



ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Отдел искусства и материальной культуры

**ПРЕКРАСНОЕ И УТИЛИТАРНОЕ:
ПОИСКИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

**Материалы Третьей Международной научной конференции
ИСКУССТВО ВОСТОКА И ВОСТОК В ИСКУССТВЕ
ИБВИ / АЕЕА III**

Ответственный редактор
д-р ист. наук Д. В. Дубровская

Составители

Н. В. Сафонова
П. В. Моргунова

Рецензенты

Канд. ист. наук С. Е. Малых (ИБ РАН)
Канд. искусствоведения С. А. Зинченко (НИУ ВШЭ)

BEAUTY AND USUS: IN SEARCH OF UNDERSTANDING

**Proceedings of the Third International Academic Conference
ART OF THE EAST AND EAST IN ART
ИБВИ / АЕЕА 3**

Москва
ИБ РАН
2024

УДК 908
ББК 85. 103
И90

Ответственный редактор:

Д. В. Дубровская, д-р ист. наук, ИВ РАН

Рецензенты:

С. А. Зинченко, канд. искусствоведения, ИВ РАН

С. Е. Малых, канд. ист. наук, ИВ РАН

Составители:

Н. В. Сафонова, канд. ист. наук, научн. сотрудник, ИВ РАН

П. В. Моргунова, лаб.-исследователь ИВ РАН

И90 Прекрасное и утилитарное: поиски взаимодействия. Материалы Третьей Международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве» (ИВВИ / АЕЕА 3). Сост. Н. В. Сафонова, П. В. Моргунова; [отв. ред. Д. В. Дубровская]; Ин-т востоковедения РАН. – Москва: ФГБУН ИВ РАН, 2024.

Материалы Третьей международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве: прекрасное и утилитарное — поиски взаимодействия» (ИВВИ / АЕЕА) представляют собой сборник публикаций, сгруппированных по основным направлениям работы конференции: «Памятники древности: красота и утилитарность наполнения», «Искусство как исторический источник», «Эстетика письма и книги: союз прекрасного и полезного», «Иконография в исследованиях искусства Востока», «Красота и польза на перекрестках Востока и Запада», «Современное искусство Востока — труды и праздность», «Вечные образы красоты (женщины, цветы, птицы) в транскрипции Востока и Запада», «Китайская штучка: предмет, функция, эстетика» и «Рах јапоніса: Япония как великий транслятор представлений культуры». В приложениях публикуются каталоги выставок «Варнавицкая. Из забвения» и «Неувядание», прошедших в ИВ РАН во время работы конференции.

© Коллектив авторов

© Н. В. Сафонова, П. В. Моргунова, составление

© Д. В. Дубровская, ответственное редактирование



ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ

Третьей международной научной конференции
ИСКУССТВО ВОСТОКА и ВОСТОК В ИСКУССТВЕ
(16–18 сентября 2024 г., Москва)

Председатель Оргкомитета

Научный руководитель Института востоковедения РАН, академик,
д. и. н., профессор *Виталий Вячеславович Наумкин*

Оргкомитет

Директор Института востоковедения РАН, д. и. н. *Аликбер
Калабекович Аликберов*

Генеральный директор Государственного музея Востока, профессор,
д-р. ист. наук *Александр Всеволодович Седов*

Доцент Восточного факультета Государственного академического
университета гуманитарных наук, канд. пед. наук *Евгения Викторовна
Кузнецова*

Заведующая Отделом искусства и материальной культуры ИВ РАН,
д-р. ист. наук, в. н. с., профессор ГАУГН *Динара Викторовна Дубровская*

Доцент Факультета гуманитарных наук Высшей школы экономики
(НИУ ВШЭ), канд. искусствоведения *Софья Анатольевна Зинченко*

С. н. с. Института востоковедения РАН, канд. ист. наук, доцент *Лана
Меджидовна Раванди-Фадаи*

Н. с. Института востоковедения РАН, канд. ист. наук. *Наталья
Вячеславовна Сафонова*

Руководитель Центра археологии Нильской долины, канд. ист. наук,
с. н. с. *Максим Александрович Лебедев*



СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

ЧАСТЬ I

Эстетико-теоретические основы исследования искусства Востока

Долин А. А. (*ИБ РАН, НИУ ВШЭ*). *Хайкай* как комплекс искусств
Fiona Asokacitta (*Oxford University*). Picturing Java (Wo)man: Visual Reconstruction of Colonial Paleoanthropology

Гожева Н. А. (*ГМВ*). Тенденции в эволюции образов змей и нагов в культуре лао-тайских народов

Чвырь Л. А. (*ИБ РАН*). Заметки о современном народном искусстве (взаимоотношения понятий «красивого» и «полезного» в Средней Азии)

Зинченко С. А. (*НИУ ВШЭ*). О полезности иконографических схем в искусстве дописьменных культур Передней Азии

Куценков П. А. (*ИБ РАН*). Аутентичность традиционного искусства Африки: «чистые пластические формы», коммерция и политика

Рудаков В. Н. (*Журнал «Историк»*) Александр Невский как Александр Македонский: прославление русского святого во второй половине XIII века

Дубровская Д. В. (*ИБ РАН, ГАУГН*). Горшок, смоковница, флейта, гвоздика: этика и эстетика (бес)полезного у Конфуция, Чжуан-цзы, Шекспира и Уайльда

ЧАСТЬ 2

Памятники древности: красота и утилитарность наполнения

Корниенко Т. В. (*ВГПУ*). Скульптурные изображения головы человека в обрядовых практиках докерамического неолита на территории Северной Месопотамии

Янковский А. И. (*ИБ РАН*), **Гусак Л. А.** (*НовГУ*). Убейд и соседи: расписная керамика 6-го тыс. до н. э. на Телле Ваджеф в Южном Ираке

Емельянов В. В. (*СПбГУ*). Эстетика храма в шумерских гимнах богам и храмам: о происхождении категории возвышенного в эстетике древнего Ближнего Востока

Барсуков Е. О. (*ИБКА РГГУ*). Образы царских родственников в *махат* Рамсеса I: идеология в искусстве ранней XIX династии

Лебедев М. А. (*ИБ РАН*). Разрушение, переиспользование, забвение: судьбы царской скульптуры из Гизы в контексте культурных практик древних египтян

Моргунова П. В. (*ИБ РАН*). Погребальные традиции позднего этапа Когурё (на основе археологических данных)

ЧАСТЬ 3

Искусство как исторический источник

Попова О. В. (*ИБ РАН*). Женские печати как элемент украшения и показатель социального статуса в Вавилонии 1-го тыс. до н. э.

Solka A. (*i. s., Швейцария*). Luwian and Minoan Artefacts in Switzerland and Greece: Comparative Linguistical and Iconographical Research

Зуев В. Ю. (*Stratum+*). Мечи и кинжалы типа Солоха (Круглые глаза, клювы или когтистые лапы как элементы декора скифского вооружения V–IV в. до н. э. степной Евразии)

Терещенко Т. С. (*н. и.*). Изображения африканцев в древнегреческом искусстве: ритуальные и семантические аспекты утилитарных предметов

Газиева И. А. (*РГГУ*). Эстетика и функция наскальных идолов Унакоти

Столяров А. А. (*ИБ РАН, РГГУ*). Музыкальная культура таи пхаке (Верхний Ассам, Индия) как способ сохранения идентичности

Маевская М. Е. (*НИИТИАГ*). Образы идеального города: роль традиции в пространстве современных городов стран Азии

Сыртыпова С. Д. (*ИБ РАН*). От табакерки до будды: признаки прекрасного для монгольского кочевника

Синеокова Е. А. (*МАрХИ*). Роль утилитарности в формировании храмовой архитектуры индийского буддизма в Китае

ЧАСТЬ 4

Эстетика письма и книги: союз прекрасного и полезного

Белозёрова В. Г. (*НИУ ВШЭ*). Проблематика развития каллиграфии «твердой ручки» (инби шуфа) в КНР

Гутарёва Ю. И. (*УСДВ РАН*). Красота и утилитаризм в корейской книжной живописи: жанр чхэкахва

Максимова Е. В. (*СПбГУ*). Специфика геометрического орнамента в рукописях Корана

Одиноква П. С. (*НИИ РАН*). Бумага для письма цзяньчжи — от утилитарного к прекрасному

Османова М. Н. (*ИАЭ ДФИЦ РАН*). Художественное оформление переплета дагестанских арабографических рукописей и старопечатных книг: некоторые аспекты утилитарной трансформации

Чаковская Л. С. (*ГИИ, МГУ*). Как написать букву в Древнем Ханаане: между звуком и образом, между красотой и целесообразность

ЧАСТЬ 5

Иконография в исследованиях искусства Востока

Лосева В. В. (*НИУ ВШЭ*). Формула полезного: новый взгляд на возможности статистического метода (на примере изучения иконографии Господина зверей (Master of animals) во второй пол. 5-го – перв. пол. 4-го тыс. до н. э. в памятниках глиптики Передней Азии)

Янчогло Д. К. (*НИУ ВШЭ*). Иконография водоплавающих птиц в греческой вазописи геометрического периода и ее ближневосточный генезис

Назарова М. С. (*СПбГУПТД*). Наряд богини: к иконографии Анахиты

Куватова В. З. (*ИБ РАН*). Иконография сцен с Исаей и Иеремией в «Капелле Исхода» (Карга) в контексте раннехристианской иконографии пророков

Наймушина Д. Д. (*ГМБ*). Терракотовые рельефы храмов Западной Бенгалии XVI–XVIII вв.: типология и иконография

Деменова В. В. (*УрФУ*), **Шишминцева А. М.** (*УрФУ*). Продолжение традиций бурятской и тибетской живописи в творчестве буддийского художника А. А. Кочарова

ЧАСТЬ 6

Прошлое в настоящем: острые вопросы

Немчинов В. М. (*ИБ РАН*). Эстетика природного обволакивания омертвевших локусов цивилизации

Якушев М. И. (*ИБ РАН*). Святая София Премудрости Божией как пример симбиоза христианской и исламской культуры

Дунаева Е. Д. (*ИБ РАН*). Альбом о чайной торговле господина N

Аникеева Т. А. (*ИБ РАН*). Проект по созданию краеведческого музея в Бухаре в архиве Р. Б. Канского

Дандамаева З. Э. (*ИБ РАН*). Зооморфный орнамент в средневековом искусстве Дагестана

Павлоцкая И. В. (*СХ Туркменистана, Творческий СХ России*). Туркменские ювелирные украшения: о трансфере прекрасного и функционального в процессе развития ремесла и искусства

Курьянова А. М. (*Европейский университет*). Китайские предметы на выставках П. Я. Пясецкого в первой половине 1880-х гг.: этнография или искусство?

Бяшимова Н. С. (*Ин-т истории и археологии АН Туркменистана*). Художественная кашинная керамика Миссеряна (Дехистан)

Дожидаева О. А. (*Гос. ист.-арх. и этнограф. музей-заповедник «Кижси»*). «Печаль одиночества»: влияние поэзии Мацуо Басё на творческий метод художника Евгения Александровича Судакова

Якушев М. М. (*ИБ РАН, МИД РФ*). Мавританский стиль в дворцовой архитектуре Крыма

ЧАСТЬ 7

Красота и польза на перекрестках Востока и Запада

Ярмолович В. И. (*ЦЕИ РАН*). А был ли опиум? О проблеме интерпретации формы и содержания на примере кипрских керамических кувшинов из Египта

Прудников В. В. (*ИБ РАН*). Образы арабской Сицилии в хронике Гауфреда Малатерры “*De rebus gestis rogerii calabriae et siciliae comitis et roberti gviscardi ducis fratris eius*” (кон. XI в.)

Козлова А. А. (*ИБ РАН*). Христианские сюжеты и мотивы в могольском изобразительном искусстве

Горяева Т. М. (*ИМЛИ*). Странствующий художник Александр Яковлев на Востоке

Войтишек Е. Э. (*НГУ, ИБ РАН*). Эволюция буддийских мотивов в оформлении металлических курильниц в корейском декоративно-прикладном искусстве

Гирченко Е. А. (*НГУ*). Тибетское буддийское искусство как часть политики усиления Цинской империи на ее западных рубежах

Писцов К. М. (*ИБ РАН*). «Китайская гостиная» Виктора Гюго — памятник французского шинуазри середины XIX в.

Черникова Л. П. (*ИБ РАН*). Русские художники в Китае: биографии, творческий метод, изучение Востока. Часть 2

Заушицын В. А. (*ИБ РАН*). Историография проблемы перемещения культурных ценностей из китайских дворцовых собраний в XIX–XX вв.

ЧАСТЬ 8

РАХ JAPONICA: Япония как великий транслятор представлений культуры

Дуткина Г. Б. (*ИБ РАН*). О чем расскажут изображения *ёкаев*: ключ к культурному коду японцев

Катасонова Е. Л. (*ИБ РАН*). Японский деконструктивизм в моде: в поисках красоты или функциональности?

Архипова М. Е. (*ГАУГН*). Визуализация и ритуал: сравнение подходов к описанию праздничных обрядов в раннем средневековье Японии

Тимофеева Л. П. (*Мастерская индивидуальной режиссуры*). Грани прекрасного в драматургии японского комического театра Кёгэн

Винокуров С. Е. (*УРФУ*). Изменяя функционал: методы адаптации восточного подлинника в рамках шинуазри и японизма

Коновалова Н. А. (*НИИТИАГ*). Художественно-знаковая функция крыш в Японии

Лазарева М. В. (*н. и.*). Роль исторической японской куклы-нингё как интерьерной скульптуры

Гусева А. В. (*ИБ РАН, ВШЭ*). Мир Токио эпохи Сёва в графике японских художников направления сосаку-ханга 1930–1940-х гг.

