1927 г. — Ашхабадского) обкома партии Трипольская начинает работу над первым в Средней Азии памятником В. И. Ленину (арх. А. А. Карелин). По приезду в Туркменистан перед скульптором раскрывается новый мир, красочность и экзотичность которого ее завораживают. Вместе с Карелиным она много ездит по далеким аулам, помогает в отборе для музейной коллекции народных костюмов, утвари, тканей. Ее поражает красочность и необычность туркменских ковров и вышивок, строгость и лаконичная обобщенность серебряных украшений. Близко принявшая к сердцу возможную перспективу утраты национальной самобытности, Трипольская тогда же внесла руководству республики предложение о должной оценке и возрождении кустарных промыслов Туркменистана.

Среди всех монументов вождю ашхабадский памятник работы Карелина и Трипольской отличается большой самобытностью и оригинальностью. Особенность его в том, что в замысле органически преломились две линии: обращение к национальным художественно-эстетическим традициям и поиски новых художественных форм. Работая над созданием памятника, Карелин задумал облицевать постамент майоликовыми плитами с орнаментами туркменских ковров основных племен, для чего ему потребовалось раскрыть забытый секрет изготовления цветной глазурированной плитки, утраченной четыре столетия назад. Четкий и определенный по идейному замыслу памятник представляет вождя революции, выступающего с речью с высокой трибуны. Пьедестал-трибуна, решенная в форме ступенчатой трехъярусной пирамиды с одним прямоугольным массивом снизу, крестообразным — во втором ярусе и еще одним, на котором стоит фигура вождя, в третьем ярусе, облицована орнаментальной мозаикой. Внутренняя галерея, находящаяся в первом ярусе постамента, задумана как своеобразный музей В. И. Ленина.

Идея функционального пьедестала, решенного в виде трибуны, была положена и в основу памятников вождю в других городах, г. Красноводске и г. Керки (1927–1928). Кроме этих произведений, у истоков туркменской монументальной скульптуры находятся еще две выполненные Трипольской крупные работы: «Туркмен» и «Туркменка» (1928).

Надо отметить, что Азербайджан принадлежит к восточной части Закавказья и относится к Передней Азии. Туркменистан же расположен в Центральной Азии. И та, и другая страна относятся к тюркоязычной культуре, но имеют и несомненные отличия в своем искусстве. Знакомство с ним помогло дальней-



шему совершенствованию мастерства Трипольской. Тема Востока — как воображаемого, так и вполне реального — была одной из ключевых для советского фарфора 1920-х – 1930-х гг., получив развитие в пластике, росписи сервизов, ваз, блюд и других форм. Трипольской, хорошо зарекомендовавшей себя работами в малой пластике еще на Украине и благодаря ее близкому знакомству с реальным Востоком, было предложено в 1927 г. выполнить для Государственного фарфорового завода им. М. В. Ломоносова несколько изящных скульптур: «Афганка» («Бакинка», или «Восточная женщина, закутанная в чадру»), «Восточная женщина, снимающая чадру», «Восточный носильщик» («Амбал»), с которыми она блестяще справилась. В большинстве из известных вариантов росписей эти неординарные «Афганки» при демонстрации явной идеологической манифестации роли свободной восточной женщины привлекали яркой феерией ориентального узора, демонстрируя выразительные импульсы пестрого этнографизма.

В течение 1928–1933 гг. Трипольская много работала и на Дмитровском фарфоровом заводе в поселке Вербилки. Она повторяет в малых формах фигуры «Туркменки» («Читающая туркменка») и «Туркмена» («Пишущий туркмен»), чтобы затем перевести их в фарфор. Эти персонажи, сидящие на расписных декоративных кошах, выполнены в ярко выраженной манере и реалистичной черно-бордовой гамме. Искусная пластика перестает быть упрощенной, художница старается не стилизовать образы, а подчеркнуть психологизм своих моделей. Но наиболее Трипольская прославилась созданием 32-х фигурных комплектов «Туркменских шахмат» и шахмат «Соцсоревнование» («Индустриализация и сельское хозяйство»). В 1934 г. завод приступил к их тиражному выпуску (фарфор, лепка, полихромная роспись). Постепенно скульптор возвращается в русло избранного ранее собственного направления «этнографического натурализма», используя его для образов, навеянных украинской тематикой.

В середине 1930-х гг. Трипольская вернулась в Баку. За более чем 20 лет работы на земле Азербайджана Трипольская оставила весомый вклад в становление и развитие его монументального искусства, воплощая образы героических современников и деятелей мировой культуры. Но именно работа над образом женщины-азербайджанки проходит через все зрелое творчество Трипольской.

Вобравшая в свой внутренний мир традиции нескольких культур, Трипольская виртуозно их воспроизводила в своих произведениях. Реминисценции Востока в творчестве Елизаветы Трипольской связаны с развитием ориенталистической линии пластического моделирования в российском фарфоре, углубленной в начале XX в.; мотивами колористических решений туркменских ковров и вышивки; традиционного азербайджанского искусства с векторами, исходящими из турецко-османской культуры.



Халикова И. И. (ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ)

История и культура Волжской Болгарии на полотнах живописца Хузина Рустема

Статья посвящена анализу полотен казанского живописца Хузина Рустема, который на протяжении многих лет изучал историю Волжской Болгарии и создал серию полотен исторического жанра, где воспроизводит важные даты и этапы в истории Болгарского государства. Серия работ сосредотачивают внимание зрителя на трех днях. События, произошедшие в этот период, можно назвать судьбоносными, так как являлись важными для наших предков. Это главным образом прибытие в Волжскую Болгарию посольства багдадского халифа, жизнь Биляра в период его рассвета и штурм этого города войсками Бату-хана.

Актуальность характеризуется значительным интересом к истории Великого государства, исторический жанр один самых сложных в искусстве. Художник должен уметь владеть такими навыками как умение писать портрет, пейзаж, знать анатомию животных и опыт в создании многофигурных композиций. Новизной исследования является то, что ранее творчество Хузина Рустема как живописца и историка не изучалось. Он проделал огромную работу в изучении истории болгарской цивилизации, и самые яркие страницы выразил на полотнах, в которых с достоинством отразил культуру и быт северных мусульман.

Изучая историю Восточной Европы средних веков, становится явным, значение Волжской Болгарии. Во многом это связано с торговлей и активной политикой Восточного государства. Еще одним важным аспектом является формирование культуры тюркских и финно-угорских народов региона. Хозяйство и культура волжских болгар, пика своего развития, достигли в домонгольский и золотоордынский периоды. В это время интенсивно развивались земледелие и скотоводство, замечательных успехов достигла архитектурно-строительная школа болгар, в многолюдных городах процветали ремесла, активно функционировали внешние и внутренние торговые пути.

Территории Поволжья, где была основана Волжская Болгария, была заселена тюрко-язычными племенами не позднее VIII–IX вв. Тогда на земли Поволжья и Прикамья пришли тюркские племена болгар.

Появление городов и городской культуры в Волжской Болгарии тесно связано с принятием там ислама, что произошло в 922 г. Тогда, по просьбе правителя болгар Алмаса, из Багдада пришло посольство халифа, главной миссией которого являлось распространение исламской религии в этом северном мусульманском государстве. Болгария входит в довольно широкий контакт с мусульманским миром, о ней появляется географическая и историческая литература арабо-персидского Средневековья.

Изучение духовной культуры Волжской Болгарии представляет значительную важность потому, что это государство сыграло существенную роль в судьбах



народностей Поволжья и Приуралья, в той или иной степени унаследовавших культурные достижения волжских болгар. Следовательно, без знания духовной культуры Волжской Болгарии нельзя в полной мере осмыслить и оценить культурные завоевания современных народов Поволжско-Приуральского региона.

Исламская культура одна из богатейших и колоритных в мире. Архитектура, одежда жителей, обиход, все соединило в себе насыщенность и темпераментность Востока, отличалась невероятным симбиозом кочевого образа жизни, мусульманской веры, проживанием в достаточно суровых климатических условиях, а также влиянием соседей с иной культурой.

В многофигурных полотнах Рустема Хузина нет «проходных» персонажей — перед нами индивидуальности и судьбы, у каждого свой жизненный «сюжет», в полотнах нет статики, а есть страсть и гордость за свой народ и его историю, содержащую столько трагических страниц. Работы доказывают трудолюбие художника, три огромных многофигурных полотна, посвященные Волжской Болгарии, потребовали колоссального напряжения. Оценить труд можно, посмотрев на то количество эскизов, которые предшествовали их написанию.

Библиография:

Казаков Е. П. *Культура ранней Волжской Болгарии*. М.: Наука, 1992.

Имамов В. *Запряженная история Татар*. Казань.: ТаРИХ, 1994.

Хузин Р. Ф., Измайлов И. Л. *Волжская Булгария глазами живописца и историка*. Казань: Заман, 2011.

Творческая мастерская живописи в Казани. Казань: Заман, 2015.

Художники Татарстана. Казань: Фолиант, 2016.

Сокровища хана Кубрата. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб, 1997.

Хохлова Е. А. (НИУ ВШЭ)

Ширма Кёмчжэ Чон Сона (1676–1759) в Кунсткамере: вопрос атрибуции

В Кунсткамере хранится ширма, приписываемая кисти известного корейского художника Кёмчжэ Чон Сона (겸재 정선, 1676–1759). Ширма состоит из восьми створок, размер каждой 83x38 см.

Кёмчжэ Чон Сон – крупный художник эпохи Чосон. Сегодня его чтят за то, что он смог выйти за рамки подражания китайской живописи. До Чон Сона корейские художники изображали преимущественно вымышленный пейзажи в китайском стиле. Чон Сон посвятил большую часть своего творчества изображению знаменитых корейских ландшафтов, разработал для этого особый художественный язык, отличный от китайской художественной традиции.



Лишь несколько произведений Кёмчжэ Чон Сона хранятся в музеях за пределами Корейского полуострова. Упомянутая ширма — один из редких примеров. Ширму подарил музею Д. А. Добротин. Надпись на ширме сообщает, что преподаватели и студенты Пхеньянского педагогического института, где Д. А. Добротин работал с 1952 по 1954 г., вручили ему ширму в знак благодарности. Произведение находится в постоянной экспозиции в Кунсткамере. Состояние произведений хорошее, на каждой створке есть подпись и печать художника.

Художественная манера, техника пейзажей на ширме в Кунсткамере заметно отличаются от оригинальных произведений Кёмчжэ Чон Сона, что дает основание усомниться в подлинности и провести сравнительный анализ ширмы и подлинных работ художника. Наличие подписи и печати не гарантируют подлинности. Произведения Кёмчжэ Чон Сона подделывали начиная с XVIII в., подпись и печать есть на многих копиях и подделках. В статье представлен анализ техники и стиля пейзажей на ширме. Доказывается, что произведения скорее являются подделками и были созданы в конце XIX – начале XX века. Также показано, что сюжеты произведения не ограничивают изображением гор Кымгансан, как представлено в пояснительной записке к ширме в музее.

Христофоров В. С. (ФМОПиЗР РГГУ)

Объекты культурного наследия Афганистана: проблема сохранения в условиях военных конфликтов XX–XXI вв.

Культурное наследие Афганистана обширно и до сих пор частично неизвестно. История Афганистана, находящегося на перекрестке многих цивилизаций, выглядит как непрерывная череда мрачных страниц иностранного вмешательства и сопротивления народа страны завоевателям. Культурные памятники Афганистан представляют наследие мидийцев и персов, греков потомков Александра Великого, сасанидов и аббасидов, газневидов и гуридов, монголов и тимуридов, моголов и дуррани. Все это представляет огромное поле научной исследовательской работы для археологов и историков. Два афганских объекта культуры включены в список всемирного наследия ЮНЕСКО: минарет Джам и культурный ландшафт и места археологических раскопок долины Бамиан, четыре объекта включены в «предварительный список» Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Однако уже более 40 лет объекты культурного наследия Афганистана находятся в зоне риска, их умышленно и по неосторожности разрушают, грабят, незаконно вывозят за границу и продают на черном рынке. Точную цифру разрушенных объектов культуры и пропавших ценностей в Афганистане назвать невозможно, так как достоверная информация об этом отсутствует, а доступ наблюдателей сопряжен с риском для жизни. На необходимость сохранения исторических и культурных памятников в Афганистане не один раз обращало



внимание международное сообщество и ЮНЕСКО. Однако проблема их сохранения в Афганистане далека от реального решения.

Цель представленного доклада — общая характеристика негативных последствий военного конфликта в Афганистане (1979–2021) для сохранения объектов культурного наследия страны.

Военный конфликт в Афганистане (1979–2021) — это серия гражданских войн, которые велись в том числе с участием иностранных военных контингентов, нанесших существенный, а порой невосполнимый ущерб для памятников культурного наследия страны. На каждом из 5 этапов конфликта разной степени интенсивности наносился серьезный ущерб музеям, архивам, библиотекам, археологическим объектам. Основными причинами этого стали: интенсивные боевые действия в районах расположения памятников, умышленное уничтожение памятников, деятельность «черных» археологов, отсутствие охраны памятников культурного наследия и финансирования для их ремонта, реставрации и поддержания в надлежащем состоянии.

Конфликт с разной степенью интенсивности продолжается более 40 лет. На первом этапе (1979–1989) одной из сторон конфликта являлся Советский Союз. Разрушения культурных объектов допускалось обеими враждующими сторонами. Так, например, советские истребители-бомбардировщики в 1986–1987 гг. дважды ошибочно нанесли бомбовые удары по городу Кандагар, в котором находится большое количество памятников культурного наследия и уникальных достопримечательностей Афганистана, получивших повреждения.

Гражданская война (1989–1992) — война между афганским правительством и вооруженными отрядами оппозиции — привела к тому, что в апреле 1992 г. вооруженные отряды афганской оппозиции заняли Кабул и объявили о создании Исламского Государства Афганистан.

После вывода советских войск из Афганистана, в феврале 1989 г., президент Наджибулла приказал закрыть Национальный музей Афганистан и принять меры к обеспечению безопасности архивов. В результате были сохранены более ста тысяч экспонатов музея, относящихся к периодам от древних времен до XX в. В то же время продолжалось разграбление археологических памятников.

Гражданская война (1992–1996) — конфликт в Кабуле по поводу власти между партиями и организациями бывшей оппозиции, каждая из которых поддерживалась извне (Пакистан, Иран, Саудовская Аравия). В этот период разграбление культурного наследия Афганистана достигло беспрецедентных масштабов. Существенный ущерб был нанесен Национальному музею, в котором хранилась богатейшая коллекция монет (свыше 30 тыс.), золотых украшений, статуэток, предметов домашнего обихода, значительная часть из них была найдена археологическими экспедициями. С 1992 г. более 70 % объектов в коллекции Национального музея и 100 % объектов, размещенных в Институте археологии Афганистана, были разграблены и вывезены в другие страны для продажи. В мае 1993 г. в ходе активных боевых действий в Кабуле



в зданиях Национального музея и Института археологии прогремели взрывы нескольких артиллерийских снарядов и ракет. Музей получил повреждения, а из его запасников было похищено более четырех тысяч предметов.

Гражданская война (1996–2001) — война между движением «Талибан», пришедшему к власти в Афганистане в 1996 г. и силами «Северного альянса», поддерживавшегося Россией. В 1996 г. к власти в Афганистане пришло движение «Талибан», состоявшее в основном из этнических пуштунов, контролировавшее большую часть территории страны. Захват Кабула талибами привел к ухудшению ситуации с сохранностью экспонатов исторических и краеведческих музеев Кабула, Герата, Кандагара, Мазари-Шарифа, документов архивов и археологических памятников. Талибы развернули борьбу с чуждыми им культурами и религиозными воззрениями. В Национальном музее были разбиты на куски около 2 500 скульптур, из Национального архива исчезли и оказались проданными за рубеж более 10 тысяч единиц хранения. В 1998 г. талибы уничтожили Публичную библиотеку в Пули-Хумри, насчитывающую более 19 тысяч древних рукописей.

В марте 2001 г., вопреки протестам мировой общественности, включая общественность исламских стран, талибы взорвали две крупнейшие в мире статуи Будды, высеченные в скале на территории провинции Бамиан. Предлогом для разрушения статуй стало отнесение их к языческим идолам. В день 21 годовщины разрушения статуй Будды группа активистов из провинции Бамиан провела поминальное мероприятие на месте трагедии и подготовило текст заявления, опубликованного в газете «8 утра», в котором содержится просьба к международному сообществу привлечь к ответственности виновных в разрушении статуй Будды, за уничтожение древних памятников, а также предоставления гарантий не повторение подобных преступлений.

Война в Афганистане (2001–2021) — война между афганской армией, поддерживаемой войсками США, НАТО с одной стороны, и «Талибаном» и другими международными террористическими группировками — с другой. В этот период были приняты меры по возрождению афганского культурного наследия, восстановлению некоторых объектов культурного наследия, возвращению экспонатов в музеи, документов в архивы. Велись реставрационная и восстановительная работа, афганской культурной инфраструктуры. Восстановлена большая часть коллекции Национального музея в Кабуле, артефакты которой были спрятаны музейными работниками и спасены от разграбления.

Для предотвращения обогащения террористов за счет разграбления афганского наследия, госдепартамент США ограничил ввоз афганских культурно-исторических ценностей: изделия из керамики, стекла, слоновой кости, дерева, старинных тканей и живопись. Археологические артефакты датируются с 50 тыс. лет до н. э. по 1747 год, а культурные — по 1920 год.

В то же время продолжалось разрушение объектов культурного наследия из-за боевых действий и коррупции: финансовые средства, выделявшиеся



международными организациями, в том числе ЮНЕСКО, в большей части банально расхищались и восстановление объектов культурного наследия не проводилось. Так, например, в 2019 г. было принято решение о выделении двух миллионов долларов США на реконструкцию объекта культурного наследия мирового значения — минарета Джам в провинции Гор. Однако ряд деятелей культуры провинции Гор в начале 2022 г. отмечали то, что судьба суммы, которую ЮНЕСКО и прежнее правительство Афганистана обещали предоставить для восстановительных работ неизвестна. Однако из-за продолжавшихся военных конфликтов и пренебрежения афганских правительств этим культурным наследием оно находится под угрозой разрушения. Более того, после землетрясения, которое произошло в провинции Гор и обрушения горы в районе долины Бидан и Чаши минарет Джам накренился и находится под угрозой обрушения.

Повторно придя к власти в Афганистане в августе 2021 г. талибы официально заявили о том, что буддистским памятникам ничего не угрожает, начали принимать меры к восстановлению культурных памятников, например, мечети Мир-Хазар в Кандагаре, пытаются организовать борьбу с черными археологами, изымая у них ценнейшие исторические артефакты и передавая их в музеи.

В условиях, когда в Афганистан уже более 40 лет продолжается военный конфликт, страна находится на грани гуманитарной катастрофы, очевидно, что сохранение национального культурного наследия отходит на второй план. Однако культурная идентичность афганцев, их прошлое, история, музеи, архивы, библиотеки, памятники играют существенную роль для установления национального единства. Международному сообществу необходимо обратить внимание и на эту сторону восстановления Афганистана. Первый шаг в этом направлении сделал Тегеран, пообещав, что позаботится об исторических памятниках, находящихся в провинции Газни, которые Иран считает наследием не только афганского народа, но населения всего региона и даже исламского мира, окажет помощь в их реконструкции и сохранении.

Хулан Цоодол (Фонд «Культурное наследие»)

Современные монгольские издания по изучению буддийского искусства: обзор за 10 лет

Фонд «Культурное наследие» занимается научно исследовательской, пропагандистской работой буддийского искусства в Монголии. Фонд был создан в 2014 году, учредитель Фонда — госпожа Хулан Цоодол — является известным общественным деятелем. За заслуги по изучению и сохранению буддийской культуры, наследия и искусства кочевонарода Ц. Хулан премирована званием Заслуженного деятеля культуры Монголий. В период ее работы Советником Предизидента Монголий Х. Баттулги по Культуре и Религий, Фонд неоднократно выступал в лице истца в суде, добиваясь возвращения культурных ценностей,



нелегальным путем вывозимых за рубеж. С Фондом «Культурное наследие» сотрудничают видные ученые и искусствоведы страны.

В научной конференции Фонд участвует с докладом об новых изданиях по изучению буддийского искусства в Монголии. Почетное место занимает шеститомник, выпущенный художником-монахом Г. Пүрэвбат, который за последние 20 лет сделал уникальную работу по восстановлению буддийских реликвий и созданию новых работ в этой сфере.

Цвижба Л. И. (ИБ РАН)

Использование древних памятников Абхазии в фальсификации ее истории

Истории известно много прецедентов, когда история стран и народов сознательно фальсифицируется. Не является исключением и Абхазии, история которой подвергалась и подвергается фальсификации извне.

Исторически сложилось, что народы Абхазии и Грузии соседствуют. На определенном этапе своего развития они имели общую историю, которая толкуется искаженно или отрицается. В 1997 г. вышла книга Д. Гамахарии и Б. Гогии «Абхазия — историческая область Грузии. (Историография, документы и материалы, комментарии)». В комментариях к документам Д. Гамахария и Б. Гогия используют термины «апсуизация», «апсуйская», — производные от слова «апсуа» — абхаз, пытаясь при этом, как и практически вся грузинская историография, доказать, что «апсуа» и «абхаз» — это два разных этноса. Авторы отмечают, что «на службе имперских интересов была поставлена, прежде всего, историческая наука, апсуйская историография, возникшая в Советский период на основе русской шовинистической публицистики XIX–XX вв.» [Гамахария, Гогия, 1997, с. 9]. Авторы утверждают, что «современные апсуйские историки не очень далеко ушли от С. Броневского, К. Мачавариани, А. Н. Дьячкова-Тарасова, Н. Воробьева, К. Кудрявцева и других при освещении всего комплекса проблем грузино-абхазского (апсуйского) взаимоотношения». По логике Д. Гамахарии и Б. Гогии, племена, проживавшие на территории современной Абхазии и до Кубани — джиги, абазги, апсилы являлись западногрузинскими, «но вследствие античных и средневековых набегов» они подверглись ассимиляции [Гамахария, Гогия, 1997, с. 25]. В своих вольных комментариях к документам авторы постоянно отмечают, что «абхаз» и «абхазский язык» в средневековых источниках употребляются в своем подлинном значении, т. е. «грузин» и «грузинский язык» [Цвижба, 2011, с. 354–357].

Немного истории: I–III вв. — это периоды распространения христианства в Абхазии. В конце III – нач. IV в. в Пицунде находилась одна из древнейших христианских общин на Кавказе. Эти были 4 церкви, расположенные внутри Пицундской крепостной стены в форме базилики [Абхазы, 2007, с. 259]. Известный сегодня Пицундский храм построен в конце X и нач. XI в. и отно-



сится к числу лучших памятников местного средневекового зодчества [Пачулиа, 1969, с. 168–169].