ЧАСТЬ 9

Современное искусство Востока — труды и праздность

Wang Ching-Ling (*Aletheia University, Taiwan*). Memory Revival and Aesthetic Practice: Using Two Exhibitions in Taiwan as a Case Study

Бобылев И. В. (*н. и.*). Кантонский шар и драматургия диафильма. Экранизация сказки Г.-Х. Андерсена «Соловей» в постановке Эрика Беньяминсона (1978)

Гейбатова Л. Г. (*н. и.*). Концепт хиджаба в современном искусстве Кавказа

Гудкова А. В. (*ИБ РАН*). К столетию Дональда Ричи (1924–2013), режиссера и кинокритика: Япония, кино, ретроспектива

Сафонова Н. В. (*ИБ РАН*). Особенности осмысления колониального опыта в работах современных художников Франции

Лупу Е. (*НИУ ВШЭ*). Философия и искусство Китая через призму анимации и видеоигр

Столбова П. А. (*Ак. художеств им. И. Е. Репина*). Очарование повседневностью: визуальные миры Макото Синкая

Леонов И. А. (*НИУ ВШЭ*). Серия «Муродзи» Домона Кэна в контексте развития японской фотографии 1950-х гг.

Замараева Н. А. (*ИБ РАН*). “Fashion” индустрия в Пакистане: высокое искусство этносов

Вершинина М. В. (*ИВИ РАН*). Дискуссия о красоте языка на страницах тюрко-мусульманской периодической печати российского Закавказья начала XX в.

ЧАСТЬ 10

Китайская штучка: предмет, функция, эстетика

Джуффре М. Е. (*Мальтийский университет*). Одежда и украшения позднего периода Шан (XIV–XI вв. до н. э.)

Козловская М. В. (*Государственный Эрмитаж*). Жуи: вопросы происхождения формы и проблемы терминологии

Шевченко М. Ю. (*МархИ, ИБ РАН*). Мотив «Теремов и башен небесного дворца» как основа образа шкафов в зале Хранения сутр (1038 г.) монастыря Хуаяньсы в г. Датун, КНР

Королева О. А. (*ИБ РАН*). Рассмотрение деталей: архитектурные стандарты сквозь призму времени

Осокин А. В. (*ИБ РАН*). Монастырь Шуанлинь-сы: сокровищница буддийской скульптуры провинции Шаньси

Замяткина Е. Н. (*НИУ ВШЭ СПб*). Жанры *уся* и *санься* как способ популяризации и отражения традиционных китайских учений и искусства в современной культуре Китая

Бейн П. В. (*ИБ РАН*). Даосская живопись эпох Тан и Сун: взгляд зарубежных востоковедов второй половины XX — начала XXI века

ЧАСТЬ 11

Вечные образы красоты (женщины, цветы, птицы) в транскрипции Востока и Запада

Куликов Д. Е. (*ИБ РАН*). Гендерные репрезентации в ритуальном искусстве древнего Китая (поздний неолит — ранний бронзовый век)

Воробьёва Д. Н. (*ГИИ*). Соблазнительные женские образы буддийских пещерных храмов Аурангабада. Смысл и значение

Аверьянов Ю. А. (*ИБ РАН, НИУ ВШЭ*). Символика розы в творениях османских суфиев

Вострикова Е. А. (*ИСАА МГУ*). Типология женской образности в живописи КНДР

Шклярник Е. Н. (*МГУ*). Цветы в российском современном искусстве и принципы эстетики дзэн

Логинова А. М. (*Екатеринбургский музей изобразительных искусств*). Цветы в живописи Гопала Гхоша: восточные идеи и западное выражение

Федорова К. Л., Зайцева В. В. (*Ассоциация искусствоведов; Союз композиторов России*). Палитра современной женщины на Востоке и на Западе



ВВЕДЕНИЕ

В сентябре 2024 года в Институте востоковедения РАН в Москве проходит третья конференция «Искусство Востока и Восток в искусстве» (ИВВИ / АЕЕА), на этот раз предоставившая платформу для продуктивной дискуссии искусствоведам, востоковедам, культурологам и специалистам смежных областей, разрабатывающим темы, касающиеся искусства стран Азии и Африки с древности до XXI в. Как и прежде, ИВВИ III, объединяет специалистов из музеев, располагающих коллекциями искусства Азии и Африки, исследователей из академических институтов, научных и образовательных учреждений, занимающихся различными темами и периодами в истории искусства Востока.

Как и в прошлом году, форум, помимо прочего, станет своего рода «конференцией директоров»: в пленарном заседании ИВВИ / АЕЕА-2 помимо научного руководителя ИВ РАН академика РАН В. В. Наумкина, директора Института востоковедения А. К. Аликберова, директора Института восточных рукописей РАН члена-корреспондента РАН И. Ф. Поповой, по традиции приветствующих собравшихся, с сообщениями, вызвавшими оживленную дискуссию, выступают президент Государственного Эрмитажа академик РАН М. Б. Пиотровский, директор Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина Е. С. Лихачева, Генеральный директор Государственного музея Востока А. В. Седов и член-корреспондент РАН, заведующий Отделом западноевропейского Средневековья и раннего Нового времени Института всеобщей истории РАН П. Ю. Уваров, главный редактор журнала «Историк» кандидат филологических наук В. Н. Рудаков, дирижер театра «Новая Опера» Д. В. Волосников, декан Факультета гуманитарных наук ВШЭ д-р философских наук, профессор, Ф. Е. Ажимов и другие коллеги.

Сквозной темой конференции, отраженной в настоящем сборнике материалов, стала поднятая еще на первой конференции проблематика миграции и трансформации образов и сюжетов с Запада на Восток и с Востока на Запад, взаимодействие кочевых и оседлых культур, феномен «протоглобализации» в искусстве, искусство городов и поселений на узловых территориях древнего и средневекового Востока, проблемы раннего евразийского урбанизма, но, на этот раз в контексте понятий красоты/прекрасного и полезности/утилитарного

В соответствии с основными направлениями работы конференции сборник разбит на тематические части.

Следующую конференцию ИВВИ / АЕЕА подобного крупного масштаба планируется провести через два года — в 2026 году.

ЧАСТЬ I

Эстетико-теоретические основы исследования искусства Востока

Хайкай как комплекс искусств

А. А. Долин
ВШЭ, ИВ РАН

Эстетика *хайкай*, зародившаяся во второй половине XVII в., отнюдь не ограничивается канонами сложения трехстиший-*хайку*. Она пронизывает все связанные едиными принципами виды творчества — «нанизанные строфы»-*рэнку*, шуточные стихи-цепочки *хайкай-но рэнга*, рисунки-*хайга*, дневниковая проза-*хайбун* с вкрапленными стихами, наставления, письма, предисловия к антологиям, критические оценки, запечатленные учениками в виде бесед с Учителем или вольные эссе и, в известном смысле, даже собственные биографии — созданы мастерами *хайкай* в заданных им же параметрах новой эстетики. Все эти разновидности *хайкай* нашли свою нишу в литературе и искусстве эпохи Эдо.

Кроме комплекса искусств, непосредственно относящихся к области *хайкай*, поэзия *хайку* достаточно тесно коррелировала и с рядом других дзэнских искусств, популярных как в эпоху позднего Средневековья, так и в Новое время. Это, в первую очередь, все занятия, призванные скрашивать досуг поэта, мыслителя и художника: каллиграфия, монохромная и цветная живопись сумиэ, китайская классическая поэзия, икэбана, садово-парковый дизайн, чайная церемония, составившие целый список тем, которым посвящены бесчисленные стихотворения *хайку*.

Благородство сформулированных Басё эстетических концепций накладывало отпечаток строгой изысканности на поэзию его учеников, поднимая этих людей, столь разных по происхождению, взглядам и занятиям, над мирской суетой и скверной. Как бы прозаичны и низменны ни были порой темы стихов, сами *хайку* всегда отражают завещанный Басё мудрый жизнеутверждающий взгляд на этот мир. Не удивительно, что ученики и последователи стремились следовать созерцательной философии жизни, дзэнскому идеалу поэта-скитальца, явленному в личности Басё, и развивать стиль его поэзии *сёфу*, надолго определивший пути развития *хайку*. Тем самым они обозначали альтернативу популярной «барочной» эстетике брэнного мира *укиё*, столь высоко ценившей плотские наслаждения, женскую красоту, изящество интерьеров, пышность одежд и причесок, утонченность манер, изысканность посуды и обилие дорогих украшений. Вся традиционная, существовавшая ранее на протяжении многих веков эстетика Дзэн-буддизма с ее приглушенной тональностью, неброскостью, сдержанностью изобразительных средств, столь типичная для поэзии *хайку*, становится в эпоху Эдо оборотной стороной

карнавальная культура *укиё*, выдвинувшей на передний план, казалось бы, совсем другие идеалы.

В философии и эстетике Дзэн конечной целью любого вида духовной деятельности является достижение состояния отрешенности (*мусин*), полного растворения собственного эго во вселенской Пустоте (*кёму*) и слияние с изображаемым объектом в метафизическом трансцендентальном озарении (*сатори*). Однако сатори в Дзэн, в отличие от других школ буддизма, не ведет к полному отрешению от мира и постепенному переходу в нирвану. Цель духовного радения в постижении истинного смысла жизни, своего места в жизни и наилучшего способа соответствия своему предназначению.

Средством же достижения подобной цели служит недеяние (*муи*), то есть невмешательство в естественный ход событий, умение адаптироваться к переменам. Путем такой адаптации и одновременно путем слияния с абсолютным в учении Дзэн может служить *любой вид искусства и даже ремесла*, возведенного в ранг искусства, если человек находит в нем свое призвание и стремится к постоянному самосовершенствованию. Единственная задача поэта и художника — уловить ритм вселенских метаморфоз, настроиться на их волну и отразить в своем творении, будь то *хайку*, *хайбун* или *хайга*, оставаясь лишь медиатором высшего космического разума. Чем точнее передано то или иное действие, состояние, качество предмета при помощи минимального количества средств, тем удачнее, живее образ. Такова поэтика суггестивности.

Для западного художника важна прежде всего креативная сторона творческого акта: создание собственного оригинального произведения искусства, отмеченного неповторимой авторской индивидуальностью и новизной. Каждый «большой стиль» в западном искусстве — классицизм, романтизм, модернизм, постмодернизм — отрицает предыдущий. Между тем для японского художника на передний план выступает рефлексивная сторона творчества. Рефлексия как отражение и одновременно размышление, в первую очередь на материале классического наследия прошлого, составляет стержень такого творческого метода, лежащего в основе традиционной поэтики *танка* и, разумеется, *хайкай*. Уловить красоту, уже заложенную в природе и прежде тысячекратно воспроизведенную великими мастерами древности, явить образ из пустоты — чего еще требовать от поэта и художника? Не случайно в дзэнской живописи столь значительную роль играет пустое пространство, из которого проступают контуры предметов.

Нет сомнения, что на протяжении веков оба магистральных поэтических жанра не избежали влияния окружающей среды, а мироощущение поэтов формировалось под воздействием конкретного социума. Но тщетно будем мы искать в созерцательной лирике упоминание о конкретных исторических событиях и приметы времени. Зачастую пятистишие X в. или

трехстишие XVII в. не отличить от их аналогов, сложенных в начале, а то и в середине XX в. Даже те поэты, которые использовали *хайку* для ведения своеобразного дневника, старались избегать любых описаний, связанных с суетной политической и социальной тематикой или по крайней мере шифровали эти события с использованием традиционного условного кода. Вся эстетика *хайкай* глубоко чужда политике, идеологии, любым видам социальной регламентации и принуждения личности. Достойным фиксации считалось лишь «неизменное в преходящем» и «великое в малом», то есть явления, имеющие прямое отношение к жизни Природы, к бесконечным метаморфозам мироздания. При этом эстетическим идеалом, по крайней мере до Нового времени, для большинства авторов *хайку* служили древние антологии поэзии *вака* и стихи великих китайских поэтов.

Очевидно, внеисторичность классической поэтики и, в частности, поэтики *хайкай*, ее ориентированность на макрокосмические процессы, на сезонные циклы и заключенные в их рамки тематические разделы можно рассматривать как результат особого пути развития этой художественной традиции. Именно здесь нашли выражение религиозно-философские взгляды японцев, которые отнюдь не ограничивались учением Дзэн, связав в единое целое анимистические представления Синто о мириадах божеств-ками живой природы, даосское учение о таинстве вечных превращений, неразрывной триаде Небо-Земля-Человек и великом Пути, о буддийском законе кармы, о перерождении душ и о заповеди сострадания ко всем живым существам. Концепция перерождения душ порождала сознание эфемерности и скоротечности земного бытия, влекла за собой идею ничтожности индивидуального, личностного начала в бесконечном потоке рождений и смертей. Однако именно эта ничтожность человека как одного из «малых сих» в брэнном мире порождает вселенскую эмпатию, удивительное чувство личной причастности ко всему сущему — от пения горной кукушки до пронзительного крика фазана, от цветения сакуры до слякоти на осеннем поле, от новорожденного олененка до умирающей зимней мухи.

Отсюда берет начало и присущая многим сочинителям *хайку* тонкая ирония в сочетании с неизменной самоиронией:

В лачуге моей
для гостя одна отрада —
комары малы...

Басё

Ну что ж, мои блохи,
Мацусиму вам покажу,
а потом всех вон!

Исса

В отличие от авторов сатирических трехстиший *сэнрю*, порой пропитанных ядовитым сарказмом, поэты хайку не позволяют себе ни оскорбительных намеков, ни издевки. Их дзэнский юмор — всего лишь мягкое подтрунивание над собой и другими представителями одушевленной природы, собратьями по планете — людьми, зверями, птицами, насекомыми.