5 сентября 1847 г. г.-м. Н. Н. Муравьев составил Записку о возможности восстановления православного храма в Пицунде, в которой отмечал: «Прежде всего я должен сказать, ... что с участию храма Пицундского неразрывно связана и участие христианства всей Абхазии, в том, кроме воспоминаний исторических, убедился я еще лично из слов самого владельца Абхазского, с которым ехал вместе от Тифлиса до пределов его владений. Когда мы посетили знаменитый монастырь Гелат близ Кутаиса, он пожелал видеть там древнюю икону Пицундской Божьей Матери, которая не более как за двести лет перенесена была из Пицунды по смутным обстоятельствам сего края католиками Абхазии. «Когда восстановится церковь в Пицунде, — говорил он мне, — надобно перенести туда опять сию икону, взятую у нас, и тогда опять народ наш станет собираться в сию церковь». Действительно, требование сие совершенно справедливо, как и слова его, потому что народ абхазский до такой степени уважает место сие, что до нашего владычества и даже еще в первые годы оно все миролюбивые сделки между абхазцами совершались не иначе как в ограде Пицундского храма, ибо никто не смел нарушать данной там клятвы» [РГВИА. Ф. 38. Оп. 7. Д. 105. Л. 40–42]. Икона Пицундской Божьей Матери так и не была возвращена Абхазии, вопрос этот актуален и сегодня, но в Грузии икону считают грузинской.

Образование Абхазского царства произошло не позднее 786 г. при Леоне II, в годы императорства в Византии Льва Хазара (775–780), двоюродного брата (по матери) Леона II. Земли Абхазского государства — это расположенные на территории бывшего Абхазского княжества, куда входили земли садзов, убыхов и некоторых этнических подразделений адыгов, Лазика (Эгриси), то есть Западной Грузии: Имерети, Мегрелия, Гурия, Сванетия, Рача-Лечхуми, Аджария). Главной столицей нового государства стал Кутаиси, а Анакопии была отведена роль второй столицы. Леон II принял титул «Царь абхазов», который будет использоваться при титуловании правителей Абхазии на протяжении VIII–X вв. [Абхазы, 2007, с. 67–69].

В этот период в Абхазском царстве идет активное строительство христианских храмов, таких, как Анухвский, Лыхненский, Симона Кананита, Моквский, Илорский, Бедийский, и др. [Чачхалия, 2016].

В 978 г. на абхазском престоле Баграт III (картвел по отцу), мать его Гурандухт — дочь абхазского царя Георгия II, правила страной в 975–978 гг. в качестве регентши при малолетнем Баграте III, называвшем себя «царь абхазов» и «царь абхазов, картвелов, [Абхазы, 2007, с. 69]. Баграт умер в 1012 г. в Тао, на родине своего отца, но его тело было перевезено в построенный им в честь воцарения его в Абхазии Бедийский храм. О том, что Гурандухт была соправительницей сына, указывает их совместная надпись на золотой чаше, подаренной Бедийскому храму. Надпись гласит: «Святая мать божья, будь ходатайницей перед Сыном Твоим за Абхазского царя Баграта и мать его царицу



Гурундухт, пожертвовавших сию чашу, украсивших сей алтарь и построивших сию святую церковь [Чачхалиа, 1999, с. 31–32]. Чашу украшают рельефные фигуры Христа, Богородицы, апостолов и евангелистов. Чаша имеет диаметр 14 см., высоту 12,5 см. Сегодня эта реликвия хранится в Музее искусств в Тбилиси. Исторический артефакт был вывезен из Абхазии в Грузию в 1947 г. Абхазские власти не раз поднимали вопрос на международном уровне о возвращении Бедийской чаши в Абхазию, однако грузинская сторона этому препятствует³. Помимо церковных храмов, на которые претендуют в Грузии, есть еще Беслетский мост — один из древнейших архитектурных памятников Абхазии, сооруженный в XI–XII в., который в современной Грузии стали называть «Мостом царицы Тамары». Есть мнение о фальсификации датировки его строительства. В 1935 г. во время реставрации моста грузинскими специалистами была обнаружена, почему-то никем ранее не замеченная, грузинская надпись⁴.

Сегодня в Грузии заявляют, что на территории Абхазии имеется 1100 грузинских архитектурных памятников. Фальсификация памятников Абхазии грузинской стороной продолжается.

Библиография

Абхазы. М., 2007.

Гамахария Д., Гогия Б. *Абхазия — историческая область Грузии. (Историография, документы и материалы, комментарии). С древнейших времен до 30-х годов XX века.* Тбилиси, 1997.

Пачулия В. *По древней, но вечно молодой Абхазии. Научно-популярный очерк.* Сухуми, 1969.

Цвижба Л. И. Некоторые размышления о вседозволенности в науке. *CAUCASICA. Труды института политических и социальных исследований черноморско-каспийского региона.* Т. 1. М., 2011. С. 354–357.

Чачхалиа Д. К. *Трехпритворная композиция храмов средневековой Абхазии и ее влияние на архитектуру памятников Алании, Руси и Трапезунда.* М., 2016.

Чачхалиа Д. *Хроника абхазских царей. Статьи. Заметки.* М., 1999.

РГВИА (Российский государственный военно-исторический архив). Ф. 38. Оп. 7. Д. 105. Л. 40–42.

³ Ардзинба А. Святые места и памятник архитектуры: Бедийский храм в Абхазии. 09.01.2020. URL: <https://abaza.org/svyatoye-mesto-i-pamyatnik-arkhitektury-bediyskiy-khram-v-abkhazii/> (дата обр. 05.04.2022).

⁴ Авидзба Б. Выбить зубилом историю: откуда грузинские буквы на Беслетском мосту. Sputnik Абхазия. 13.11.2017. URL: <https://news.rambler.ru/caucasus/38398535-vybit-zubilom-istoriyu-otkudagruzinskie-bukvy-na-besletskom-mostu/> (дата обр. 15.04.2022).



Чебодаева М. П. (ХакНИИЯЛИ, АИС Хакасии)

Образ Хуу-Иней в декоративном искусстве енисейских кыргызов (хакасов) (VI–XII вв.)

Среди экспонатов, находящихся в постоянной экспозиции в Государственном историческом музее в Москве, имеется бронзовая бляшка с изображением женщины, по обеим сторонам которой изображены две морды волка. Предмет был обнаружен в известном Копенском чаатасе, расположенном в 5 км к юго-западу от с. Копён, на возвышенности под названием Солонцы на территории Боградского района Хакасской автономной области. Комплекс Копенского чаатаса насчитывал до 40 курганов. Большие курганы с погребениями родоплеменной знати енисейских кыргызов были раскопаны в 1939–1940 гг. археологами Л. А. Евтюховой и С. В. Киселевым. Рядом с разграбленными могилами были обнаружены ямки-тайники, в которых сохранились произведения кыргызского ювелирного искусства: золотые и серебряные блюда, 4 золотых кувшина, наборы золотых, серебряных и бронзовых украшений конского убранства.

Среди обнаруженных предметов находилась бронзовая бляшка — принадлежность седельного набора с изображением полуженщины-полуволка Хуу-Иней, относящееся к культуре енисейских кыргызов (VI–XII вв.). Изображения морды волка в декоративном искусстве Саяно-Алтая известно еще по деревянной резьбе скифской эпохи в Горном Алтае и в художественной обработке тагарцев, проживающих в Хакасско-Минусинской котловине. На бронзовой бляшке из Копен изображения морды хищника-волка совпадают с аналогичными изображениями на минусинских бронзах тагарского времени (VIII в. до н. э. – III тыс. н. э.), что имеет большое значение для установления происхождения звериной орнаментации в кыргызском искусстве VI–XII вв.

О государстве енисейских кыргызов в Центральной Азии имеется много сообщений в китайских хрониках; известно, что оно было образовано в VI в. нашей эры. В эпоху расцвета, в VII–X вв., высокого развития получила их культура, явившаяся основой внешнеполитических успехов енисейских кыргызов. В кыргызском каганате развились ремесла, в первую очередь железообрабатывающее и кузнечное. Кузнецы и другие ремесленники сосредоточивались и в городах, названия которых не сохранила летопись. Качество изделий кыргызских кузнецов было весьма высоко. По словам китайцев, железное оружие кыргызских мастеров было так остро, что могло пронзить кожу носорога. Поэтому оно было широко распространено в Северной Азии и даже принималось императорским двором Китая. Кыргызские серебряных и золотых дел мастера ковали, чеканили и отливали прекрасные серебряные и золотые кубки, чаши, стремена, украшения сбруйные и личные.

В кыргызском каганате широкого развития достигла письменность и зародились героические сказания хакасов, предков енисейских кыргызов.



Непосредственно образ Хуу-Иней встречается в хакасском героическом сказании «Алтын Арыг» в двух вариантах — качинском и кызыльском диалектах хакасского языка. Первый вариант был записан в 1955 г. у сказителя С. С. Кадышева научной сотрудницей ХакНИЯЛИ Т. Г. Тачеевой в улусе Трошкин Ширинского района. Второй вариант был записан в 1964 г. В. Е. Майнагашевой у сказителя П. Е. Курбижекова в с. Устинкино Ширинского района.

В сказании «Алтын Арыг» повествуется об умерших Алып-хане и его жене Ах-Оленг-Арыг у которых был сын; после смерти родителей воспитанием сына занимаются две сестры Пичен-Арыг и Ичер-Арыг. Одна из сестер по имени Пичен-Арыг мечтает стать ханом-пигом и завладеть богатством и многочисленным скотом умершего Алып-хана. Сестры решили посоветоваться со своим отцом Алтын-Сайзаном о том, как стать ханом-пигом, но отец долго отговаривает Пичен-Арыг от задуманной затеи и пугает ее полуженщиной-полуволком Хуу-иней, которая издавна охраняла улус Алтын-хана и также рассказывает еще об одной защитнице Алтын-хана богатырке по имени Алтыг-Арыг, которая родилась и живет внутри Белой скалы. Взяв меч сестры отправляются к Белой скале, проникнув внутрь скалы они убывают Алтын-Арыг и сын Алтын-хана.

Став ханом, Пичен-Арыг выходит замуж за богатыря Алып-Саадая и затем весь народ и скот Алтын-хана угоняет на родину мужа за Алтайский хребет. После угона народа и скота на Алтайский хребет прибегает белая волчица и, увидев, что жилище Алтын-хана разрушено, встряхнувшись, белая волчица превращается в старуху Хуу-Иней, которая горько плачет и скорбит о разрушенном жилище Алып-хана. Затем, надев волчий панцирь, полуженщина-полуволк Хуу-Иней бежит вслед за угнанными на чужбину жителями улуса Алтын-хана. Вернувшись к Белой скале, Хуу-Иней целебной живой водой воскресила Алтын-Арыг и сына Алып-хана. Сама же Хуу-иней войдя в скалу, нарушила запрет и поэтому должна умереть. Перед смертью она дает наказ Алтын-Арыг убить сестер за то, что они разрушили жилище Алтын-хан и вернуть на родину угнанных ими людей и скот. Проводив всех, она закрывает дверь в Белой скале, которая, сомкнувшись, превращается в груды камней.

В 1965 г. известная исследовательница хакасского героического сказания В. Е. Майнагашева в статье «Образ Хуу-иней в хакасском героическом эпосе» впервые написала о Хуу-Иней, отметив, что среди женских образов в хакасском героическом эпосе образ Хуу-иней представляется как один из наиболее интересных и сложных. В сознании современных хакасских сказителей и их слушателей Хуу-иней живет как жестокая и коварная старуха-чудовище, обитающая в подземном мире и противостоящая эпическим героям и героиням. Но исследовательница также заметила, что в образе Хуу-Иней сохранились и иные весьма противоречивые черты этого образа. Из сравнения роли Хуу-иней в различных эпических произведениях стало ясно, что творцами эпических произведений этот образ не всегда представлялся отрицательным. Естественно, у исследовательницы возникло желание лучше изучить образ



Хуу-Иней в различных произведениях хакасского эпоса и — насколько это позволит имеющийся материал — проследить эволюцию образа и причины его трансформации.