Социальная тематика, как и политическая или идеологическая, в целом чужда поэтике хайку, но иногда социальная принадлежность протагонистов может служить дополнительным эмфатическим элементом в общей концепции человека как частицы мироздания:

Нищий бредет —
у него вместо летнего платья
земля и небо

Кикаку

Если в *танка* классического периода тема любви звучала в полную силу и раздел «Песни любви» был обязательной частью больших антологий, то в хайку присутствует только тема дружбы. Эротическое начало отсутствует в сезонной лирике *хайку*, и любые эмоции, связанные с отношениями полов, фактически являются табуированной темой, хотя формального запрета мы нигде не найдем. Это тем более странно, что отцы-основатели жанра вообще отрицали какие бы то ни было тематические ограничения и запреты. Вероятно, корни столь странного табу следует искать в дзэн-буддийской ориентации всей поэзии *хайку*: ведь буддизм исключает плотскую и духовную любовь из списка добродетелей, причисляя ее к греховным соблазнам. Любовные грезы никак не соотносились с идеалом отрешенности от мира (*мусин*) и забвения собственной личности (*муга*). Предполагалось, что в любовном помрачении поэт никогда не сможет приблизиться к «истине красоты» (*фуга-но макото*), создать правдивую картину природы и заметить мельчайшую важную деталь повседневности.

Кроме того, надо иметь в виду, что вся «низменная тематика», включая любые эротические мотивы, в эстетике *укиё* была отдана на откуп «низким» комическим жанрам (шуточные, часто скабрёзные трехстишия *сэнрю* и *дзаннай*, комические пятистишия *кёка* и развлекательные стишки на китайском *кёси*, а в живописи — порнографюры *сюнга*), от которых серьезные поэты хайку всячески дистанцировались.

Для поэта *хайку* и художника *хайга* характерна изначальная установка на создание «своего» неповторимого образа через тонкую нюансировку «извечной» канонической темы, продиктованной некогда самой природой основоположникам жанра. В конечном счете всё в природе, как и в человеческой жизни, лишь подтверждает принцип «постоянного в сменах»,

извечного повторения знакомых пейзажей, мотивов, поступков и эмоций в новых эпохах и новых поколениях. Не потому ли нас и сегодня пленяют строфы, сложенные много веков назад? Не следует сбрасывать со счетов и чрезвычайную медлительность самого течения истории в Средние века, где нравы и обычаи могли не меняться столетиями, как и кровная связь восточноазиатской эстетики с классическим наследием, задавшим некогда культурный код нации.

В антологиях *хайку* эпохи Эдо, как и в современных журналах *хайку*, стихотворения обычно сгруппированы по тематике, то есть отдельные авторы практически растворяются в общей массе бесконечно варьирующихся импровизаций на тему раннего снега или цветущей сливы, весенних заморозков, летнего зноя или алых кленовых листьев. Читатель же или поэтический арбитр вольны выбирать и сопоставлять сходные описания, отталкиваясь от критериев в виде классических шедевров. Сами авторы тоже постоянно ощущали себя частью группы, коллектива единомышленников, вне которого их сочинения теряли ценность. Апофеозом унификации образной структуры *хайку* стало составление многотомных сезонных пособий-справочников. Однако стиль подлинного мастера для знатока и ценителя всегда отчетливо просматривается в деталях.

Picturing Java (Wo)man: Visual Reconstruction of Colonial Paleoanthropology

Fiona Asokacitta
University of Oxford

Reconstructions of hominids have always played a crucial role in helping scientists and the greater public imagine what paleoanthropological fossils would have looked like. These reconstructions have usually been taken for granted as being largely based on the fossil evidence itself, with minimal artistic license and embellishments. This paper explores the controversial case of ‘Java Man’ (*Pithecanthropus erectus*, now *Homo erectus*)’s visual reconstructions —the first ‘missing link’ species ever discovered. Based only on scant fossil evidence, Java Man’s reconstructions over the last two centuries continue to influence our perceptions today. In the advent of increasing calls for the repatriation of the fossils from the Netherlands to Indonesia, this research highlights how intangible aspects of Java Man’s object biography, namely its visual representation, is as deeply entrenched within its colonial context as its physical location is.

After Charles Darwin’s revolutionary *Origin of Species* (1859) and *The Descent of Man* (1871) were published, fossil discoveries became paramount in establishing the connection between humans and earlier life forms. However, despite decades of progress, the absence of the ‘missing link’ between apes and humans confounded scientists. Between 1891–1892, Dutch anatomist Eugene Dubois discovered what was considered as the first ‘missing link’ species between humans and apes in the Dutch East Indies, presently Indonesia.

The discovery of a molar, a skullcap, and a femur were attributed to a new species named *Pithecanthropus erectus*, colloquially, ‘Java Man’. Despite lacking physical evidence, dozens of visual reconstructions emerged from his discovery. These images informed physical reconstructions exhibited in museums across Europe, the UK, and the US, each displaying widely varied physical characteristics. However, what were purported to be scientific renderings, actually arose from an amalgamation of racial and social stereotypes, informed by Social Darwinism, early anthropology/ethnology, and older racialised imaginings of bestial humans and chimaeras from foreign lands. *Pithecanthropus*’ status in the early 19th century as the first pre-*Homo Sapiens* species discovered outside of Europe conflated it with notions of degenerate non-European races. Java Man’s fraught origins from a Dutch colony, enabled by mechanisms of colonial exploitation, further complicates these visual reconstructions. The latest of these, unveiled in 2019 in Leiden’s Naturalis Museum, is a coquettish, sexualized dark-skinned woman, whose “shy smile” accompanies the original bones which the Indonesian government has requested to be repatriated (Naturalis website). While visual and museum anthropologists have long considered the implications of how the “other” is gazed in more recent ethnographic displays, it

is crucial to also consider how formerly colonised nations are “othered” even within their prehistory, as this practice continues today and actively shapes how we understand our shared human history. This paper’s exploration of two centuries of paleoanthropological art history illuminates the inherited biases, burdens, and tropes of past artists, whether consciously or subconsciously, which continues to haunt the field of scientific imagery.

This research builds on the scholarship of other paleoanthropological art historical studies, including the works of Stephanie Moser, who examined Neanderthal art, Wiktor Stoczkowski, who explored the most common tropes associated with our perception of stereotypical ‘cavemen,’ and Martin Rudwick, a proponent of the critical study of scientific visualisations.

Тенденции в эволюции образов змей и нагов в культуре лао-тайских народов

Н. А. Гожева

Государственный музей Востока

Образы змей и нагов нашли яркое воплощение в изобразительном искусстве и словесности лао-тайских народов. Ойкумена этих народов, входящих в кра-дайскую (тай-кадайскую) языковую семью и состоящую из множества этнических групп, довольно обширна. Помимо Лаоса и Таиланда, где лао и таи являются титульными нациями, они проживают на юге Китая, северо-западе Вьетнама, северо-востоке Мьянмы и в штате Ассам в Индии. Географическая локализация тайских этносов во многом определила своеобразие сложившихся там религиозных систем, в которых древние языческие верования органично слились с мировоззренческими установками буддизма, брахманизма (индуизма) и некоторыми концепциями традиционных китайских религий. В культе змей и нагов это смешение видно уже в разнообразии терминов, используемых для обозначения реальных и фантастических пресмыкающихся (*нгу, луанг, нак, нгыак, мангкон* и др.).

Визуализация змей происходит уже в искусстве позднего неолита и эпохи металла. К примеру, на многих керамических сосудах 1-го тыс. до н. э. – III в. н. э. из Банчианга (северо-восток Таиланда) присутствуют волнообразные и зигзагообразные линии. Их нередко интерпретируют как образы змеиных существ или водные символы и связывают с древними культами природы, тотемизмом и анимизмом. У создателей банчиангской культуры и лао-тайских народов, первая, но еще слабая волна миграции которых с юга Китая на территорию Индокитая происходит в конце 1-го тыс. до н. э., несомненно, было сходное отношение к пресмыкающимся. До сих пор у некоторых племен змея считается тотемом, а восприятие ее как духа-*пхи* сохранилось почти у всех тайских этносов. По местным поверьям, рептилии — ужасные и опасные существа, но в то же время великие и могущественные, способные управлять землетрясениями, наводнениями, грозами и дождями, обеспечивающими плодородие земли и благополучие общества. Они создатели рек, озер, предки народов, охранители *мыангов* — городов и стран. Как хтонические твари они также тесно связаны с подземным миром, горами и пещерами, в которых они охраняют несметные сокровища. Следует, однако, подчеркнуть, что водная составляющая в мифах о змеях всегда превалирует — достаточно указать на огромную роль рек в жизни тайязычных народов, владения которых в большинстве своем не имеют выхода к морям и океанам.

В средневековый период в амбивалентности змеевидных существ заметен сдвиг в сторону их позитивного восприятия в отличие, скажем, от западных концепций, где змея становится, прежде всего, символом зла, греха и смерти. По мере распространения в Индокитае древнеиндийской литературы рептилий все чаще идентифицируют с нагами, мифическими животными со змеиными телами и человеческими головами, но по-своему интерпретируют. В визуальном искусстве наги не имеют антропоморфных черт, как, например, в изображениях змей, борющихся с мифическими птицами гарудами. При этом лаосские мастера подчеркивают значимость нагов, а тайские — гаруды, но и в том и другом случае их противостояние воспринимается как необходимое условие гармоничного существования вселенной. Несколько иная картина наблюдается в лао-тайской словесности. Тенденция к «очеловечиванию» змей заметна в фольклорных сказаниях о происхождении тайских этносов от союзов человека и пресмыкающегося, принимающего антропоморфную форму (предки королевской династии Луангпхабанга), из отложенных нагиной яиц (как считают жители северотайского города Нан); о возникновении *мыангов* благодаря помощи и советам нагов (столицы королевства Йонок, города Великого семиглавого нага Сисаттанака, будущей лаосской столицы Вьентьяна и др.). Причем помогая людям, наги руководствуются высокими нравственными принципами, в чем, несомненно, влияние буддизма тхеравады, принятого практически у всех тайских этносов после XIII–XIV вв.

В буддийской агиографии важной характеристикой змеиных существ является способность к самопожертвованию и защите. В полной мере ею обладает принц-нага из джатаки «Бхуридатта», добровольно отдавший себя укротителю змей. Наги присутствуют и в последней жизни Будды Шакьямуни. Сосуд, который он после трапезы опустил в воды реки, загадав, что если тот поплывет против течения, то он станет *буддой* (так и случилось), затем опустился на дно во дворец короля нагов, ставшего его хранителем. В эпизоде семинедельной медитации Будды, когда во время шестой недели разразилась ужасная гроза и вышедшая из берегов озера вода грозила затопить сидящего на берегу Пробужденного, наг Мучалинда спас его, подняв на кольцах своего тела и раскрыв над ним капюшоны своих голов. Иконография Будды-Мучалинды широко распространена в искусстве стран тхеравады. Фантастических рептилий почитают первыми учениками Будды в животном мире, и нагами называют всех проходящих монашеский обряд пострижения. Обращение в буддийскую веру разных существ — ключевая тема всего агиографического свода, а в истории об усмирении гигантского змея Нандопананды дидактический пафос приобретает характер вселенского масштаба.

В буддийских храмах наги присутствуют повсюду: в виде карнизных консолей, стилизованных голов на концах крыш, спускающихся по перилам

лестниц змей с диковинно-страшными (для отпугивания демонов) головами. Иногда наги выходят из пасти водного монстра макары, образуя один из оригинальных образов *мангкон-нак*, созданных мастерами Индокитая. Казалось бы, тхеравадинские наги полностью поглощают языческих рептилий. Однако это не совсем так. Хотя представления о змеях существовали в разных сферах (в буддийской и фольклорно-обрядовой), происходило постепенное сближение разных мифологических дискурсов вплоть до их слияния. Так, змеи, податели дождей, в новых легендах обретают советников в лице бодхисаттвы или самого Будды. В визуальном искусстве появляются гибридные создания, например, в лаосских текстильных орнаментах: птица со змеиным хвостом (*нок-нгыак*), слон с головой нага (*санг-нак*), слон, «беременный» нагом (*санг-ми-нак*), и др. Каждое из существ в таких гибридах воспринимается как его дух-*пхи*, а их соединение, по мнению ткачих, дает дополнительную магическую защиту и благополучие носителю одежды. Значимость змеиных орнаментов настолько велика, что в 2024 г. лаосское ручное ткачество с мотивами нагов было включено в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. И в соседнем Таиланде образ нага в 2022 г. был объявлен национальным символом. По мнению тайских ученых, и народные и буддийские мифы о змеях и нагах играют важную роль в космологических моделях ландшафтной среды. Самой яркой иллюстрацией современного мифического ландшафта может служить участок реки Меконг, разделяющей тайскую провинцию Нонгкхай и лаосские Вьентьян и Боликхамсай, где наблюдается так называемый феномен огненных шаров Нага.

Таким образом, эволюция образов змей и нагов показывает значительное расширение их семантических характеристик. Многозначность и множественность смыслов, которые несут в себе эти образы, во многом определило сближение, если не сказать гибридизация, двух парадигм: буддийской (*сасана-пхут*) и условно называемой анимистической (*сасана-пхи*), состоящей из компонентов коренных религиозных верований. И особенно интересно для современной лаотайской культуры то, что в мифологический «змеиный контекст» начинают проникать элементы научного миропонимания, способствуя возникновению новых ассоциативных связей.