По результатам исследования В. Е. Майнагашева сделала также важный вывод об образе Хуу-Иней: «Характер деятельности как защитницы и покровительницы рода, а также ее двойная зверино-человеческая природа волчицы-старухи дают основание полагать, что истоки образа Хуу-Иней связаны с древнейшими тотемическими представлениями о прародительнице-волчице» [Майнагашева, 1965, с. 210].

Таким образом, благодаря публикации героического сказания хакасов «Алтын-Арыг», появилась возможность атрибутировать изображение бронзовой бляшки из Копенского чаатаса как изображение персонажа мифологического персонажа полуженщины-полуволок Хуу-Иней из эпоса «Алтын-Арыг». На рельефе мы видим мифическую и таинственную полуженщину-полуволок Хуу-Иней, лицо которой передано в экспрессивной манере. Неизвестный мастер создал необычайно живое изображение, которое с большой наблюдательностью и реализмом передает проявления внутреннего состояния героини Хуу-Иней. Данное произведение искусства эпохи енисейских кыргызов показывает, что перед нами очень сложное по композиции и декору прикладное искусство, которое выросло в степях Центральной Азии на традициях высокого орнаментального искусства скифо-сибирского стиля, оно обладает творческой силой, которое со временем было переработано в новую форму, накопленную вековым опытом местного декоративного искусства Хакасско-Минусинской котловины в эпоху Кыргызского каганата.

Библиография

Майнагашева В. Г. Образ Хуу-Иней хакасском героическом сказании. *Исследования по языку и фольклору*. Новосибирск. 1965. С. 210–212.

Черникова Л. П. (ИВ РАН)

Русские художники в Китае: биографии, творческий метод, изучение Востока.

История русской эмиграции в Китае насчитывает множество известных имен художников, архитекторов, дизайнеров и оформителей. В перечне имен русских художников насчитывается более 350 человек, и каждый год приносит нам еще имена. В докладе будет описана и проанализирована группа художников по следующему принципу: 1) самые известные имена; 2) художники второго ряда; 3) малоизвестные и неизвестные художники Русского Китая.

Вторая задача доклада — проанализировать творческий метод художников на незнакомой творческой почве, на чужой земле, когда художник был бук-



вально «катапультирован» в Китай из России в ходе революции и гражданской войны. Это как раз тот случай, когда художник никогда не планировал и не стремился отправиться в экзотическую страну, а оказавшись в ней, творчески перерабатывал свой опыт и вынужден был приспособливаться к новым условиям и обстановке. На наш взгляд, это самый интересный и самый трудный аспект изучения темы, ибо нередко исследователи не имеют возможности получить материалы или размышления непосредственно из уст или записей самого художника.

Третьей задачей, особенно интересной для докладчика, стало изучение новой среды, нового творческого опыта (нередко вынужденного), так как стать настоящим китайским художником большинство живописцев никогда не стремилось, а сфальшивить в творческом порыве подражания им не позволял опыт.

В докладе рассматриваются судьбы и творчество художников А. Яковлева, А. Сунгурова, М. Кичигина, братьев Задорожных, В. С. Подгурского, В. Засыпкина, А. Ярона, П. Густа и многих других. В более общем плане автор занимается исследованием истории русской эмиграции в Китае, а художники внесли свой вклад в процесс адаптации русских беженцев-эмигрантов, разработав собственный творческий метод при изображении местных сюжетов, природы, местных народов, их религии, храмов, народного быта.

Чесноков А. В. (РГПУ им. А. И. Герцена)

Отражение общих и особенных черт социально-культурной жизни в кинематографе Северной и Южной Кореи

Значимость и массовость кинематографа сегодня трудно переоценить. Кино уже давно стало прочным элементом повседневной культуры. В докладе рассматривается история развития кинематографа в двух Кореях — как специфика отображения соцреализма и нового чуждого кино в Корейской Народно-Демократической Республике, так и истоки, а также ход набирающего все большую популярность кинематографа Республики Корея в рамках нового культурного феномена, называемого «корейской волной». Несмотря на многие различия в культурной и повседневной жизни корейцев в РК и КНДР, в кинематографе обоих корейских государств затрагивается много общекорейских тем, связанных с историей и культурой корейцев. Особенно это активизируется в периоды «потепления» межкорейских отношений.

Образ народа в глазах иностранцев во многом зависят от того, как страна и ее представители отображаются в кино. Фильмы и музыка, транслируемые за рубеж, задают вектор развития культурных образов. Сейчас отмечается всплеск интереса к корейской культуре, заметный, в том числе, в ряде стран Запада, где появился новый культурный феномен, получивший название «корейская волна».

С другой стороны, кинематограф Северной Кореи также стремится представить картину и сюжеты, кажущиеся важными для корейцев КНДР. О духе



нового, идеологически правильного, чучхейского кино много раз высказывался руководитель КНДР Ким Чен Ир, в 1973 г. написавший монографию «О киноискусстве», где изложил основные принципы, согласно которым должны быть созданы фильмы в КНДР. Например, в разделе «О ложности “фокусов“ в кинофильмах» он утверждает: «Киноактер не вправе рассчитывать на случай, делая ставку на “фокусы“ комбинированной съемки и редактирование при монтаже. Надо в совершенстве овладеть, например, вождением машины, верховой ездой, чтобы правдиво и полноценно сыграть соответствующую роль, если даже придется прибегать к разного рода подделкам», или в разделе «О декорациях» предписывается: «квартиры трудящихся не могут быть обставлены одинаково, как и дома капиталистов или помещиков. Кроме того, нельзя квартиры всех людей труда изображать одинаковыми, без поправки на время действия и социальный строй».

1. Основные сюжеты различных этапов развития кинематографа КНДР

Художественное кино Северной Кореи было и, во многом остается, идеологически выдержанным в своем однообразии. Чучхейский кинематограф, начало которого многие исследователи датируют концом 1960-началом 1970-х гг., характеризуется следующими тенденциями: фильмы «опережающие реальность», исполняющие агитационные задачи; фильмы о «скромных героях», о ежедневном трудовом подвиге; фильмы, воспитывающие патриотический дух у молодежи; фильмы «классового самосознания», поддерживающие веру в победу идей лидеров страны; документальное кино; музыкальные фильмы, с воодушевляющими песнями, доступными для массового исполнения.

Были экранизированы так называемые «великие революционные оперы», которые успешно проходили и проходят на театральных подмостках КНДР, например «Море крови» (1969) и «Цветочница» (1972). В 1980-х гг. в северо-корейском кинематографе настал этап боевиков с классическими для Восточной Азии элементами боевых искусств, среди них фильмы 1986 г. «Хон Гиль Дон» и «Приказ 027». Не менее важным сюжетом в северо-корейском кинематографе предстают сюжеты о любви к Родине и Вождям, эта тема хорошо раскрыта в лентах «Колокольчик» (1987), «Бегом до самых небес» (2000), «Дневник школьницы» (2006).

2. Кинематограф Южной Кореи в контексте феномена «корейской волны»

Феномен «корейской волны» способствовал включению современной корейской культуры в общие процессы глобализации культуры. «Корейская волна» способствовала повышению интереса иностранцев к корейскому культурному туризму. В 1999 г. в Корее был создан Совет по кино, поддерживающий отечественных кинопроизводителей финансово и организационно. Благодаря деятельности Совета происходило продвижение корейских фильмов на зарубежных фестивалях и организует собственные просмотры (Пусанский кинофестиваль, Международный кинофестиваль в Чонджу, Международный кинофестиваль фантастики в Пучхоне).



В корейском кино западному зрителю предстал ясный, поэтический и телесный киноязык, гармонично объединяющий комедийное, ужасное и поэтическое в одном кадре (например, поедание живого осьминога в «Олдбое», Пак Чхан Ук, 2003). Отдельно следует упомянуть такое значение фактора глобализации, как ремейки. Коммерчески успешные фильмы и сериалы стало принято переснимать, сохраняя сценарные ходы оригинала, но адаптируя материал для культуры и ментальности другого народа. Таким образом совершается перепись культурного кода.

3. Общекорейские культурные черты в кинематографе двух корейских государств

Несмотря на разделение Кореи и Корейскую войну не следует игнорировать то, что в обоих корейских государствах кинематографисты уделяют внимание общим для корейцев культурным элементам. Во многом это сюжеты, связанные с историей древней и средневековой Кореи: помимо уже упоминавшегося северокорейского фильма «Хон Гиль Дон», можно выделить южнокорейские фильмы об адмирале Ли Сун Сине — сериал «Бессмертный адмирал Ли Сун Син» и фильм «Битва за Мёнрян».

В качестве сотрудничества в период очередного потепления отношений между Кореями была достигнута договоренность о культурном обмене. В Южной Корее был официально показан северокорейский фильм «Пульгасари». В 2003 г. в столице КНДР впервые показали южнокорейский фильм — драму «Ариран».

Подводя итог, отметим, что, несомненно, идеологические послылы в современном кинематографе Северной и Южной Кореи сильно разнятся. Но, с другой стороны, есть и остается много общего, и кинематографисты вполне могут реализовывать совместные культурные проекты, которые охватывают общекорейские культурные паттерны.

Шалахов Е. Г. (Замок Шереметева)

Восточный поделочный камень в Бронзовом веке Европы: нефритовые украшения Сейминско-Турбинских некрополей (источниковая база и ее изучение)

Регулярное обращение современных исследователей (Е. Н. Черных, С. В. Кузьминых, И. В. Ковтун, С. П. Грушин, Б. С. Соловьев, Е. Г. Шалахов и др.) к сейминско-турбинской проблематике — вполне логичное явление. Осмысление роли феномена «Сейма-Турбино» в археологии бронзового века Северной Евразии идет рука об руку с публикацией новых памятников [Кузьминых, 2011, с. 241–252; Соловьёв, 2016, с. 160–179, 382–397].

Большинство сейминско-турбинских нефритовых колец получено еще в прошлом веке: 11 экз. насчитывала серия изделий с Сейминской дюны [Бадер, 1970, с. 101, табл. 2]; 36 экз. найдены в ходе неоднократных раскопок на Шустовой



горе (Турбинский I могильник) [Бадер, 1964, с. 93]. Кроме того, 1 экз. (обломок) происходит из могильника Турбино II [Бадер, 1964, с. 120] и 2 экз. разбитых в древности (?) колец стали известны благодаря раскопкам Решенского могильника [Черных, Кузьминых, 1989, с. 20]. В первое десятилетие текущего столетия источниковая база по сейминско-турбинскому нефриту пополнилась благодаря находкам на Турбинском I и Усть-Ветлужском могильниках [Денисов, Жуковский, Мельничук, 2011, с. 46; Шалахов, 2012, с. 76].

По цветовой гамме нефрит указанных памятников почти не различается. В коллекции Турбинского I могильника довольно многочисленны кольца «из воднисто-зеленого или серовато-зеленого прозрачного камня» [Бадер, 1964, с. 93]. Половина сохранившихся нефритовых колец с Сейминской дюны «вырезана из такого же, как в Турбине, зеленого прозрачного камня со светлыми пятнышками; другая половина – из желтоватого камня с серыми пятнышками» [Бадер, 1970, с. 120]. Усть-ветлужский комплект колец по цветовым характеристикам близок недоминантным для Сеймы и Турбина экземплярам: горная порода, обработанная в эпоху палеометалла, имеет зеленовато-желтый, коричневатожелтый и светло-зеленый цвета [Шалахов, 2012, рис. 2, 1–3].