Заметки о современном народном искусстве (взаимоотношения понятий «красивого» и «полезного» в Средней Азии)

Л. А. Чвырь
ИБ РАН

Тематика конференции — взаимодействие «прекрасного» и «утилитарного» в восточном искусстве — вбирает в себя множество возможных векторов и ракурсов рассмотрения. Но ближе всего подобная проблематика, естественно, к декоративно-прикладному искусству, включая сферу *народного* творчества. Доклад основан на многолетнем изучении материальной культуры народов Средней Азии большим отрядом этнографов, искусствоведов, археологов и историков. Основное наше внимание всегда привлекали красочные костюмы, традиционный интерьер жилища, ремесленные артефакты на местных рынках, то есть самые обиходные и в то же время художественно оформленные предметы. Всему этому, как известно, посвящена огромная литература. Она здесь подробно не анализируется и даже не предполагается демонстрация привычных в подобных случаях красочных иллюстраций или обзор типичных или, наоборот, уникальных черт искусства у каждого этноса. Намерение автора иное.

Упомянутая литература о народном искусстве Средней Азии не только обширна, но и очень пестра — от научных монографий и статей до информационно-рекламных изданий (разного качества), от солидных альбомов, музейных и выставочных каталогов до популярных брошюр и наборов открыток, а теперь еще и разношерстных материалов в интернете.

Полный и тщательный анализ этой историографии еще впереди, а пока, опираясь на нее, ограничимся лишь одним менее изученным ракурсом. Обычно коллеги в научных публикациях, тщательно собрав, описав и проанализировав среднеазиатские художественные традиции, высказывают массу проницательных суждений, тончайших соображений, нередко восторженных оценок. Но при этом на второй план часто отходят вытекающие из этого визуального великолепия выводы другого рода — об изменении *содержания* народного искусства (НИ) в период с конца XIX до начала XXI в. И это объяснимо: вначале все силы были направлены на главное — сбор традиционных артефактов и изучение истоков народного искусства, а данные о текущих этнокультурных трансформациях, о тенденциях внутри НИ были лаконичны и противоречивы, чаще все сводилось к обобщенной формуле «борьбы традиции с нововведениями».

До сих пор в общественном мнении (и в Средней Азии, и в России) наблюдается известный разнобой относительно *состояния* НИ. Помимо разных ученых высказываний, иное восприятие НИ, с практических позиций, как правило, бывало среди работников этой сферы.

Представления основных «потребителей» НИ, (тоже неоднородных), фактически все еще остается в тени. Поэтому в докладе излагается мое *видение* этой ситуации (кстати, возможно, касающееся не только Средней Азии).

Исследователи феномена народного искусства (не только декоративно-прикладного, но и музыкального, словесного фольклора, вообще всех бытующих ныне вербально-визуальных практик) давно изучают его бурные трансформации последних десятилетий, в научный обиход уже прочно вошли понятия неотрадиционализма, пост-фольклора, а тезис об исторически нелинейном и многополярном развитии искусства уже принят многими.

Следить за всем этим многообразием нелегко, особенно из-за расхождений в понимании самых исходных понятий (для нас это «народное искусство», «красота», «прекрасное», «утилитарное»), которыми оперируют ученые разных специальностей (историки культуры, искусствоведы, этнографы, социологи, философы). Что касается позиции «практиков» (организаторов художественных промыслов, кураторов выставок, чиновников-идеологи «национального» искусства, менеджеров туристического бизнеса), то их толкование терминов «красота» или «польза» важны из-за заметного влияния на население. В результате в общественном сознании бытуют прямо противоположные суждения *о судьбе и назначении НИ*. Одни люди убеждены, что оно давно исчезло (или угасает, деградирует), его заменило *массовое* (коммерческое) искусство, полагаемое современной ипостасью НИ, хотя разница между ними давно исследована учеными. Противоположное, тоже популярное в обществе утверждение гласит — поскольку народное искусство — наше культурное достояние, мы его должны поддерживать, развивать. Важно, что призыв исходит «сверху», от властей, реально содействующих «восстановлению» старой традиции и ее всевозможным нынешним презентациям. С какой целью и как это делается сейчас — более-менее ясно, так что в докладе на этом нет смысла задерживаться. Важнее итог: большинство людей — и «практики», и «потребители» этого искусства (то есть «народ»!) — реально верят, что в конце XX – начале XXI в. народное искусство расцветает.

Чтобы разобраться в этих противоречивых и весьма эмоциональных высказываниях, обратимся еще раз к известным (основным) функциям НИ, в общих чертах сравнивая их в прошлом и настоящем.

Что касается костюмов, убранства жилища или среднеазиатской орнаментированной керамики (известной теперь даже в России), то на первый взгляд утилитарная и художественная («эстетическая») функции как будто бы издавна мирно сосуществуют и особой проблемы здесь нет. Это суждение привычное, но неполное. Все знатокам и любители НИ знают о разительных отличиях старинных и современных изделий. Так считают и практики, и ученые, а отношение *потребителей* к ним фактически не

изучено, как и вообще представления о «прекрасном», «красивом» и «полезном», «утилитарном», господствующие среди разных групп современного среднеазиатского населения.

Однако полноценное толкование взаимного соотношения этих двух функций невозможно без их включения в контекст всей *системы функций* (народного) искусства, изменения в которой, на мой взгляд, выразительно свидетельствуют о сути происходящего в сфере культуры.

Утилитарная функция. Известно, что костюм или жилище изначально защищают и помогают людям, ограждая их от возможных негативных воздействий окружающего мира, природы и разных групп людей. В последнем случае вступает в действие и *коммуникативная функция* костюма и жилища, целиком базирующаяся на принятой в данном обществе *символике* некоторых материальных объектов народного искусства. Поэтому костюм или жилище человека — общепринятые в любом обществе внешние проявления *статуса* человека (или целой группы людей) — *социального, локального, этнического, культурного, профессионального*. То есть, люди общаются без слов, заявляя о своей принадлежности к той или иной человеческой страте и считывая аналогичные сведения о представителях окружающих сообществ. Иными словами, эти вещи (чаще всего декоративно оформленные) обладают символическим смыслом и служат способом опознания себя (и «своих») в отличие от других («чужих»). То есть выполняют *знаково-идентификационную* функцию. И она тоже является в известном смысле элементом, гранью утилитарной функции, также удовлетворяя повседневные потребности человека.

Как видим, упомянутые выше функции предметов традиционной материальной культуры тесно связаны и дополняют друг друга, образуя целую *систему*. Исторически она постоянно развивается: одни функции как бы исчезают из поля зрения, становятся маргинальными, другие выходят на первый план. Но место каждой из них в *иерархии* (то есть в соотношении друг с другом по степени значимости согласно принятым в обществе нормам) определяет только конкретная ситуация и влияние еще одной важнейшей функции НИ — *сакральной*, якобы, уже исчезнувшей к нашему времени.

Сакральная (или сакрально-магическая) функция, как установлено гуманитарными науками XX в., была издревле основополагающей в жизни и искусстве традиционных обществ. Архаичное мифологическое мировоззрение, отчасти сохраненное традиционным сознанием населения (в Средней Азии вплоть до XX в.), разделяло окружающий человека мир на видимый («посюсторонний») и невидимый, мир сверхъестественных сил и существ (позднее — религиозных), от которых люди зависели физически и духовно. Любая творческая работа, включая и повседневную деятельность художника, ремесленника, мастерицы, мыслилась как дар «свыше» и

результат опасного и сложного (ритуально-обрядового) диалога с Иным миром. От качества и успешности этого общения зависел и профессиональный статус мастера, и сакральная, магическая сила его изделий. Поэтому в традиционном сознании причастность к сакральной сфере и была главной характеристикой художественного произведения.

Следы такого подхода к *оценке значимости* художественных изделий (вышивки на одежде или настенных панно, ювелирных украшений, головных уборов) дожили до 60-х годов XX в., с которыми я столкнулась во время этнографической работы в Таджикистане. На вопрос: «какие украшения или вышивки вы считаете красивыми (*зебо*)?» — всегда получала странный для меня ответ: «наши», «традиционные вещи», «они *правильные, помогли* еще нашим предкам» (!). То есть сакральный смысл этих предметов был для респондентов самым главным, они ждали от потустороннего мира содействия и защиты, и ради этого налаживали с ним (через эти предметы) «связь» и «представляли себя» (идентифицировали).

Приведенные выше заметки (наблюдения) вызывают ряд вопросов о перспективах феномена народного искусства. Какова судьба его сакральных смыслов? Куда приведет тенденция «гибридного» соединения НИ с другими видами и жанрами искусства? Сохранит ли НИ в новом обличье свое первейшее свойство — коллективно осуществляемую творческую активность «снизу»? Анализ текущих трансформаций народного искусства и его роли в современной культуре по-прежнему требует внимания.

О полезности иконографических схем в искусстве дописьменных культур Передней Азии

*С. А. Зинченко
НИУ ВШЭ*

Сам объект исследования (памятники искусства дописьменных культур Передней Азии) находится на стыке интересов двух наук — археологии и истории искусств. В связи с этим при изучении основных аспектов этого искусства применяются различные методологические подходы, в том числе и междисциплинарного характера. Проблемам применения методов искусствоведения при исследованиях археологических памятников уделялось большое место в работах российских и зарубежных исследователей, актуален этот вопрос и по сегодняшний день. Применение искусствоведческих методов для анализа древнего искусства неоспоримо важно, но не менее важно осознавать, что проблемы, связанные с определением и использованием того или иного метода искусствоведения отчасти вызваны тем, что понятия и методы истории искусств находятся с одной стороны в тесной связи с культурой и научным знанием эпохи их применяющей, с другой — должны максимально полно характеризовать саму природу рассматриваемого памятника, учитывая при этом культурно-историческую ситуацию эпохи, подвергаемой анализу.

Дописьменные культуры выбраны в качестве предмета исследования не случайно, т. к. их изобразительная продукция является едва ли единственным, важным свидетельством нематериальной культуры и может быть использована для ее реконструкции.

Анализ иконографических схем связан с систематизацией типологических признаков и композиций, принятых при изображении каких-либо персонажей или сюжетных сцен. В связи с тем, что с помощью иконографии в жестко устоявшихся формах фиксируются наиболее значимые и прошедшие отбор способы презентации представлений о важных божествах, героях культуры, маркерах модели мира и пр., — иконографические схемы могут рассматриваться как средства сохранения определенных ценностных нормативов культуры.

Приступая к рассмотрению заявленной темы, упомяну те положения, которые будут важны:

1. Иконография и ее важность как способа фиксации определенных правил презентации сюжетов/отдельных образов;
2. В чем суть иконографического метода;
3. Границы применения иконографического метода;
4. Возможности иконографического метода.

Проблема полезности иконографических схем будет связана с анализом следующих положений:

1. Полезность иконографических схем заключается в способности соответствовать каким-либо насущным потребностям обществ, в которых они формируются и сохраняются практически в неизменном виде. К таким видам потребностям стоит отнести запись о важных персонажах и сюжетах, связанных с представлениями об устройстве мироздания, его структуре;
2. Иконографические схемы могут быть рождены как исключительно из элементов, функционирующих внутри использующей их культуры, как и сформированы из заимствованных. В этом случае изучение иконографии может способствовать исследованиям, связанным с культурными миграциями и их последствиями;
3. Эволюция иконографических схем как свидетельство важных для культуры внутренних и внешних процессов;
4. Проблемы, связанные с функционированием заимствованных из другой культуры иконографических схем: от полного принятия до культурного трансфера;
5. Полезность отсутствия в дописьменных культурах четко сформулированных иконографических схем как свидетельство специфики как культуры в целом, так и ее определенных этапов.

Аутентичность традиционного искусства Африки: «чистые пластические формы», коммерция и политика

П. А. Куценков
ИБ РАН

1. Имеются две стороны проблемы подлинности традиционного искусства — сугубо практическая, в виде определённых материальных признаков этого самого использования «по назначению», и теоретический вопрос о том, что такое подлинность произведения искусства вообще (разумеется, применительно к африканскому искусству). В данном случае речь будет идти именно о теории.

2. «Западное» восприятие классического африканского искусства до сих пор в значительной степени восходит к основополагающей книге Карла Эйнштейна «Скульптура негров» (1915), прославляющей «чистые пластические формы». О тех же «чистых пластических формах» писал и автор первой книги по африканскому искусству на русском языке В. Марков (В. И. Матвей): «Негр любит свободные и самостоятельные массы; связывая их, он получает символ человека. Он не гонится за реальностью; его истинный язык, игра масс, и выработал он его в совершенстве. Массы, которыми он оперирует — элементарны; это — тяжести» [Марков В. (В. И. Матвей). *Искусство негров*. Петербург: Отд. изобразительных искусств Нарком. по прос., 1919, с. 36]. Эти «чистые пластические формы» и «самостоятельные массы» стали настоящей сверхценной идеей европейской эстетики и критики начала прошлого века, и ее дальнейшее развитие уже к концу XX в. привело к полному распаду самой ткани изобразительности в «актуальном искусстве».

3. Долгое время доминировала и продолжает доминировать та точка зрения, согласно которой полностью аутентичным памятником африканского искусства может быть признан только тот, что был сделан в доколониальную эпоху и прошел «апробацию» в коллекциях авангардистов начала прошлого века, других ранних коллекционеров вроде Елены Рубинштейн, тот, которые видели или, по крайней мере, могли видеть Брак, Пикассо, Вламинк или Матисс. При этом, художественное качество таких памятников вовсе не обязательно должно быть безукоризненным: на аукционах оплачивается не эстетика, а провенанс. Старых вещей мало и стоят они дорого. Но обладание ими создает своего рода монополию не только на владение «правильным» африканским искусством, но и на «правильное» знание о нем.

4. Первые сомнения в истинности такого подхода, характерного для антикваров, галеристов и музейных хранителей, были высказаны еще в 1970-х гг.; к концу первой четверти XXI в. тенденция к пересмотру критериев аутентичности усилилась, что не в последнюю очередь было

обусловлено постепенным истощением рынка «правильного» искусства и все усиливающимися политическими требованиями возвращения в Африку награбленных в колониальную эпоху культурных ценностей. Кроме того, с 90-х гг. прошлого века начали формироваться музейные собрания в тех странах, которые не имели колоний в Африке (КНР). Неслучайно новые коллекции африканского искусства, те, что формируются в странах, никогда не бывшими колониальными державами, создаются уже на иных принципах. Так, африканские коллекции имеются в Национальном музее Китая в Пекине, и в основанном в 2010 г. музее Института африканских исследований Чжэцзянского педагогического университета. Все, произведенное в Африке и привезенное оттуда, в Китае считается «подлинно африканским». Эту точку зрения можно принять, но с существенными ограничениями: в некоторых случаях речь действительно может идти о подделках, причём, поощряемых и распространяемых на правительственном и международном уровне. К примеру, в 1993 г. и Правительство Мали при участии ЮНЕСКО основало культурную миссию в г. Бандиагара. Ее сотрудники разъезжали по Стране догонов и развозили по деревням альбомы с изображениями тех самых типов скульптуры, что отвечали представлениям туристов о том, каким «должно быть» традиционное искусство догонов. Понятно, что произведения, созданные в результате такого наивного «использования этнографического дискурса в туристических целях» трудно считать оригинальными, и они ближе к подделкам, чем к подлинникам. Наконец, существует ещё массовое производство сувениров, но эти типовые изделия явно не являются произведениями искусства, тем более, традиционного.

5. В последнее время наметилось понимание того, что старые музейные экспозиции и частные коллекции являются не столько отражением культуры африканских народов, сколько эстетики раннего авангарда. Прозрения эти связаны не только с осознанием всей сложности африканского искусства. Дело тут, возможно, в другом: рынок старых африканских вещей неуклонно сокращается, поскольку рано или поздно они оседают в музеях, откуда уже не продаются. Косвенным свидетельством в пользу истинности такого вывода служит взрывной рост цен на традиционное искусство. К тому же сейчас все быстрее развивается движение за возвращение культурных ценностей в Африку. Таким образом, число старых вещей, «освящённых» авторитетом первых коллекционеров и деятелей раннего авангарда, во-первых, далеко не безгранично и они постоянно вымываются с арт-рынка, а во-вторых, угроза их конфискации проступает всё явственнее. Понятно, что это может привести к резкому сокращению рынка.

6. Все это требует нового насыщения арт-рынка и изменения подходов к нему — соответственно, надо менять и представления о подлинности. Таким образом, проблема аутентичности африканского

искусства оказывается сложным и противоречивым клубком, где коммерческие и даже политические интересы тесно переплетены с сугубо академической проблематикой, и — как ни странно это прозвучит, — лишь в последнюю очередь связаны с эстетикой.

7. Можно спросить: а как насчёт предмета, созданного художником одной культурной группы, но используемого членами другой? Или предмета, созданным художником в соответствии с принятыми культурными канонами, но проданным до того, как он был использован по назначению? И как быть с объектом, созданным традиционным художником после обретения независимости, с использованием традиционных методов, но изготовленным плохо, чтобы соответствовать западным представлениям об африканской технологии? Или с предметом, выполненным в традиционной форме и из традиционного материала, но с европейской иконографией специально для европейского потребления? Или с предметом, который не был создан ни внутри культурной группы, ни из традиционных материалов, но используется и почитается в традиционном контексте? Или с объектом, по форме западным, но чьё значение было преобразовано так, что оно стало частью традиционной культуры? Или с объектом, обладающим явными межкультурными атрибутами? С точки зрения автора, если речь идет о древности, то все вопросы снимает сам почтенный возраст артефактов. Но гораздо сложнее дело обстоит с поздними памятниками: из научного оборота выводится множество памятников африканского искусства, созданных в колониальную и постколониальную эпоху, хотя они несомненно были созданы в Африке и самими носителями культуры распознаются как «свои». Но с точки зрения нормальной академической практики и простого здравого смысла, критерии аутентичности традиционного искусства должны определяться по преимуществу именно носителями традиции. Иными словами, если современный африканец бережно хранит статую предка, сделанную в прошлом году взамен старой, пришедшей в негодность, — значит, это подлинник.

Александр Невский как Александр Македонский: прославление русского святого во второй половине XIII века

В. Н. Рудаков

Главный редактор журнала «Историк»

Царь Александр Македонский (356–323 гг. до н. э.) — одна из ярчайших фигур мировой цивилизации, полководец, создатель империи, вошедший в историю под именем Александр Великий. Живший спустя полтора тысячелетия русский князь Александр Ярославич Невский (1221–1263 гг.) — одна из ключевых фигур отечественной истории, выдающийся полководец, правитель, также воспринимаемый потомками как великий¹.

В историографии не анализировалось обстоятельство, имеющее принципиальное значение для реконструкции образа Александра Невского, созданного его агиографом — а именно зависимость житийной повести от рассказа о жизни и деяниях Александра Македонского². Между тем, само имя Александра Ярославича порождало такого рода параллели, и, хотя сам он был наречен в память об одном из христианских святых³, а вовсе не македонского царя-язычника, тем не менее, в начале XIII в. имя Александр было весьма редким в княжеской среде, и оно неизбежно напоминало о знаменитом полководце⁴. Можно утверждать, что в русской исторической памяти сближение образов двух тезок, двух полководцев начинается, если не при жизни, то сразу после кончины героя Невской битвы, когда в 1263–1265 гг.⁵ создается самая ранняя редакция повести «о житии и о храбрости благовѣрнаго и великаго князя Александра».

В самом начале житийной повести ее автор выделяет несколько важных обстоятельств, касающихся князя. Во-первых, подчеркивается, что «без Божия повелѣния не бѣ княжение его»⁶. Во-вторых, автор дает понять,

¹ ПСРЛ. Т. 3. М., 2000. С. 465, 468, 471.

² На то, что автор житийной повести сопоставляет «своего героя с македонским царем по «храбрости», «дерзости», непобедимости», в свое время обратил внимание еще Н. И. Серебрянский. См. подробнее: *Серебрянский Н. И.* Древнерусские княжеские жития. Обзоры редакций и тексты. М., 1915. С. 184–186 (первой пагинации).

³ См. подробнее: Кучкин В. А. Александр Невский — государственный деятель и полководец средневековой Руси. *ОИ.* 1996. № 5. С. 3.

⁴ Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. *Выбор имени у русских князей в X–XVI вв. Династическая история сквозь призму антропонимики.* М., 2006. С. 465. Ср.: Молчанов А. А. Александр: знаковое имя в династической и культурной традиции. *Именослов. Заметки об исторической семантике имени.* М., 2003. С. 103.

⁵ См.: Кучкин В. А. Монголо-татарское иго в освещении древнерусских книжников (XIII – первая четверть XIV в.). *Русская культура в условиях иноземных нашествий и войн. X – начало XX в.* М., 1990. Вып. 1. С. 36–39. Ср.: Бегунов Ю. К. *Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели русской земли».* М., Л., 1965. С. 17–21.

⁶ *Ibid.* С. 187.

что Александр обладает полным набором черт *идеального правителя*: князь сравнивается, прежде всего, с героями библейской истории, перечень которых, практически целиком повторяют список, упоминаемый в «Слове Даниила Заточника» в той его части, где перечисляются добродетели идеального князя. Судя по всему, из перечисленных достоинств именно *храбрость* по мнению автора житийной повести, была главным качеством Александра Ярославича, о чем свидетельствует и само название текста — «повѣсти о житии и о *храбрости*» (вариант — «о *мужестве* и житии») и целый ряд деталей повествования. В-третьих, отмечается, что Александр не просто храбр и удачлив в сражениях, но и «*побѣжая, а не побѣдимъ*», поэтому «не обрѣтете противникъ ему въ брани никогда же»⁷.

«Слово Даниила Заточника» дает четкое представление о том, что одним из эталонов храбрости в период XII–XIII вв. считался Александр Македонский («Дай же князю нашему Самсонову силу, *храбрость Александрову...*») ⁸. Несмотря на то что в житийной повести храбрость Александра Невского сравнивается с храбростью императора Веспасиана (на это были свои причины⁹), тем не менее сопоставление с македонским царем в тексте присутствует. Речь идет о финальной части произведения, в которой описывается горе людей по поводу кончины святого: «О горѣ тобѣ, бѣднѣй человеце! Како можеша написати кончину господина своего!.. *аще бы лзѣ, и въ гробѣ бы лзѣль с ним!*». При этом в уста митрополита Кирилла вкладывается ставшая впоследствии хрестоматийной фраза: «Чада моя, разумѣйте, яко уже *заиде солнце земли Суздальской!*»¹⁰.

Эти образы встречается в русских средневековых княжеских панегириках (напр., в Ипатьевской летописи — Мстиславу Ростиславичу под 6686 (1178) г. и Владимиру Васильковичу под 6796 (1288) г.¹¹, где речь идет о желании дружины умереть вместе со своим господином и о сравнении умерших правителей с «зашедшим солнцем»: «*Добро бы ны гсѣ с тобою оумрети*», «не можемъ тебѣ оузрѣти, *оуже бо слнѣце наше заиде*»¹². Д. С. Лихачев предположил, что общим источником этих текстов являлся переводной компилятивный хронограф, включавший в себя «Александрию», «Повесть о взятии Иерусалима» Иосифа Флавия и ряд

⁷ Ibid. С. 187, 191.

⁸ БЛДР. Т. 4. XII век. СПб., 1997. С. 282. См.: Вилкул Т. Л. Мстислав Храбрый — к происхождению эпитета. *Древняя Русь. Вопросы медиевистики*. № 3 (21). 2005. С. 14.

⁹ Рудаков В. Н. Прославление святого благоверного князя Александра Невского во второй половине XIII века: текст и контекст. *Древняя Русь. Вопросы медиевистики* [в печати].

¹⁰ Бегунов Ю. К. *Op. cit.* С. 194.

¹¹ Мансикка В. Житие Александра Невского: Разбор редакций и тексты. *Памятники древней письменности и искусства*. Т. 180. СПб., 1913. С. 40–41 (первой пагинации); Лихачев Д. С. *Русские летописи и их культурно-историческое значение*. М.; Л., 1947. С. 260.

¹² ПСРЛ. Т. 2. М., 1998. Стб. 610, 920.

других текстов¹³. К источнику такого же типа, судя по всему, восходило и сравнение Александра Невского с зашедшим солнцем¹⁴.

Между тем в житийной повести князь Александр Ярославич назван не просто «зашедшим солнцем», а «солнцем земли Суздальской». Близкую параллель к такому сравнению находим в плаче Роксаны, вдовы Александра Македонского, по умершем муже. Этот эпизод содержится в более поздней по времени т. н. Сербской Александрии, известной в русской письменности с XV в.¹⁵: «О Александре, всего света царю и *храбры* господине, премудрый во человецех, не зриши ли мене, поне в чюжей земли оставил мя еси, а сам, яко солнце, с солнцем под землю зашел еси! ...Александре, всего мира царю, *Макидонское солнце, луче ми есть zde с тобою умрети*, а от тебе разлучитися не могу»¹⁶.

Могло ли это повествование об Александре Македонском стать источником и для житийной повести? Напрямую, судя по всему, нет: позднее происхождение Сербской Александрии не позволяет делать подобные предположения. Однако рассказ о Роксане сохранился не только в Сербской, но и в близкой к ней, но возникшей существенно раньше т. н. среднегреческой Александрии, восходящей к той же редакции ε, к которой восходит и Сербская Александрия¹⁷. В среднегреческой Александрии, по сравнению с ее источником — редакцией ε, некоторые темы получили существенное развитие. Так, «более важное место, чем в редакции ε, в среднегреческом Романе отводится любовной теме. Самоубийство Роксаны после смерти ее мужа Александра — одно из нововведений средневекового автора»¹⁸. Создание среднегреческой переработки Александрии большинство исследователей датируют XII–XIII вв.¹⁹. В ряде вариантов среднегреческой редакции обращение Роксаны к умершему мужу читается немного иначе, чем в Сербской Александрии: «О, Александр, *царь Македонцев, солнце, лучшее из того, что у меня есть сегодня, это умереть*

¹³ См.: Лихачев Д. С. *Op. cit.* С. 260–266. См.: Вилкул Т. Л. *Летопись и хронограф. Текстология домонгольского киевского летописания.* М., 2019. С. 270–271; Ставиский В. И. Киевская летопись и Хронограф. *Ruthenica.* Т. XV. Киев, 2019. С. 254.

¹⁴ Истрин В. М. *Александрия русских хронографов. Исследование и текст.* М., 1893. С. 103, 105, 240, 242.

¹⁵ Ботвинник Н. М. «Роман об Александре». Рукописная традиция и история изучения текста. *Византинороссика.* 2003. Т. 2. С. 66.

¹⁶ *Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV в.* / подгот. М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье, О. В. Творогов. М., Л., 1966. С. 71.

¹⁷ Ботвинник Н. М. *Op. cit.* С. 62–64.

¹⁸ «Со значительной долей вероятности можно утверждать, что существовала еще одна, не дошедшая до нас древнегреческая редакция, восходящая к ε и послужившая общим источником для среднегреческого и славянского перевода». См. подробнее: Ботвинник Н. М. *Op. cit.* С. 66–67.

¹⁹ *Ibid.* С. 63–65.

вместе с тобой...»²⁰. Не исключено, что именно из этой версии и мог возникнуть немного модифицированный перевод, отразившийся в Сербской Александрии: «Александре... царю, макидонское солнце». По крайней мере, в одном из списков Сербской Александрии (рукопись конца XV–XVI в. из Народной библиотеки в Белграде) встречается вариант, который вполне можно считать «переходным» от среднегреческого чтения к чтению Сербской Александрии: «Алексен’дре, макиедониускый цароу, макиедон’ско сльн’це!»²¹.