О невыясненном до конца способе (или способах) ношения нефритовых колец воинами турбинского клана, ссылаясь на аналогии в глазковских древностях, высказался О. Н. Бадер: «...остается возможность предположения, что турбинцы, подобно прибайкальцам того же времени, нашивали их на головной убор или на одежду, на грудь. Последнему предположению соответствует нахождение трех колец вместе у конца могилы 70» [Бадер, 1964, с. 96].

Наиболее обоснованной с точки зрения автора и позиций археологической эмпирики могла бы выглядеть интерпретация нефритовых колец как сакральных предметов, маркирующих высокий социальный статус небольшой группы посвященных воинов [Шалахов, 2015, с. 150]. Нашу мысль иллюстрирует богатый вещевой комплекс из могилы 70 Турбинского I могильника. В отличие от множества условных погребений, изученных на площадке некрополя, О. Н. Бадером зафиксированы четкие следы могильной ямы, на дне которой сохранились 3 топора-кельта, «крупный листовидный медный нож» и 3 нефритовых кольца [Бадер, 1964, с. 37–38, рис. 21].

Широкая могильная яма, отмеченная О. Н. Бадером [Бадер, 1964, с. 38], локализованный в ее западной части нефритовый инвентарь, а также «триада» медно-бронзовых кельтов, являющихся «этническим» оружием сейминско-турбинских популяций, указывают на захоронение представителя воинской элиты. Что для него при жизни были нефритовые кольца? Очевидно, они служили заметными атрибутами, подтверждавшими лидерство в конкретном коллективе.

Статусные захоронения с большим количеством бронзового оружия и целыми комплектами нефритовых колец в одной могильной яме к западу от могильника Турбино I практически неизвестны. По-видимому, единственным на юге лес-



ного Поволжья воинским погребением с подобным инвентарем останется усть-ветлужский кенотаф, обнаруженный автором в начале июля 2001 года [Шалахов, 2014, с. 145].

Диагностирующим инвентарем разрушенного кенотафа, безусловно, являются нефритовые кольца. По своим размерам, морфологическим характеристикам, а также по технологическим особенностям изготовления (двухсторонняя резьба и сверление) кольца с Усть-Ветлуги идентичны нефритовому инвентарю, собранному на Шустовой горе (Турбинский I могильник), в Решном и на Сейминской дуне [Деревянко и др., 2019, с. 58–59].

Полвека тому назад О. Н. Бадер, опираясь на результаты минералогического исследования турбинской коллекции, писал: «Некоторые свойства нефрита среднеуральских месторождений и нефрита изделий из Турбинского могильника являются общими» [Бадер, 1964, с. 95]. Правда, корифей уральской археологии считал, что «очень важный вопрос о происхождении турбинского нефрита — уральском или прибайкальском, памирском или каком-либо ином — остается открытым» [Бадер, 1964, с. 95].

Ныне в археологической литературе превалирует мнение о том, что носителям сейминско-турбинских бронз были хорошо известны именно восточно-сибирские (прибайкальские) месторождения нефрита [Шишлина, 2013, с. 164].

Как утверждают Е. Н. Черных и С. В. Кузьминых, сейминско-турбинские «нефритовые украшения, при всей неясности их источников, указывают нам прежде всего на Прибайкалье, где известны не только месторождения этого минерала, но и сходные типы украшений в местных культурах неолитического и бронзового времени» [Черных, Кузьминых, 1989, с. 244].

Дальнейшее изучение нефритовых колец, происходящих из сейминско-турбинских некрополей, должно опираться на использование новейших петрографических методик. Для этого нужна специальная лаборатория, в условиях которой можно будет провести скрупулезное исследование образцов камня из музейных хранилищ и фондов гг. Санкт-Петербурга, Перми, Нижнего Новгорода и Дзержинска. В настоящее время самой доступной для лабораторного анализа образцов сейминско-турбинского нефрита является коллекция усть-ветлужских находок [Шалахов, 2015, с. 150, рис. 1].

Библиография

Бадер О. Н. *Бассейн Оки в эпоху бронзы*. М.: Наука, 1970.

Бадер О. Н. *Древнейшие металлурги Приуралья*. М.: Наука, 1964.

Денисов В. П., Жуковский А. С., Мельничук А. Ф. Новые материалы турбинско-сейминского хронологического горизонта Пермского Приуралья. *Труды Камской археолого-этнографической экспедиции*. 2011. № 7. С. 42–46.

Деревянко А. П., Тан Ч., Комиссаров С. А., Цзи П. Разные цвета нефрита. *Наука из первых рук*. 2019. № 2 (82). С. 52–69.



Кузьминых С. В. Сейминско-турбинская проблема: новые материалы. *КСИА*. 2011. № 225. С. 240–263.

Соловьёв Б. С. Археологические культуры юга лесного Поволжья на рубеже среднего и позднего бронзового века. *Материалы и исследования по археологии Поволжья*. Вып. 9. Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 2016.

Черных Е. Н., Кузьминых С. В. *Древняя металлургия Северной Евразии (сейминско-турбинский феномен)*. М.: Наука, 1989.

Шалахов Е. Г. Носители сейминско-турбинской традиции и «камень победы» (нефрит в эпоху героев и оловянных бронз). *Вопросы исторической науки: материалы III между. научн. конф.* (М., 2015). М.: Буки-Веди, 2015. С. 149–152.

Шалахов Е. Г. Погребальный инвентарь Юринского (Усть-Ветлужского) могильника сейминско-турбинского типа: кремьень и нефрит. *История и археология: материалы международной научной конференции*. СПб.: Реноме, 2012. С. 75–77.

Шалахов Е. Г. Сейминско-турбинское воинство и нефрит. *Альманах современной науки и образования*. Тамбов: Грамота, 2014. № 5–6 (84). С. 144–146.

Шишлина Н. И. Бородинский клад: продолжение поиска. *Бронзовый век. Европа без границ. Четвертое – первое тысячелетия до н. э.: каталог выставки*. СПб.: Чистый лист, 2013. С. 156–169.

Шаповалова С. Н. (Дальневосточный федеральный университет)

Гетерогенность эмоциональной импресии и визуального облика *Тао-те* в периоды древнекитайских династий Ся, Шан-Инь и Чжоу

Культовым изображением эпохи бронзы в Китае является визуальный образ неизвестного существа, присущий нескольким векам древнего искусства и религии, сохранивший по сей день свою неразгаданность и вызывающий неутомимый интерес исследователей. Его облик представлен личиной с выпуклыми глазами, образованной из симметрично расположенных змеевидных фигур мифологического дракона Куи¹, дополненных различными спиралевидными, крючкообразными элементами, с современным названием Тао-те (饕餮).

Существует несколько теорий относительно происхождения и значения китайской орнаментальной иконографии. Многие ученые, в том числе и китайские, предполагают космологические или мифологические источники мотива изучаемого изображения.

«Дракон-куи — стилизованное изображение фантастического существа, в котором сочетаются черты внешнего облика хищного зверя (голова, пасть, лапы) и змеи (змееобразное туловище)». [1:131]

Версии других ученых основываются на поздних чжоуских книгах, описывающих чудовище — людоеда Тао-те, обжору, поверженного «Желтым импера-



тором», в знак победы над которым его изображение должно было оставаться на сосудах и оружии до скончания веков.

Археологические находки и коллекции музеев располагают значительным числом бронзовых изделий, где изображение Тао-те чаще всего принадлежит ритуальным сосудам, в связи с чем можно предположить, как складывались ассоциации образа с ненасытным существом, пожирающим жертвенную пищу. Аналогия могла быть связана с ритуальными жертвоприношениями, для чего, собственно, и использовались древние артефакты. В этом случае неверным выглядит убеждение многих исследователей в том, что Тао-те — это существо в образе личины без тела.

Первый период визуального облика Тао-те, принадлежащий началу эпохи металла (государство Ся и раннее Шан-Инь), характерен инкрустацией бронзовых изделий повторяющимися элементами геометрического орнамента, в которых различимы профильные фигуративные образы неизвестного одухотворенного, зооморфного существа, определяющегося по выпуклому элементу в виде глаза. В целом отмечен не сформировавшийся тип изображений, который согласно точке зрения М. Лер связан с техническими возможностями бронзолитейного производства.

Эпоха Шан приносит значительные изменения, раскрывая облик Тао-те во всей его устрашающей красоте. В этот исторический период на изображениях хорошо заметно, что личина образована двумя симметрично расположенными фигурами, название которых в китайской мифологии определено как дракон Куи. Горизонтально развернутые (в некоторых случаях только личина, расположение корпуса может быть вертикальным) фигуры существа, синтезированные друг с другом половинами голов, при этом тело каждого из образов Куи непосредственно является туловищем Тао-те, и в данном случае единственной проблемой, возникающей в описании монстра, может быть вопрос о количестве тел, которых либо два, либо это профильной вид половины.

Эпоха Чжоу с революционными преобразованиями в мировоззрении древнего общества, внесла коррективы в понятие *дэ*: на смену доминирующему поклонению предкам, пришел культ почитания Неба. Вместе с этим произошла трансформация изначальных значений символов государств Ся и Шан-Инь: полностью от них не отказавшись, мастера используют древний мотив инкрустации как узор, принадлежащий предкам. Реформирование заметно отобразилось в визуальном облике Тао-те, утратился смысл тщательного выражения деталей-символов, исчез зрительный акцент на мифологический персонаж, формы приобрели размытые, стилизованные черты напоминающие древние образы. Тао-те наряду с другими мифологическими существами, еще принадлежат искусству и культуре, но уже в виде национального орнамента, как элементы декора.



Библиография

Кравцова М. Е. *История искусства Китая*. М., Краснодар, 2004.

Bagley R. *Shang Archaeology. The Archaeology of the Shang Dynasty. The Archaeology of Bronze Metallurgy. The Cambridge History of Ancient China*. Princeton University, 1999, 2006.

Шевченко Е. Н. (ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ)

Турецкие авторы на казанской сцене

В силу близости культуры и традиций татарского и турецкого народов между ними установились тесные взаимоотношения в области образования, науки и искусства. Что касается татарского театра, то за последние годы он дважды обращался к произведениям турецкой литературы. Речь идет о спектаклях «*Меня зовут Красный*» в Татарском государственном Академическом театре Галиаскара Камала по одноименному роману знаменитого современного писателя Орхана Памука и «*Сказки Хикмета*» в Казанском татарском государственном театре юного зрителя имени Габдуллы Кариева по произведениям выдающего турецкого поэта, писателя и общественного деятеля XX века Назыма Хикмета.

Орхан Памук — всемирно известный турецкий писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе 2006 г. Он по праву считается классиком современной турецкой литературы, внесшим в ее развитие едва ли не самый значительный вклад за все время ее существования. Роман «*Меня зовут Красный*» был написан в 1998 г. В нем писатель продолжает основную тему своего творчества: столкновение двух цивилизаций, Востока и Запада, взаимодействие и взаимопроникновение двух культур. В центре внимания Памука оказывается проблема распространения традиций европейской живописи на Востоке и их влияния на старинное искусство турецкой миниатюры. Описываемый процесс сопряжен с мучительным противоборством «своего» и «чужого» в сознании турецких художников, с поиском ими собственной идентичности. Действие романа происходит в Османской Турции XVI века. Сюжет связан с изготовлением уникальной книги по приказу турецкого султана. Чтобы доказать европейцам просвещенность и широту взглядов османского владыки и продемонстрировать высокое искусство старых турецких мастеров, рисунки в ней должны сочетать в себе черты европейской живописи с канонами турецкой миниатюры. Эта книга становится камнем преткновения в борьбе между верностью собственной традиции и стремлением к новому. При этом «*Меня зовут Красный*» — сложный постмодернистский роман с многослойной полифонической структурой. Идеальный конфликт нанизан на нить детективного сюжета и любовных перипетий, текст, сотканный из многочисленных монологов персонажей, представляет собой многоголосую разработку основных



тем, мотивов, сюжетных линий. Большое место уделено описанию восточных миниатюр и портретов кисти европейских художников.