И, хотя сложные и не до конца решенные вопросы датировки рукописей среднегреческой биографии Александра, а также проблемы их соотношения между собой, еще ждут своего исследования, можно предположить, что автор житийной повести каким-то образом мог быть знаком с одним из таких «переходных» текстов. Как бы то ни было, очевидно, агиограф Александра Ярославича стремился подчеркнуть сходство своего героя, святого благоверного князя, с «эталоном храбрости» того времени — царем Александром Македонским.

В более поздней книжной традиции эта параллель только усиливалась. В хронологическом расчете, содержащемся в Псковской первой летописи Александр Ярославич, вопреки традиционному титулованию, назван «царем Александром»: «В лѣто 6749. Взя князь Александръ городокъ Копорию, а Нѣмецъ изби. А на другое лѣто ходилъ князь Александръ с муж новгородцы, и бишася на леду с Нѣмцами. От числа Руския земли до смерти царя Александра и до оубития князя литовского Миндовга лѣт 6...»²². А в житийной повести об Александре Невском, помещенной в Софийской первой летописи, князь и вовсе охарактеризован как тезоименитый царю Александру Македонскому (имени которого, разумеется, не могло быть в святцах), а также назван «подобником» храброму Ахиллесу: «О велицѣмъ князѣ нашемъ Александрѣ Ярославичи, о умномъ и о крѣпкосмысленномъ, о *храбромъ тезоименитнаго ц(а)ря Александра Макидоньскаго*, подобник ц(а)рю Алехвысу, крѣпкому и храброму»²³. Как и в первоначальной редакции житийной повести, здесь также маркирующим признаком сходства оказывалась храбрость обоих Александров. О том, что храбрость Александра Ярославича, с точки зрения

²⁰ «Ἀλέξανδρε, βασιλέα τῶν Μακεδόνων, ἦλιε, κάλλιον τὸ ἔχω τὴν σήμερον ἡμέραν μετὰ σένα νὰ ἀποθάνω, περὶ νὰ γενῶ γυνὴ ἀλλοινοῦ ἀνδρός· ἀμὴ οὐδὲν ἤμπορῶ ἀπὸ τὴν ἀγάπην σου νὰ χωριστῶ, αὐθέντη μου». См.: Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. 1. Греко-византийский период. СПб., 1886. С. 64 (второй пагинации).

²¹ *Приповетка о Александру Великом у старој српској књижевности* / Критички текст и расправа од Ст. Новаковића. Београд, 1878. С. 150.

²² *Псковские летописи*. Вып. 1. Подг. А. Н. Насонов. М., Л., 1941. С. 13.

²³ *ПСРЛ*. Т. 6. Вып. 1. М., 2000. Стб. 303. Подробнее: Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. *Op. cit.* С. 465.

его ближайших потомков, была одним из важнейших его качеств, свидетельствует и запись в статье «А се князи русьстии» Комиссионного списка Новгородской первой летописи младшего извода, в которой победитель шведов впервые был назван «Невским»: «Александръ великии, храбрыи, невьскыи»²⁴. И хотя в исторической памяти приживется лишь одно из этих прозвищ — «Невский», два других («великий» и «храбрый») также будут оставаться на слуху²⁵.

Список литературы

Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV в. / подгот. М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье, О. В. Творогов. М., Л., 1966.

Ботвинник Н. М. «Роман об Александре». Рукописная традиция и история изучения текста. *Византиноведение*. 2003. Т. 2.

Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. *Материалы и исследования*. Вып. 1. *Греко-византийский период*. СПб., 1886.

Вилкул Т. Л. Мстислав Храбрый — к происхождению эпитета. *Древняя Русь. Вопросы медиевистики*. 2005. № 3 (21).

Вилкул Т. Л. Летопись и хронограф. Текстология домонгольского киевского летописания. М., 2019.

Горский А. А. О времени появления прозвищ у князей русского Средневековья. *Средневековая Русь*. Вып. 14. М., 2020.

Житие Александра Невского. Бегунов Ю. К. *Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели русской земли»*. М., Л., 1965.

Ипатьевская летопись. *Полное собрание русских летописей*. Т. 2. М., 1998.

Истрин В. М. *Александрия русских хронографов. Исследование и текст*. М., 1893.

Кучкин В. А. Александр Невский — государственный деятель и полководец средневековой Руси. *ОИ*. 1996. № 5.

Кучкин В. А. Монголо-татарское иго в освещении древнерусских книжников (XIII – первая четверть XIV в.). *Русская культура в условиях иноземных нашествий и войн. X – начало XX в.* М., 1990. Вып. 1.

Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. *Выбор имени у русских князей в X–XVI вв. Династическая история сквозь призму антропоники*. М., 2006.

Лихачев Д. С. *Русские летописи и их культурно-историческое значение*. М.; Л., 1947.

Мансикка В. *Житие Александра Невского: Разбор редакций и тексты. Памятники древней письменности и искусства*. Т. 180. СПб., 1913.

²⁴ ПСРЛ. Т. 3. С. 465, 468, 471.

²⁵ См.: Горский А. А. О времени появления прозвищ у князей русского Средневековья. *Средневековая Русь*. Вып. 14. М., 2020. С. 19.

Молчанов А. А. Александр: знаковое имя в династической и культурной традиции. *Именослов. Заметки об исторической семантике имени*. М., 2003.

Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. *ПСРЛ*. Т. 3. М., 2000.

Приповетка о Александру Великом у старој српској књижевности. *Критички текст и расправа од Ст. Новаковића*. Београд, 1878.

Псковские летописи. Вып. 1. Подг. А. Н. Насонов. М., Л., 1941.

Рудаков В. Н. Прославление святого благоверного князя Александра Невского во второй половине XIII века: текст и контекст. *Древняя Русь. Вопросы медиевистики (в печати)*.

Серебрянский Н. И. *Древнерусские княжеские жития. Обзоры редакций и тексты*. М., 1915.

Слова Даниила Заточника. *БЛДР*. Т. 4. XII век. СПб., 1997.

Софийская первая летопись. *ПСРЛ*. Т. 6. Вып. 1. М., 2000.

Стависский В. И. Киевская летопись и Хронограф. *Ruthenica*. Т. XV. Киев, 2019. С. 254.

Горшок, смоковница, флейта, гвоздика: этика и эстетика (бес)полезного у Конфуция, Чжуан-цзы, Шекспира и Оскара Уайльда

Д. В. Дубровская
ИБ РАН, ГАУГН

Полезность бесполезного (бесполезности) — старинный китайский философский мотив. Обычно в связи с этим дискурсом вспоминают даосского мыслителя Чжуан-цзы, который достаточно подробно объясняет этическую проблему полезности вне эстетических коннотаций, занимаясь не оправданием бесполезных, но красивых (украшающих жизнь или культ) предметов или объяснением полезности уродливых, а рассуждая о том, существует ли бесполезное вообще. Коан (если можно так выразиться) Чжуан-цзы был вызван к жизни наблюдением ученика Хуэй-цзы, заметившего, что большое кривое дерево на вершине горы никому не нужно, — его не достанет топор дровосека. Притча-рассуждение на этом не заканчивается, на глазах теряя изящество, но увлекая характерной отвлеченностью рассуждения, в которое удивительным образом попадают молчаливый гусь (которого приятнее зарезать, чем крикливого) и сам учитель Чжуан-цзы, вынужденный объяснять Хуэй-цзы, что он желает для себя чего-то среднего между «пригодностью и непригодностью». При анализе параболы Чжуан-цзы, на ум, конечно же, приходит притча Христа о бесплодной смоковнице из Евангелия от Луки, в которой толкуется о три года подряд не плодоносившем фиговом дереве, росшем посреди виноградника, отчего виноградарь изготавился срубить его. Христос не вдаётся в объяснения о полезности и бесполезности, предлагая просто лучше потрудиться: «Господин! Оставь ее и на этот год, пока я окопаю ее и обложу навозом, — не принесет ли плода; если же нет, то в следующий [год] срубишь ее». Существует множество толкований этой притчи в гиперболическом и символическом ключе, но мы позволим себе ограничиться теми ее гранями, которыми плодовое дерево Иудеи соприкасается с непоименованным деревом даосского сказания.

Если Чжуан-цзы предлагает поразмыслить о бесполезности в разрезе пользы для самого себя (кривое дерево осталось стоять и не погибло), то Христос говорит о том, что не надо спешить списывать со счетов нечто, что при должном старании и заботе способно — во всех смыслах — принести плоды. Снова вернемся в Древний Китай. Конфуций значительно лаконичнее Чжуан-цзы. Известна удивительная максима, записанная учениками Кун-цзы в «Луньюе»: «Благородный муж не горшок» (君子不器; *цзюньцзы бу ци*), которую традиционно переводят как «благородный муж не подобен вещи» или даже «благородный муж не инструмент». Грань, которой этот афоризм соприкасается с речением Чжуан-цзы, касается благородного мужа, мудреца, каковыми можно считать обоих мыслителей.

И если Чжуан-цзы смеется и отговаривается туманными замечаниями о том, что выбор нечто среднего между пригодностью и непригодностью на первый взгляд кажется правильным, на самом деле это не избавляет от обремененности вещами, ибо «только в вольном странствии, сообразуясь безотчетно с Великим Путем и его силой, мы можем стряхнуть с себя бремя мира». Последнее умозаключение не стыкуется с нашей темой никакими гранями, поэтому оставим его на полях этой мозаики рассуждений о прекрасном и утилитарном.

Утилитарнее для нас кажущаяся немного даже высокомерной фраза Конфуция о негоршечной природе благородного мужа — она весьма актуальна для, скажем, высокой академической науки, которая должна иметь возможность позволять себе отводить небольшой процент научно-творческих мощностей на то, чтобы включать в себя несколько игроков в бисер (если воспользоваться метафорой Германа Гессе). Благородный муж не всегда создает немедленно пальпируемую пользу, он не горшок, им нельзя зачерпнуть воду и хранить в нем продукты, он не инструмент.

В этой точке наших рассуждений мы, конечно, немедленно вспоминаем Уильяма («нашего») Шекспира и бессмертную фразу Гамлета из одноименной трагедии «Я не флейта, и играть на мне нельзя» (потому что флейта — это музыкальный инструмент). Наше путешествие по широкому хайвэю смыслов утилитарности, полезности, применимости и инструментальности деревьев, мыслителей и некоторых совестливых датских принцев, дошло, казалось бы, до крайней точки. Гамлет говорит о крайне личном, о себе, о своей неманипулируемости, о конкретной трагедии и конкретной интриге, в своем роде формулируя самую гордую вещь, которую способен сказать о себе человек, отказывающийся быть инструментом в чужих планах и игрушкой — будь то в чужих руках или игрушкой судьбы.

Подобного поворота сюжета мы, безусловно, не могли найти у мудрецов древности: у нас на глазах, в начале Нового времени, под пером одного из величайших европейских гуманистов рождается индивидуализм, понятие о личной ответственности за поступки. Наверное, далее в наших рассуждениях стоит остаться на территории того же острова, что породил датского принца, но перенестись уже в конец XIX века, наконец-то обратившись взором к эстетическому движению, скандально постулировавшему (пусть и получив толчок из Франции, от Бодлера) примат формы над содержанием, эстетики над этикой, *manners before morals* и так далее. Рупором и златоустом этого движения был Оскар Уайльд, а символом его зеленая гвоздика — цветок, который он изобрел, воплотил и вдел в петлицу, раз и навсегда сделав символом примата прекрасного над утилитарным.

Как практически абсолютно все, что писал и тем более говорил неподражаемый Оскар, заявления о том, что «всякое искусство совершенно

бесполезно», были эпатажем. Безусловно, можно прожить без Шекспира, без Пушкина и Уайльда, можно забыть об изначальной строгой утилитарности искусства начиная со времен палеолитической живописи и сделать вид, что искусство — это натюрморт (причем не голландский: голландский натюрморт-*vanitas* тоже утилитарен) с ромашками, висящий на стене квартиры в хрущевской пятиэтажке. Мастер парадокса, Уайльд, как видится, действовал от противного, доводя свой эстетизм до абсурда (вспомним разрезанные и подаренные нищему обноски, делавшие его живописным) именно для того, чтобы подчеркнуть самые важные, самые наивные, самые высокие человеческие ценности. Эту мысль практически в лоб подтверждает, например, «Портрет Дориана Грея», изысканно описывающий амбьянс и практику английского эстетизма и немедленно показывающий его моральную пустоту и тщету.

Интересно, что недалёковидные современники ничего не поняли ни в мессидже Уайльда, ни в эстетизме. Так, современник автора «Дориана Грея» Роберт Хиченс (Robert Hichens) опубликовал в 1894 году целую книгу-пародию под названием «Зеленая гвоздика», столь остроумно написанную, что ее даже посчитали законспирированной автопародией пера самого Уайльда, что бесконечно позабавило автора «Дориана Грея». До тех пор пока он не прочел книгу и не сказал, как всегда, неподражаемое: «Я изобрел этот великолепный цветок. Но эта посредственная мещанская книга узурпирует странное и прекрасное название, к чему, даже говорить не надо, я не имею ни малейшего отношения. Цветок — это произведение искусства. Книга — нет» (“I invented that magnificent flower. But with the middle-class and mediocre book that usurps its strangely beautiful name I have, I need hardly say, nothing whatsoever to do. The flower is a work of art. The book is not”).

Пожалуй, завершить это небольшое круговое путешествие-рондо о пользе и бесполезности прекрасного, деревянного и человеческого, можно удивительным совпадением: на контртитule первого издания книги Хиченса красовались стилизованные китайские мандарины — по-видимому, в знак важности влияния дальневосточных стилей на эстетическое движение. Что ж, если китайский благородный муж не должен быть горшком, инструментом учения о бесполезности прекрасного он быть просто обязан.

ЧАСТЬ 2

Памятники древности: красота и утилитарность наполнения

Скульптурные изображения головы человека в обрядовых практиках докерамического неолита на территории Северной Месопотамии

Т. В. Корниенко
ВГПУ

В материалах Юго-Западной Азии эпохи докерамического неолита (PPN, X – нач. VII тыс. до н. э.) скульптурные изображения головы человека являются одной из распространенных категорий объектов символического значения. Эти изобразительные источники главным образом получены с территории западной и центральной областей Северной Месопотамии, а также Леванта, где наиболее ранние экземпляры фиксируются с уровней верхнего эpipалеолита. По данным памятников Северной Месопотамии можно выделить три типа таких объектов — маски, рельефы и круглую скульптуру с реалистичным или схематичным изображением деталей (черты лица, уши, прическа, etc.). Разных размеров скульптурные изображения головы человека в подавляющем большинстве случаев выполнены из камня, чаще всего из известняка, также встречаются экземпляры из глины и кости.

При схематичном изображении для всех отмеченных типов скульптуры головы человека распространенным является Т-образное изображение рельефом соединенных линий бровей и носа; отсутствуют рот, уши, прическа; глаза и другие детали не проработаны, однако лицо человека вполне узнаваемо. Наиболее древний экземпляр такого изображения в виде миниатюрной каменной маски происходит из поздненатуфийского слоя Нахаль Эйн Гев II с территории Южного Леванта, Израиль [Grosman et al., 2017]. На памятниках Северной Месопотамии в значительном количестве подобные изображения встречены при исследовании больших круглоплановых сооружений третьего слоя Гёбекли Тепе (Юго-Восточная Анатолия), единичные экземпляры выявлены также на других памятниках данного региона (Невали Чори, Чайоню Тепеси, etc.). По данным Северной Месопотамии характерно композиционное совмещение мотива головы человека (или зоантропоморфа) с мотивом фаллоса, отображенное в оформлении отдельных скульптурных объектов Гёбекли Тепе, Ени Махалле, Невали Чори [Kornienko, 2018, fig. 2.3, 2.4, 2.6] и в целом комплексе скульптур, наполняющих Строение АВ в Карахан Тепе) [Karul, 2021, fig. 7].

Среди экземпляров круглой скульптуры нередки отломанные от антропоморфных фигурок малых форм и крупноформатных фигур изображения головы человека. Выполненные преимущественно из камня

скульптурные изображения головы человека всех трех типов при ясном контексте обнаружения в большинстве случаев фиксируются в границах общественных построек особого назначения. При этом они являются либо архитектурной деталью изначального оформления таких сооружений, либо оставленными в специальных местах (тайниках, у центральных стел или в других семантически важных зонах, замурованными в стены и проч.) объектами. Основываясь на контексте таких находок, обнаруженных в Гёбекли Тепе, и сопутствующих им материалов, Н. Беккер с коллегами считают, что маски и другие скульптурные изображения головы человека могут быть связаны с погребальными ритуалами, проводимыми для общественных зданий специального назначения по завершению периода их функционирования. Чрезмерное увеличение или миниатюризация скульптурных изображений головы человека, следы слома в области шеи, а также сокрытие лиц интерпретируется как попытка общения со сверхъестественными силами путем преобразования естественного [Becker et al., 2012; Dietrich et al., 2018]. Источники Телля Абр 3, Чайоню Тепеси и Невали Чори дают основания предполагать проведение подобных ритуальных практик, связанных с обрядом захоронения построек общественного назначения.

Материалы Невали Чори (Юго-Восточная Анатолия, EPPNB-MPPNB) убедительно показывают, что глиняные фигурки, найденные в большом количестве на этом памятнике, характерны для жилой части поселения, а образцы каменной скульптуры большого формата (включая изображения голов) обнаружены преимущественно в границах специальных общественных зданий. Глиняные антропоморфные статуэтки, выявленные на жилой части поселения, могли иметь различное предназначение: от игрушки и амулета до изображения предка, другого человека или сверхъестественного существа, по отношению которого, судя по контексту находок и фрагментированному состоянию большинства объектов, осуществлялись магические обряды [Hauptmann, 1999; Morsch, 2002]. Вместе с тем, в жилой части поселения Невали Чори найдены выполненные из камня, как схематично, так и в реалистичной манере миниатюрные скульптурные изображения головы человека. Несколько таких экземпляров обнаружено вместе с обломками известняка и фрагментами других миниатюрных каменных статуэток (изображением головы оскалившегося хищника и Г-образным столбом) в двух ямах Дома 6. Исследователи памятника отмечают, что миниатюрные каменные скульптуры по качеству проработки деталей заметно отличаются в лучшую сторону от глиняных статуэток. По наблюдению Х. Хауптманна, ограниченность мотивов миниатюрных каменных скульптур, изображавших животных, людей (во многих случаях только их голову), а также стелу, соответствует образцам крупной скульптуры Невали Чори. Дом 6 получил название «мастерской каменотеса и скульптора».

Предполагается, что там выполняли «эскизы» будущих крупноформатных скульптур для оформления общественных построек культового назначения, сооружавшихся на специальном участке рядом с поселением [Hauptmann, 1999; Hauptmann, 2011].

Отметим, что запечатленный в скульптуре на памятниках РРН западной и центральной частей Северной Месопотамии мотив головы человека соотносится с фиксацией рельефных и гравированных изображений безголовых тел, встреченных в общественных постройках особого назначения Джерф эль-Ахмар и Гёбекли Тепе. Материалы рассматриваемых изобразительных источников перекликаются с характерными для того же времени и территории данными вторичных погребений с отделением черепа от скелета, отдельным захоронением или выставлением черепов. Обычай отламывания голов у антропоморфных скульптур и помещение этих фрагментов (иногда со сбитыми лицами) в семантически значимые зоны общественных построек в ходе проведения ритуала погребения таких сооружений коррелирует с данными об осуществлявшихся манипуляциях с телом человека, зафиксированных на остеологическом материале, включавших отделение головы и дальнейшее использование ее или ее фрагментов в ритуальных практиках [Kornienko, 2015].

Предварительный пространственно-хронологический анализ данных скульптурных изображений головы человека с территории Юго-Западной Азии показал, что наиболее ранние из этих объектов в настоящее время известны из уровней верхнего эпипалеолита в Южном Леванте. Широкое распространение скульптурные изображения головы человека получают в западной и центральной областях Северной Месопотамии в период РРНА-МРРNB, основные типы — маски, рельефы, круглая скульптура. На территории Южного и Центрального Леванта такие объекты широкое распространение получают в период МРРNB-РРНС, хотя редкие экземпляры в этих областях известны и по материалам более ранних периодов. В коллекции скульптурных изображений головы человека Южного и Центрального Леванта к основным отмеченным типам скульптурных изображений головы человека, характерным для территории Северной Месопотамии, добавляется еще один тип — так называемые «моделированные черепа». Эти объекты совмещают непосредственно останки человека (череп) с пластичным и декоративным материалом (глина, гипс, краска, ракушки), с помощью которого осуществлялось скульптурное оформление [Корниенко, 2012]. Отмеченное пространственно-хронологическое распространение изобразительного мотива головы человека, выраженного в скульптуре, в целом соответствует распространению обычая использования человеческих черепов и их фрагментов в ритуальных практиках докерамического неолита. Доступные данные дают основание сделать вывод об использовании скульптурных

изображений головы человека в качестве символов продуцирующего значения, выставившихся в период функционирования общественных культовых сооружений, а также во время проводимых с этими сооружениями обрядов жизненного цикла при их перестройке и/или погребении, направленных на сохранение, воспроизводство и процветание коллектива.

Список литературы

Корниенко Т. В. Моделирование черепов на территории Леванта в период докерамического неолита Б. *Российская археология*. 2012. № 4. С. 80–89.

Becker N., Dietrich O., Götzelt T., Köksal-Schmidt Ç., Notroff J., Schmidt K. Materialien zur Deutung der zentralen Pfeilerpaare des Göbekli Tepe und weiterer Orte des obermesopotamischen Frühneolithikums. *Zeitschrift für Orient-Archäologie*. 2012. Band 5. S. 14–43.

Dietrich O., Notroff J., Dietrich L. Masks and Masquerade in the Early Neolithic: A View from Upper Mesopotamia. *Time and Mind*. 2018. Vol. 11. Iss. 1. Pp. 3–21.

Hauptmann H. The Urfa Region. *Neolithic in Turkey: The Cradle of Civilizations. New Discoveries*. Ed. by M. Özdoğan, N. Başgelen. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, 1999. Pp. 65–86.

Hauptmann H. The Urfa Region. *The Neolithic in Turkey. New Excavations & New Research. The Euphrates basin*. Ed. by M. Özdoğan, N. Başgelen, P. Kuniholm. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, 2011. Pp. 85–138.

Karul N. Buried Buildings at Pre-Pottery Neolithic Period Sites: Karahantepe. *Turkish Journal of Archaeology and Ethnography*. 2021. Iss. 82. Pp. 21–31.

Kornienko T. V. On the Problem of Human Sacrifice in Northern Mesopotamia in the Pre-Pottery Neolithic. *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia*. 2015. Vol. 43. No. 3. Pp. 42–49.

Kornienko T. V. On the Interpretation of Stelae in the Cult Complexes of Northern Mesopotamia during the Pre-Pottery Neolithic. *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia*. 2018. Vol. 46. No. 4. Pp. 13–21.

Morsch M. G. F. Magic Figurines? Some Remarks about the Clay Objects of Nevalı Çori. *Magic Practices and Ritual in the Near Eastern Neolithic*. Ed. by H. G. K. Gebel, B. Dahl Hermansen, Ch. Hoffmann Jensen. Berlin: Ex Oriente, 2002. Pp. 145–162.

Убейд и соседи: расписная керамика 6-го тыс. до н. э. на Телле Ваджеф в Южном Ираке

*А. И. Янковский-Дьяконов
ИВ РАН
Л. А. Гусак
НовГУ им. Ярослава Мудрого*

В апреле 2024 г. Российско-Иракская экспедиция (РИКЭ) провела раскопки на Телле Ваджеф в административной области Майсан в Южном Ираке, в 5 км от границы Ирака и Ирана. Много в этих исследованиях делается впервые: транстигридские телли Южного Ирака дописьменного периода ранее не копались никем, российские археологи никогда ранее не работали на юго-восточном (загросском) краю Месопотамского аллювия, и наконец, в Майсане никогда еще не работали никакие иностранные экспедиции.

Телль Ваджеф — небольшое древнее поселение, около 1 га. Памятник сильно пострадал от рытья окопов во время ирано-иракской войны 1980–1988 гг., в результате чего количество подъемного материала убейдского облика на его поверхности значительно больше, чем на других подобных теллях, обследованных РИКЭ в 2019 г. В ходе раскопок была заложена ступенчатая стратиграфическая траншея на северном неповрежденном склоне холма.

Под небольшим (1–1,5 м) слоем исторического времени были раскрыты отложения, насыщенные неолитической расписной керамикой, включая археологически целые формы. Н. Ю. Петрова показала, что основной массив этой керамики имеет полное сходство с культурой Меймех, которая засвидетельствована в близлежащей долине Дех Луран, уже на иранской территории. Наряду с этим на памятнике есть примеры культуры «классического» юго-западного Убейда, периода Убейд-2 (старое название «Хадж Мухаммад»). Есть также один, но очень яркий, пример самаррской керамики, исходная территория которой находится на центральной части Месопотамского аллювия. Поскольку культура Меймех показывает близкие — до идентичности — параллели с культурой Средней Сузианы (немного юго-восточнее Дех Лурана), имеющей хорошие радиоуглеродные даты, то мы можем уверенно датировать исследованные нами слои на поселении Телль Ваджеф концом 6-го тыс. до н. э. Телль Ваджеф, на котором при самых первых раскопках мы видим свидетельства контакта трех культур, оказывается важнейшим объектом для изучения региональных связей в эпоху, непосредственно предшествующую возникновению цивилизации в Южном Двуречье. Для памятников данного региона и эпохи орнаменты расписной керамики являются главным диагностическим материалом. Разумеется, для хронологической

диагностики орнамент используются в совокупности со всеми остальными признаками: технологическими особенностями, стратиграфической позицией, типологией форм керамики. Тем не менее эволюция стиля орнаментов отражает историческое развитие, о котором нам трудно было бы получить представление другим способом.

Кроме Южного Двуречья расписную керамику убейдского облика 6–4 тыс. до н. э. находят по всей северной части Плодородного Полумесяца, от Мерсина до Тепе Гавра, по всему западному побережью Арабского (Персидского) залива и даже на Южном Кавказе (керамика позднеубейдского типа в Годедзоре). Халафская и Самаррская культура, предшественники Убеида на севере и в центральной части Месопотамии, могут продолжать сосуществовать с ним, что мы, собственно, и видим на Ваджефе. В результате, из стиля расписной керамики на Телле Убейд и соседних памятников (откуда и произошло название), термин «Убейд» превратился в название большого, но нечеткого культурно-исторического комплекса. Мы оставляем в стороне непростую дискуссию о его границах и хотим лишь показать стилистические различия между орнаментами расписной керамики на ряде памятников в трех географических группах: юго-западной (Уэйли — Эриду), центральной (Савван — Самарра) и загросской (Дех Луран — Сузиана). В регионе Уэйли — Эриду представлены все периоды Убейдской культуры, от 0 до 5. Отметим два важных обстоятельства: 1) на Уэйли раскрыты пока только поздние слои Убейд 0, ранняя история этой культуры пока недоступна из-за грунтовых вод, 2) между Убейд 0 и Убейд 1 на Уэйли существует столь резкое технологическое отличие, что французские раскопщики Уэйли предлагают видеть за этим смену населения. Убейд 1 в основном представлен на Эриду и имеет отчетливое стилистическое своеобразие («тростниковая плетенка»). Орнаменты Убейд 2 (прежнее название «Хадж Мухаммад») — наиболее ранние убейдские орнаменты, встречающиеся на Ваджефе. Убейдская колонка в Уре и на Телле Убейд пока начинается с периода Убейд 3. Поздний (или «классический» Убейд 3–4) также характеризуется очень яркими особенностями, которые можно назвать «стилистически противоположными» раннеубейдской посуде в Эриду со строгой геометричностью ее орнамента. Поздний Убейд — это прихотливые плавные узоры, напоминающие то ли листья водных растений, то ли змей, а может быть, и то и другое. На Ваджефе таких орнаментов нет. При переходе к следующему, урукскому периоду истории Месопотамии богатство убейдских орнаментов сходит на нет. Характерный маркер урукского времени — чаша со скошенным венчиком встретила в подъемном материале Ваджефе в единственном фрагменте.