Премьера спектакля по роману Памука состоялась в ТГАТ им. Г. Камала в 2014 году. Инсценировка была сделана известным драматургом екатеринбургской школы Ярославой Пулинович. Поставил спектакль Максим Кальсин, режиссер из Магнитогорска. Сценография создана Алексеем Вотяковым, главным художником Магнитогорского драматического театра им. А. С. Пушкина, обладателем Всероссийской театральной премии «Золотая маска». В инсценировке Я. Пулинович удачно переданы идейно-тематический комплекс романа и его художественные особенности. В спектакле благодаря подчеркнутой декоративности, пышности одежд и убранства, колористическому богатству, а также изображениям миниатюр, проецируемым на огромный экран, создан образ Востока, каким он предстает в сознании европейца. Средневековые рисунки, появляющиеся на экране, придают сцене сходство с книгой, иллюстрированной работами турецких мастеров, а особая пластика (балетмейстер-постановщик — Мария Большакова, Санкт-Петербург) напоминает условные жесты и движения фигур на восточных миниатюрах. Таким образом, сама форма, работающая на раскрытие авторского замысла, становится содержательной.

В 2020 году в казанском татарском ТЮЗе им. Г.Кариева состоялась премьера спектакля «Сказки Хикмета» по двум произведениям турецкого писателя — пьесе «Слепой падишах», написанной Назымом Хикметом в соавторстве с Верой Туляковой, и сказке «Влюбленное облако». Это не первое в нашей стране обращение к творчеству Хикмета со стороны «визуальных» видов искусства. В 1959 году, еще при жизни автора, Роман Качанов и Анатолий Каранович выпустили мультипликационный фильм «Влюбленное облако», снятый в авангардной манере, сочетавшей кукольную и рисованную анимацию. А стихотворение Хикмета «Сказка сказок» вдохновило Юрия Норштейна на создание в 1979 году одноименного мультфильма, ставшего классикой отечественной анимации. Если обратиться к недавнему времени, то нельзя не упомянуть вышедший в 2017 году спектакль «Головокружение» Московского драматического театра Армена Джигарханяна «На Покровке» по мотивам поэтических и драматургических произведений Хикмета. Значимым явлением стал и спектакль татарского ТЮЗа, раскрывший новому поколению зрителей поэтический мир большого художника.

Спектакль «Сказки Хикмета» поставлен режиссером из Бурятии Сойжин Жамбаловой. В постановочную группу вошли художник Геннадий Скоморохов (Москва), художник по костюмам Надежда Скоморохова (Москва), хореограф Мария Сиукаева (Москва). Спектакль состоит из двух частей. Первая представляет собой притчу о безжалостном падишахе, ослепшем в бою. Сценография носит подчеркнуто условный характер: серые прямоугольные параллелепипеды, трансформирующиеся в крепость, трон, развалины разрушенных городов. Они напоминают конструктор LEGO или игру Minecraft — язык, хорошо знакомый



и понятный нынешнему юному зрителю. Выразителен пластический рисунок спектакля: поролон, по которому перемещаются актеры, придает их движениям особую завораживающую гибкость.

Совершенно в иной художественной манере поставлена сказка «Волшебное облако» — вторая часть спектакля. Это история красавицы Айше, хозяйки прекрасного сада, и влюбленного в нее облака. «Полунинская» стилистика спектакля, сочетающая в себе приемы разговорного театра и мим-театра, клоунаду и музыкальную эксцентрику, позволила его авторам создать на сцене яркий, праздничный, фееричный мир и при этом рассказать зрителю трогательную, пронизанную теплым юмором историю. Работа казанского ТЮЗа была отмечена дипломом за лучший детский спектакль на Республиканском театральном конкурсе «Тантана» 2020 года. Впоследствии спектакль стал лауреатом целого ряда российских театральных фестивалей.

Два очень разных спектакля казанских театров по произведениям турецких классиков, о которых шла речь в этой статье, стали ярким явлением театральной жизни Казани и удачным примером адаптации иног, хотя и родственного культурного наследия.

Шейх-Задэ И. Х. (СХ России, НСХ Украины)

Восток-Запад — метафизический договор на оси «соломонова меридиана» на примере новых деклараций и методов создания ранее неизвестных произведений Микеланджело Буонарроти (открытия в Крыму 2010–2011 гг.)

1. Обоснование состоятельности «Соломонова меридиана». Раскрытие этой концепции напрямую связано с наивысшей точкой в творческой экзистенции Микеланджело. Перед нами верховный акт творчества, когда само небесное светило становится инструментом живописи автора. Художник-экзегет первыми лучами рождественского солнца рисует в определенное время и в нужном месте «золотую струю урины» по оси сикстинского алтаря утром 25 декабря («...взглянуть бы на меня, когда акафисты поют треем магам.../ и /я стал легко распознавать урину, и место выхода ее, когда взгляд поутру сквозь щель наружу кину.../»). Стихотворение-подсказка указывает на место и время действия «солярного акта» с точностью до секунд и сантиметров. Окно-источник луча недвусмысленно обозначено во фресках пророческими жестами, исходящими от Евы к Деве Марии и далее указующей правой ладонью Иезекиля (именно ветхозаветная книга этого пророка легла в основу новозаветного апокалипсиса /весь Сикстинский алтарь/).

Другие блики в дни растущего солнца привязаны к «шкале нарастания» в виде железной решетки в руке Лаврентия и оправданы библейским сюжетом о страстях святого. Таким образом, внутри капеллы вырисовывается строгая линия света — след от новорожденного солнца. В одном из экспериментов я



продлил эту линию на юго-восток и северо-запад за пределы капеллы с использованием доступных карт и медийных средств, в результате чего возник метафизический акцент, разумеется, не задуманный художником. На юго-востоке линия пересекает площадь св. Петра, проходит через Колизей и античные кварталы Рима, далее через залив Таранто и Коринфский залив на Иерусалим, на Храмовую гору. И важный акцент — Сикстинская капелла была задумана как материализация Храма Соломона и построена папой Сикстом IV в 1475 г. по точным размерам его библейского описания. Таким образом, Соломонов меридиан воплотил вселенскую категорию библейской легенды, но с восточной ориентацией (!) к которой изначально оппозиционны иудейская и западно-христианская концепции

2. Меридиан западного и крест восточного культов. На запад от Сикстинской капеллы меридиан прямоком выходит на форт имени Микеланджело в порту Чивиттавекья (форт назван в память о транспортировке скульптором мраморных блоков из Каррары в Рим при строительстве собора св. Петра; за Лигурийским морем меридиан пересекает городок Сан-Рафаэль /ангел западной части света/ на Лазурном берегу, далее «линия света» уходит в атлантику через Бордо. Франция, Италия и Греция, — только эти три страны пересекает в Европе Соломонов Меридиан, олицетворив собою сплав античности и католицизма Высокого Возрождения. Огибая Атлантический океан по северной дуге, меридиан совпадает с местом крушения Титаника в пасхальный период 1912 г. Далее через Канаду и США меридиан уходит в просторы Тихого океана. Но и в наши дни объекты Соломонова меридиана дополнились в идеальном соответствии с программой фресковой живописи Микеланджело. Так, известное крушение лайнера «Коста конкордия» на исходе рождественского цикла 2012 г. случилось по «линии света меридиана» ровно через сто лет после гибели Титаника и материализовало фабулу фрески «Потоп» о чудесном спасении обитателей Ноева ковчега. Фрески потолка Сикстинской капеллы и оба крушения попали в точный смысловой резонанс. Вся живопись потолка и алтаря кисти Микеланджело имеет только два судоходных объекта — это ладья Харона у нижнего края Дантова ада западного алтаря и Ноев ковчег в восточной части капеллы с завышенным горизонтом «корабля храма». Вселенская категория Сикстинской капеллы выразилась в скрытой программе фресок Микеланджело в начале XVI века и продолжает воплощаться в наши дни, можно сказать, в «онлайн режиме». Следует отметить, что еще раньше, с VI по XIV вв. состоялась каноничная четырехчастная вселенскость главного Храма учений т. н. «Ортодоксального пакта» (взаимопроникновения православия и ислама) — собора св. Софии в Константинополе-Стамбуле и на финальной стадии сразу запечатлелось в «Московской мандале Великой Татари». Общим местом, единым сегментом обоих доктрин западной и восточной вселенскости являются мечети «Аль Акса» и «Купол скалы» на храмовой горе Иерусалима. В единой задумке архитектурного ансамбля обеих мечетей просматривается еще античный план римского Храма Юпитера.



3. Амбивалентная симметрия планеты. Космический объект планета Земля как артефакт, реализованный по единой программе с XVI по XXI вв., возникает из продолженных в Южном и Западном полушариях линий и объектов «Соломонова меридиана». Пересекая Иерусалим, линия света Микеланджело проходит по срединной оси аравийского полуострова и точно по центру между двух крупнейших небоскребов в Дубае и в Джидде (объект строится). До и после экватора меридиан скользит над водами Индийского океана и пересекает Австралию по материковой и островной частям суши. Амбивалентность и красота воплощения артефакта связана с удивительным реальным курьезом. Известно, что Австралия — единственный континент, которому адекватна одноименная страна. Однако только отдельный южный штат Австралийской федерации — остров Тасмания нарушает это тождество. Наличие Тасмании превращает страну Австралию в большую территорию, чем континент Австралия! А факт прохождения по северной части острова точных координат Сикстинской капеллы по широте южного полушария, дополняет этот казус прекрасной симметрией взаимодополняемых смыслов отрицания. Согласно точной математической и геокультурной сетчатке северного полушария, самая маленькая страна в мире — Ватикан занимает площадь меньшую, чем город размещения. Этому резонирует вся не подконтрольная Ватикану суша южного полушария — остров Тасмания, фактом своего существования превращает страну Австралию в большую по площади, чем континент Австралия. Стоило бы обозначить модулями великого Микеланджело крайние восточный и западный берега острова, и сделать это вполне реально.

Шкляева Л. М. (Институт языка литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан)

Образы города Казани в искусстве шпалерного плетения

История искусства шпалерного плетения уходит корнями во времена Средневековья, когда европейцы близко познакомились с художественными ремеслами стран Востока. Среди них одним из наиболее привлекательных оказалось ковроткачество. Быстро перенявшим секреты этого мастерства европейским ремесленникам-ткачам казалось, что они оплетали уточными нитями основную, словно вьющий стебель растения оплетал садовые решетки-шпалеры. Так стали называть и вид ткачества, и сами изделия. Шпалерное искусство столетиями развивалось, усложнялось и потребовало участия профессиональных художников-живописцев, выполняющих цветные эскизы в натуральную величину будущего изделия. В XVII в. в Париже все ковры, созданные в шпалерной технике, стали называть гобеленами. Они были востребованны до конца XIX в. Во второй четверти XX в. начался очередной виток развития искусства гобелена. В СССР специалистов готовили в ВУЗах Ленинграда, Прибалтики, Украины и Москвы.



На активизацию искусства гобелена в Татарстане повлияло открытие в 1979 году гобеленовой мастерской под руководством М. С. Кильдибековой, выпускницы Львовского художественного училища. В числе тех, кого она пригласила работать в созданную организацию, оказался А. Н. Егоров. Будущий художник родился в Казани (1948). Яркими впечатлениями его детства стали вышитые крестиком текстильные панно. Автором работ была его мама, увлекшаяся рукоделием после Великой Отечественной Войны, когда в Казань из Германии привезли много трофейных шелковых цветных нитей. Мастерница расходовала их так бережно, что запасов хватило для воплощения творческих замыслов ее сына А. Н. Егорова, окончившего в 1976 г. Московское высшее художественно-промышленное училище (Строгановское).

В то время к искусству гобелена возник возрастающий практический интерес в связи с потребностью оформления общественных зданий, дворцов культуры и др., что было обусловлено бурным строительством новых городов. В нашей стране с 1970-х гг. до первой половины 1990-х гг. гобелен занимал одну из активных позиций в формировании художественного образа интерьера. В Советском Союзе ведущая роль в развитии текстильного искусства принадлежала Рижской Академии художеств. Именно там проходил практику студент А. Н. Егоров, освоивший не только секреты шпалерного плетения, но и воспринявший плоскостное композиционное решение и активную пластику образов, которые впоследствии стали отличительными особенностями его творческого стиля.

В настоящее время А. Н. Егоров, является одним из немногих художников и мастеров декоративного творчества современного Татарстана, в совершенстве владеющих техникой шпалерного плетения, поднявших искусство гобелена на высокий философский уровень, при сохранении декоративных достоинств произведений, раскрывающих темы богатой истории и культуры его любимого города — Казани. С 1978 г. его гобелены регулярно демонстрируются на международных, всероссийских, региональных и республиканских выставках. Опыт творческой деятельности мастера сохраняет актуальность и имеет ценность для культурного развития Татарстана, где в настоящее время осталось всего четыре специалиста по гобелену.

А. Н. Егоров, выполняя гобелены на готлиссном (вертикальном) станке, виртуозно владеет секретами трудоемкого мастерства, требующего большого внимания и специфического художественного мышления. Гобелены А. Н. Егорова, созданные в 1970–90-х гг., способствуют формированию художественного образа интерьера общественных зданий Татарстана (Дом иностранных специалистов в Казани, Дворец нефтяников в Альметьевске и др.).

Перейдя к этапу творчества, связанному с воспеванием красоты и истории родной Казани, А. Н. Егоров задумал сюжет, связанный с фонтаном, появившемся в 1894 г. на Николаевской площади (ныне Ленинский сад) в центре города. Работа над гобеленом, получившем название «Старый фонтан» (280 x 405 см), длилась с 1982 по 1986 г. Раскрывая тему летнего отдыха в любимом для казанцев



месте, мастер составил многофигурную композицию, запечатлев собирательные образы его современников-горожан разных возрастов, а также включив реальный персонаж, которым стал Г. Н. Вульфсон — известный историк, профессор Казанского университета. Богатая палитра гобелена охватывает гамму от коричневых к золотистым тонам в сочетании со светлыми сине-серыми переливами. Белые брызги фонтана создают на гобелене ритмичный узор, передавая настроение праздничности. Произведение экспонировалось на региональной выставке «Большая Волга» в Казани (1991), после чего было приобретено производственным объединением «Татнефть», подарившем гобелен Государственному музею изобразительных искусств республики.

Замысел следующего масштабного гобелена «Свияжск» (1997–2002, 145 x 430) был связан с одноименным островом в окрестностях Казани. Органичное единство природы и уникальных архитектурных видов отразились в художественных образах, запечатленных в шпалерной технике. Само расположение вытянутого острова повлияло на горизонтальное композиционное решение гобелена. Мастер выбрал для воплощения период поздней осени в присущих ей охристых и кирпичных цветовых сочетаниях. С неба, выполненного в гамме от пастельного жемчужно-серого до глубокого свинцового, падают снежные хлопья, контрастно выделяющиеся на темном фоне и создающие мерцание. Работа вызывает ощущение светлой печали, торжественной красоты уходящих осенних дней и обещание покоя, исходящего как от светлых храмовых комплексов, так и от падающего первого снега — предвестника белого безмолвия. Произведение экспонировалось на «Большой Волге» (2003).

Сходным со «Свияжском» по колористическому решению получился гобелен «Зима. Казань» (2002–2003, 104 x 126 см), достоверно запечатлевший исторический фрагмент Большой Проломной улицы (ныне ул. Баумана). Архитектурные строения, располагаясь кулисами, тянутся ввысь, в небо, откуда им навстречу летят снежинки. Они украшают оживленным ритмом белых мазков дома и прохожих, неспешно идущих в зимних нарядах.

Выполненный в стиле модерн гобелен «Окно. Вид на Кремль» (2020, 120 x 130) изображает городской пейзаж, открывающийся из мастерской А. Н. Егорова на ул. Шоссейная. Белая оконная рама выделяется на фоне синих вечерних сумерек, как и круг луны в ультрамариновом небе, отражающемся в реке со сверкающей лунной дорожкой. В отдалении белеют стены Кремля, вертикали минаретов мечети Кул Шариф и церковь Покрова. Эти строения воплощают идеи сохранения сакральной исторической памяти и ее принятия. На освещенном подоконнике в асимметричной композиции расставлены ваза с цветами и две куколки. Одна из них в татарском костюме, вторая в одежде светской дамы, что символизирует давние культурные взаимосвязи, проживающих в Казани людей. В широкое обрамление бордюра, включены декоративные элементы основного сюжета. Художник использовал для плетения очень тонкие нити. По искусности технического исполнения, получилось произведение, сходное со шпалерой XVII века.



В своем творчестве А. Н. Егоров опирается на европейские средневековые традиции гладкого ткачества, реалистическое изображение, тонкую проработку деталей и продуманный живописный колорит. Он одновременно является искусным мастером шпалерного плетения и профессиональным художником-живописцем, выполняющим цветные эскизы в натуральную величину будущего произведения. Ему удается не только отразить красоту видов Казани, но и раскрыть на философском уровне сюжеты, связанные с ее историческим прошлым и настоящим. Он воспеваеет город, в котором культурные влияния Запада и Востока обогащают друг друга.

Библиография

Жоголь Л. *Гобелены Марка Сен-Санса в Киеве*. Декоративное искусство СССР. М., 1978. № 8. С. 34–36.

Карпова Е. А. Тенденции художественного поиска в гобеленах московской школы последней трети XX – начала XXI вв. *Месмахеровские чтения – 2016*. Мат-лы межд. научн.-практ. конференции. СПб, 2016. С. 262–267.

Кравченко С. Н., Соломеина Е. Л. К вопросу об актуальности гобелена в современном художественном пространстве. *Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции «Культура, наука, образование: проблемы и перспективы»*. Нижневартовск: Нижневартовский гос. ун-т, 2015. С. 465–467.

Лозовая Н. Н. Гобелены, как древнейшее искусство. *Вопросы устойчивого развития общества*. 2021. № 5. С. 319–322.

Петрова И. С. Пространственно-пластические возможности гобелена. *Материалы XXVII научн. конференции преподавателей, аспирантов и студентов НовГУ*. Великий Новгород: Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2020. С. 298–305.

Шмелев А. З. (независимый исследователь)

Типология нуристанской арфы вадж

Вадж (вандз, вач, воч, авог) — дугообразная арфа, когда-то распространенная по всему Нуристану. Вадж состоит из ладьевидного полого резонатора с узкой «талией» посередине и деревянного «лука», обычно сделанного из древесины миндаля. Лук вставляется в резонатор параллельно и сверху натягивается кожа, которая прижимает резонатор. В литературе подробно описан вадж из Южного Нуристана (области Вайгал, Ашкун и Вама), так как вся документация, связанная с исполнением на этом инструменте, происходит как раз оттуда. Инструмент имеет 3–4 струны. Лук закругленной формы, один из его концов слегка выше другого. Отверстия для струн находятся ближе к концам лука. Бока резонатора в вертикальной проекции имеют ромбовидную форму.



Исполнительство на южноуристанском вадже прекрасно задокументировано как в дневниках исследователей и в литературе, так и в виде аудиозаписей. Инструмент всегда настраивается в звукоряд, а строй может быть самым разным: часто это первый тетракорд лидийского лада. Играют боем, ударяя по всем струнам вверх и вниз медиатором. Левая рука глушит определенные струны, создавая аккорды.

Судя по фотографиям и экземплярам из этнографической коллекции Дюпре и музея Мосгор, существовало как минимум две разновидности ваджа и хотя все они известны в науке, типология до сих пор не создана.

Северонуристанский вадж имеет свои особенности конструкции. Часть лука, прилегающая к резонатору, прямая. У соединения длинного конца и резонатора получается тупой угол, после этого лук снова выпрямляется и идет по диагонали от резонатора, а потом довольно резко загибается вверх. Ни одного примера исполнения на вадже второго типа не известно. Экземпляр из коллекции Дюпре шестиструнный, из музея Мосгор — пятиструнный.

Калашский вадж известен по нескольким экземплярам из Калашского этнографического музея в Читрале. Лук имеет изгиб в форме острого угла, направленного внутрь резонатора. Концы лука находятся на равной высоте. Струнодержатель — у самых краев концов. Середина резонатора значительно шире, чем в образцах из Нуристана, его концы круглые, как на вадже второго типа. Этот вадж также имеет три струны. Когда у калашей исчезло исполнительство на вадже — неизвестно, но ни одного примера исполнительства на нем не известно.

Слова для обозначения ваджа существуют во всех языках Нуристана, что подтверждает тезис о его повсеместном распространении. Название этого инструмента встречается в мифах Паруна, опубликованных в 2015 г. Г. Буддруссом. К сожалению, реконструировать исполнительство на музыкальных инструментах, обнаруженных у калашей и к северу от Вайгала, не представляется возможным. Дело в том, что музыка Южного Нуристана исключительно полифоническая, и основной ее чертой является подчеркивание диссонансов. Исполнительство на музыкальных инструментах полностью подчинено этой роли. Полифония слабо развита в Паруне и у калашей, и неизвестна в остальном Нуристане. Но и парунская и калашская полифония принципиально отличаются от полифонии Южного Нуристана. В первом случае это исполнение независимых друг от друга партий в одном ладу, либо изополифония, во втором — только изополифония. Очевидно, что исчезнувшие региональные разновидности ваджа использовались иначе, чем в Южном Нуристане.

Библиография

Alvad T. *The Kafir Harp*. Man. Vol. 54, 1954.



Buddruss G., Degener A. *Materialen zur Prasun-Sprache des Afghanischen Hindukusch*, 2015

Irgens-Møller C. Vocal polyphony in Nuristan. *7th International Symposium on Traditional Polyphony*. Tbilisi, 2014.

Irgens-Møller C. *Music in Nuristan: Traditional Music from Afghanistan: an Investigation of the Field Recordings of Lennart Edelberg and Klaus Ferdinand, 1953–54, 1964, 1970*. Moesgaard Museum, 2010.

Jordania I. M. *Who Asked the First Question? Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech Logos*, 2006.

Sakurai T. The Musical Instruments of Afghanistan. *Senri Ethnological Studies*. 1980. No. 5.

Шустова А. М. (ИБ РАН)

Ю. Н. Рерих о распространении индийских изобразительных образов вдоль Великого Шелкового пути

Научное наследие Ю. Н. Рериха (1902–1960) многогранно, оно касается тибетологии, санскритологии и индологии, монголистики, этнологии и этнографии народов Азии, истории Востока. Одним из направлений его научных исследований была также философия и история восточного искусства.

С юношеских лет Юрия Рериха интересовала тема истоков русского искусства, его связь с восточными мотивами. Его отец Н. К. Рерих (1874–1947), всемирно известный художник, не только привил сыну любовь к искусству, но и помог освоить азы художественного ремесла. Юрий хорошо рисовал, сохранились его художественные работы. Позже он сравнивал тибетскую живопись и русское иконописное искусство. Именно через Византию, чье искусство Рерих считал, особенно в позднем периоде, восточным, в Россию проникли индо-персидские влияния. Свою научную работу он начал с изучения тибетской живописи в Сиккиме. В 1925 г. он опубликовал монографию «Тибетская живопись» [Roerich, 1925], которая стала первым научным исследованием тибетского искусства и до сих пор представляет интерес для специалистов. Именно в ней он впервые в науке рассмотрел тему связи тибетского и индийского искусства.

В Сиккиме Рерих начал собирать коллекцию тибетских религиозных полотен — тханок, которая в итоге насчитывала несколько сотен вещей. Впоследствии они разошлись по разным собраниям. В настоящее время тханки из коллекции Рериха находятся в крупнейших музеях — Государственном Эрмитаже (44 тханки), Государственном музее Востока (29 тханок), в экспозиции Тибетского дома в Нью-Йорке. В Рериховском кабинете в ИВ РАН находятся 17 тханок.

Особо надо отметить подход Рериха к теоретическим исследованиям. Его можно охарактеризовать как анализ от общего к частному. Сначала описывалась общая историко-культурная картина для исследуемого памятника, а потом уже проходил разбор частных моментов. Кроме того, ученый использовал синтети-



ческий метод, когда в рассмотрение включались все доступные знания и информация, связанные с предметом исследования. Таким образом ему удавалось выявить закономерности, которые позволяли проследить не только эволюцию художественных образов, но и те влияния, которые на них оказывались.

Следующей важной чертой исследований Рериха является акцент на развитие культуры. Цивилизации возникают и разрушаются, а культурный субстрат, по его мнению, всегда сохраняется и передается последующим поколениям, иначе не было бы никакого развития в человеческом обществе. Искусство как важная часть культуры, особенно в древнем и средневековом мире, является показателем уровня развития государства и народа, а также своеобразным носителем знаний о соответствующей исторической эпохе.

Следует отметить взгляд Рериха на историю и культуру региона, так или иначе, связанного с системой Великого Шелкового пути. Основой его культуры Рерих считал индийское культурное наследие, а территорию региона рассматривал как часть великого Индийского культурного континента. В большой статье «Индология в России» он писал: «Географическая близость и исторические связи побудили русских ученых уделить особое внимание изучению и исследованию Центральной Азии (Туркестана, Монголии, Тибета), региона, который в течение первого тысячелетия нашей эры являлся частью великого Индийского культурного континента, многие места которого до сих пор хранят бесценное наследие индийской культуры и мысли» [Рерих, 1999, с.198].

До открытия морских путей вокруг Азии древние народы создали уникальную систему сухопутных путей, соединявшую огромные территории по широтной линии от Атлантического до Тихого океанов и по меридиональной — север Евразии с Индийским океаном. Термин «Великий Шелковый путь» был введен в 1877 г. немецким географом Фердинандом фон Рихтгофеном и часто рассматривался как сухопутный путь из Китая в средиземноморские страны. Рерих же делал акцент и на его меридиональное направление, где Индия занимала важное положение и откуда влияние шло на север и северо-запад вплоть до Британских островов, и на северо-восток — до Японии, а также и в юго-восточную Азию. По мнению Рериха, Великий Шелковый путь надо рассматривать не только как караванную дорогу, помогающую осуществлять торговлю, но и как важную систему артерий культурного взаимообмена между странами в древнюю и средневековую эпоху. Именно такой подход позволял ему говорить о единстве эволюции культуры древнего мира.

Важную роль ученый отводит буддизму, который стал мощной культурообразующей силой. Рерих не отрицает, что и добуддийская культура, важной чертой которой являлось одухотворение природно-космического мира, также связывала воедино народы в древности. Но, чтобы доказать это, по его мнению, нужны дальнейшие исследования, в которых особое значение приобретает развитие археологии, потому что древние письменные источники не дают в полноте информацию о тех далеких временах. Что касается буддизма, то, по его мнению,



здесь мы имеем достаточно свидетельств, чтобы попытаться обрисовать культурный мир в эпоху его распространения из Индии в другие страны Востока.

По древним караванным путям из Индии в Центральную Азию, они же и пути распространения буддизма, проходил также и маршрут Центральноазиатской экспедиции Н. К. Рериха (1925–1928). Ю. Н. Рериху предоставилась уникальная возможность увидеть собственными глазами многие шедевры буддийского искусства, описать их, а некоторые и сфотографировать. В Кашмире, Ладакхе, и далее в Восточном Туркестане, в таких городах, как Хотан, Кашгар, Куча, Карашар, везде Рерих искал следы буддийского наследия. Именно на месте, в полевых условиях, он убедился, насколько глубоко индийские изобразительные образы проникли в буддийское искусство проживавших здесь народов. По итогам экспедиции он опубликовал большой труд «По тропам Срединной Азии. Пять лет полевых исследований с Центрально-Азиатской экспедицией Рериха» [Roerich, 1931], в котором дал описание и анализ многочисленных памятников.

Отправной точкой для исследований Рерих считал художественную традицию Аджанты, как наиболее характерную в буддийском изобразительном искусстве. Кстати, первое достойное воспроизведение этого памятника было сделано русским востоковедом-археологом и искусствоведом В. В. Голубевым (1878–1945), который в 1910–1911 гг. принял участие в археологической экспедиции в Индии. Оттуда он привез более 300 снимков фресок пещерных храмов Аджанты, которые находятся в архиве Национального музея восточных искусств (Музея Гиме, Париж).

Библиография

Roerich G. *Tibetan Paintings*. Paris, 1925.

Roerich G. *Trails to Inmost Asia: Five years of Exploration with the Roerich Central Asian Expedition*. Preface by L. Marin. New Haven: Yale University, 1931.

Рерих Ю. Н. *Индология в России. Рерих Ю. Тибет и Центральная Азия: Статьи, лекции, переводы*. Науч. ред. М. И. Воробьева-Десятовская. Самара: Агни, 1999. С. 173–199.

Эмеди Э. А. (АИС, СПбГИК)

К вопросу атрибуции некоторых образцов восточного холодного оружия из собрания Государственного Эрмитажа и Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи

Холодное оружие нередко становится предметом изучения историков, а не искусствоведов, тогда как декоративное убранство холодного оружия необходимо рассматривать как самоценное и яркое проявление искусства. Именно из-за недостаточного количества искусствоведческих исследований по данной тематике, часто возникают



трудности, связанные с определением подлинности, места и времени изготовления памятников из новых и старых поступлений в музейные и частные коллекции.

Примером атрибуции, основанном на анализе технике декорирования, может стать ряд предметов холодного оружия из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № В.О.–3542, инв. № В.О.–165, инв. № В.О.–3514) и собрания Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи (инв. № 116/527 (ОЦФ), инв. № 0116/551 (ОЦФ)).

Все образцы украшены в среднеазиатской технике декорирования шлифованной бирюзой, обрамленной металлом по типу перегородчатой эмали. Чаще всего данная техника встречается в традиционном узбекском ювелирном искусстве.

Советский исследователь Д. А. Фахретдинова в труде «Ювелирное искусство Узбекистана» относит данную технику к подвиду филиграни, а также указывает на ее распространение в Бухарском ханстве.

Среди мастеров техника была известна под названием «*так нишин*», что означает «сидящий внизу» или «усаженный на фон», а ее разновидность, по форме ячеек напоминающая рыбу чешую, часто упоминалась как «*пушти балык*». В ювелирном деле мастера применяли эту технику для оформления головных украшений, поясных блях и пряжек.

Данная техника также встречается как на длинноклинковом оружии, так и на экземплярах оружия с коротким клинком. Чаще образцы имеют обособленный характер инкрустации, которая является элементом вспомогательным, в некоторых местах дополняя основной декор.

Образцы из Эрмитажа и Военно-исторического музея, выбранные для исследования, имеют значительное заполнение поверхности данным декором, выступающим в качестве основного элемента.

Из визуального анализа данных памятников можно предположить, что они принадлежат к одной группе оружия, сделанной в одном месте. Отдельные памятники можно даже отнести к одной мастерской. Однако в разных музеях памятники имеют в атрибуции указание на два разных города: Коканд (Государственный Эрмитаж) и Бухара (Государственный Эрмитаж, Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи).

Среди российских исследователей нет единогласного мнения по поводу места возникновения и распространения данного типа декора для холодного оружия. В каталогах Эрмитажа холодное оружие с таким декором относится к Кокандскому региону. Тогда как в изданиях, посвященных коллекциям Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи и Российского Этнографического музея, декорированные таким способом предметы имеют указание на происхождение из города Бухара.

Вышеупомянутые образцы из Эрмитажа входили в состав даров кокандского хана Худояра, направленных им в Петербург в 1868 г. по случаю заключения торгового договора с Россией, тогда как предметы из Военно-исторического музея поступили в коллекцию уже в начале XX в. из разных источников.



Несмотря на это, мы все равно не можем утверждать, что такой тип украшения оружия был распространен в Коканде. В пользу этого говорит еще один эрмитажный предмет из даров кокандского хана. Сабля с ножнами (инв. № В.О.–1848) является примером несоответствия: несмотря на то что предмет относится к подаркам Кокандского ханства, ее клинок и рукоять происходят из Ирана, а ножны имеют хивинское происхождение, о чем свидетельствует декор.

Исходя из этого, можно заключить, что в состав дипломатического дара из Коканда, переданного в 1868 г., входили предметы оружия, произведенные мастерами из других регионов. Поэтому вполне вероятно, что холодное оружие, декорированное перегородчатой инкрустацией шлифованной бирюзой, происходило не из Коканда, а из Бухары, или, по крайней мере, было изготовлено вывезенными бухарскими мастерами.

Библиография

Анисимова М. А. *Оружие Востока XV – первой половины XX века: из собрания Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи*. СПб.: ООО «ТПГ Атлант», 2013.

Бокова В. Оружейный декор. *Холодное оружие*. Ред. Г. Лемигова, Т. Евсеева. М.: Аванта+, Астрель, 2011. С. 159–162.

Винклер П. П. фон. *Оружие. С древнейших времен до XIX века*. – М.: Просвещение, 2017.

Галимжанов С. Э. Орнамент как знак-символ художественной культуры эпохи бронзы на территории Центральной Азии. *Филологические науки*. № 4.

Деревянко А. П., Окладников А. П. *Археология Северной и Центральной Азии*. Н.: «Наука». Сибирское отделение, 1975.

Иванов А. А., Луконин В. Г., Смесова Л. С. *Ювелирные изделия Востока. Древний, средневековый периоды. Коллекция особой кладовой отдела Востока Государственного Эрмитажа*. М.: Искусство, 1984.

Ленц Э. Э. *Указатель отделения Средних веков и эпохи Возрождения*. Ч. I: Собрание оружия. СПб.: тип. А. Бенке, 1908.

Малозёмова Е. И. *Архив князя И. Д. Салтыкова и собрание восточного оружия Эрмитажа*.

Муסיнова А. С. Орнамент как основа декоративно-прикладного искусства. *Евразийский Научный Журнал*. № 6. СПб., 2016. С. 55–57.

Образцов Вс. Н. *Оружие Востока в собрании Эрмитажа*. В. Н. Образцов. *Государственный Эрмитаж*. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015.

Старинное оружие из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2011.

Фахретдинова Д. А. *Ювелирное искусство Узбекистана*. Т.: Изд-во лит. и искусства, 1988.

Художественное оружие из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2010.