**Эстетика храма в шумерских гимнах богам и храмам: о
происхождении категории возвышенного в эстетике древнего
Ближнего Востока**

В. В. Емельянов
СПбГУ

В докладе будет поставлен вопрос о необходимости описания доклассической эстетики древнего Ближнего Востока, особенности которой весьма отличаются от классической античной эстетики и неклассических эстетик современности. Прежде всего, нужно определить основную черту доклассической эстетики. Специфическим произведением культуры древнего Ближнего Востока является храм как центр производственной, государственной и художественно-эстетической деятельности его народов. Храм создан по образу дерева и горы. Он, как растение, тянется вверх, к небу. Он жив и исполнен желания расти. Храм, как и гора, является средством соединить верхнее и нижнее, мужское и женское, властное и покорное начала мира. Но храм еще и подобие небесного мира, многие детали его декора связаны с планетами и созвездиями видимого свода. Именно в храме находятся статуи живущих здесь божеств, именно в приделах храма совершаются важнейшие ритуалы годового календарного цикла. Вся эстетическая система Древнего Востока, включавшая представления о прекрасном, совершенном, идеальном, возвышенном не что иное, как совокупный продукт общины и храма, совместными усилиями преодолевавших хаос естественного мира дикой природы. Следовательно, необходимо изучить эстетику храма как наиболее характерного произведения культур Древнего Востока. Эстетика храма невозможна вне категории возвышенного, потому что храмом называется вертикально ориентированное святилище. Поэтому следует рассмотреть в языках древней Месопотамии терминологию возвышенного в связи с самим пониманием искусства.

В шумерском языке «искусство» и «лестница» обозначаются одним словом 'galam' (gal-am3 «великое (оно) есть»), а различаются лишь детерминативом «дерево», предшествующим слову *galam* в значении «лестница». Для обозначения искусства и лестницы в шумерской клинописи используется один и тот же клинописный знак GALAM, изображающий лестницу или пандус, ведущий к седьмой — самой высокой и последней — платформе храма. Он также имеет значение *sukud* (аккад. mēlû) «высота, возвышенность». Таким образом, мы наглядно видим аналогическую функцию эстетического чувства. Искусство, подобно лестнице, ведет человека наверх, дает ощущение великого. Мы можем наблюдать такое представление как на терминологическом, так и на идеографическом уровне. Если говорить об аккадском эквиваленте шумерских слов для искусства, то все они происходят от семитского корня

NKL с тремя значениями: 1. Быть хитроумным; 2. Обманывать, быть мошенником; 3. Быть искусным. В данном случае искусство связано с умением проводить, мошенничать, поступать хитроумно. И это не случайно. Все, касающееся сферы искусства, — нечто интеллектуальное, оригинальное, чего ранее не было и что создано в обход некоторых общеизвестных правил. Однако в семантике семитского корня нет никакой связи искусства с возвышенным и небесным. Возможно, это связано с различным представлением о божественном у шумеров и у семитских народов.

Шумер. знак AN объединяет слова *an* «небо» и *dingir* «бог». Бог шумеров — сияющее тело, удаленное от Земли. Вполне возможно, что шумерское *dingir* связано с алтайской основой *teŋri «небо, бог», откуда *tinkir* «клясться (Небом)». Та же основа встречается в енисейском *tiŋgVr- «высокий». В алтайских также есть лексема *taŋ- 1. тонкий, нежный; 2. удивляться, восхищаться, что связывает высоту и восхищение. Здесь есть уже материал для работы эстетического сознания. Напротив, семит. 'l, ilu связано с основой 'yl “to be powerful”, а эпитетом Эла является «Бык». Бог семитов — тот, кто имеет силу и повелевает. Поэтому у искусства здесь нет связи с Небом. И если в шумерской литературе существует множество гимнов красоте и совершенству храмов, то в вавилонской и ассирийской писцовой традиции такие гимны отсутствуют (хотя описания храмов иногда встречаются в царских строительных надписях и в анналах). Эстетика шумерского храма в настоящее время может изучаться только на примере литературных текстов, поскольку сами строения в полном виде до нас не дошли: развалины зиккуратов и святилищ сохранились в поселениях Варка и Нуффар, а реконструкция зиккурата на древнем основании существует в Уре.

В XXV в. до н. э. были записаны гимны храмам, составленные писцами г. Абу-Салябих. Они представляют собой очень краткие формулы прославления, идущие после названия храма. Тогда же была записана первая версия гимна храму Кеша. В XXIII в. дочь Саргона, жрица бога Луны Энхедуанна написала 42 гимна шумерским храмам. Каждый из храмов в них имеет свой набор эпитетов. Гимны Энхедуанны дополнялись в эпоху III династии Ура и дошли до нас лишь в записях Старовавилонского периода. В XXII в. были записаны на глиняных цилиндрах два гимна храму Эанна, построенному в честь бога Нингирсу правителем г. Лагаша Гудеа. В этих гимнах содержится подробное описание храма и его ритуалов. Кроме храмовых гимнов, ценная информация о храмах доходит до нас из гимнов, посвященных путешествиям богов в храмы своих отцов с богатыми подарками накануне Нового года. В ранней древности храм был подобен для верующего священному писанию, в его строении, декоре и скульптуре отражался весь мир. Все элементы храма верующие «прочитывали» как рассказ об устройстве мироздания и о победе хозяина храма над врагами.

Храмы начинали строить при восхождении определенного созвездия, а окончание строительства должно было совпасть с великим праздником, в том числе, с Новым годом. В образах храма Энинну воплотились все ценности людей Шумера: солнце и луна; змеи, быки, львы и леопарды; гора и половодье Тигра; великий праздник Энлиля и сама водная бездна Абзу; священный тутовник Абзу, бывший символом бога мудрости Энки; рыбообразные мудрецы *анкаллу*; священные земли Кеш и Аратта, славные своими храмами и мастерами; священный храм Ниппура Экур.

Читая храмовые гимны и гимны богам, мы видим, что важнейшими свойствами, которыми описывается совершенство шумерского храма, являются ослепительное сияние, небесная святость, производительная мощь, наводимый им на окрестности ужас, состояние ярости, и вместе с тем — связь с мудростью богов и с искусством письма. Связь храма со словом наглядно явлена нам в тексте Цилиндра А правителя Гудеа. Подготовившись к строительству храма после удачных гаданий на его начало, Гудеа видит священный сон, во время которого Слово (= приказание) бога Нингирсу предстает ему в виде уже построенного храма. Перед нами первый в литературе Ближнего Востока пример храма, который возник из слова божества, его породившего. Для того чтобы реализовать священные силы ME храма Энинну, было необходимо, чтобы этот храм уже жил в «сердце» (= замысле) у его бога. Далее этот замысел выходит из «сердца», подобно дневному свету, и получает выражение в Слове, а Слово рождает образ храма в сознании у спящего правителя: таким образом, храм здесь тождествен слову божества. В конструкции храма Энинну должен воплотиться смысл самого этого имени — E2-ninnu 'Дом пятидесяти (ME)', дарованных богу Нингирсу его отцом Энлилем. В качестве таких ME выступают все элементы храмового декора, а также все должности храма и жертвоприношения его божествам. По окончании строительства Нингирсу умащает Гудеа храмовой глиной, вследствие чего энси начинает сиять небесным светом и становится подобен богу Солнца.

Образы царских родственников в махат Рамсеса I: идеология в искусстве ранней XIX династии

Е. О. Барсуков
ИБКА РГГУ

Взаимосвязь идеологии царской власти и искусства в целом не вызывает сомнений. В настоящем докладе нам бы хотелось обратить внимание на особенности иконографии образов царских родственников в *махат* Рамсеса I в Абидосе. Несмотря на то что памятник был издан еще в 20-30-е гг. XX в. и позже описан в ключевой монографии, посвященной монументам Сети I и работе о поминальных сооружениях в Абидосе, одно несоответствие, встречающееся в его изобразительной программе, — использование элементов иконографии принцесс и цариц в костюмах родственниц Рамсеса I, не имевших подобного статуса, — не было объяснено. Этот факт, на наш взгляд, является хорошим примером выражения новых аспектов рамессидской идеологии посредством искусства.

Важной частью легитимации власти царя являлось обращение к культу предков. В правление Сети I это направление деятельности достигло пика своего развития, поэтому важно обратить внимание на некоторые, на первый взгляд, непримечательные детали его памятников. Ярким примером может являться изобразительная программа *махат* Рамсеса I, возведенного при его сыне Сети Менмаатра. На южной стене, в нижнем регистре, от двери к божественному навесу, под которым стоят Осирис, Исида и Хатхор Иментет, движется процессия, возглавляемая Рамсесом I и царицей Сатра, за ними следуют три мужских и пять женских фигур в богатых костюмах, причем к женским изображениям добавлены модии и пояса, что характерно для иконографии членов царской семьи — принцесс и цариц, складывающейся в правление XIX династии. В этой сцене нарушается одно из главных правил канона — зависимость размера фигуры от социального положения, а также добавление царской иконографии лицам, не имевшим царского статуса. В искусстве первой половины Нового царства можно встретить, на первый взгляд, похожие случаи, например изображение с инсигниями царицы, матерей Тутмоса I, Тутмоса III и некоторых других царей XVIII династии, которые при жизни не обладали этим титулом. Но это сходство поверхностно. В нашем случае элементы иконографии ближайших членов царской семьи получили сестры, а не матери царя. При чем это произошло в правление Сети, которому они приходились тетками, что делает этот пример еще более удивительным и говорит о желании подчеркнуть особый характер семьи царей новой династии.

Возможное объяснение такому выражению культа не царственных родственников может скрываться как в культурно-исторической

обстановке обращения к прошлому и усилению культа семьи, так и в идеологических построениях, направленных на легитимацию власти нового правящего дома, отраженных наиболее четко в тексте Стелы 400 года. Этот пример еще раз демонстрирует теснейшую связь между царской идеологией и искусством, в котором она находила выражение.

Разрушение, переиспользование, забвение: судьбы царской скульптуры из Гизы в контексте культурных практик древних египтян

М. А. Лебедев
ИБ РАН

В 2009 году, во время раскопок гробницы Ченти II (GE 12) на восточной окраине некрополя Гизы, российская археологическая экспедиция нашла фрагмент травертиновой царской статуи предположительно IV династии. Проработка деталей свидетельствовала о высоком качестве памятника, а контекст находки указывал на перемешанный грабителями слой. Обнаружение фрагмента царской скульптуры в частном погребальном комплексе весьма необычно и порождает целый ряд вопросов, связанных с судьбой памятников строителей Великих Пирамид как во времена Древнего царства, так и в последующие эпохи.

Для установления возможных причин разрушения оригинального памятника в докладе собраны сведения об археологическом контексте других фрагментов царских травертиновых статуй времени Хуфу, Хафра и Менкаура, обнаруженных в Гизе. Рассматриваются версии намеренного уничтожения, переиспользования или забвения (*damnatio memoriae*), которые сопоставляются с известными культурными практиками как древних египтян, так и средневекового населения нильской долины. В итоге обнаруженный российской экспедицией памятник ставится в более широкий контекст постепенной гибели царских храмовых комплексов IV династии.

Погребальные традиции позднего этапа Когурё (на основе археологических данных)

П. В. Моргунова
ИБ РАН

История государства Когурё, существовавшего на территории провинции Цзилинь и Ляонин в I в. до н. э. – VII в. н. э. известна по письменным источникам, в которые входят китайские и корейские летописи. В летописях в основном описывались военные походы, внешняя и внутренняя политика ванов и жизнь когурёской аристократии и содержалось мало сведений о материальных и духовных аспектах жизни государства. Более полно аспекты материальной и духовной культуры населения государства можно проследить по археологическим источникам. На данный момент основными археологическими памятниками периода государства Когурё являются погребения и остатки крепостей, поэтому изучение погребальных традиций Когурё, погребальных комплексов, объединяющих в себе совокупность архитектурной конструкции, погребальных фресок и погребального инвентаря, вносит обширный вклад в понимание быта и мировоззрения когурёсцев того времени. Кроме того, изучая различные аспекты погребального комплекса, можно получить материалы для более узких исследований, таких, как отдельные элементы погребального инвентаря или сюжеты настенной живописи.

В средний и поздний периоды Когурё, когда государство находилось на пике своего могущества, когурёсцы активно устанавливали и развивали внешние политические и культурные связи, результаты чего можно проследить и в изменениях погребальных традиций, не только Когурё, но и соседствующих стран. Подобные исследования могут представлять важные сведения для исследователей, занимающихся проблемами смежных территорий, в особенности при исследовании контактов жителей Когурё с культурами стран Корейского полуострова, Китая, Японии и, позже, Бохая.

Для составления полной картины необходимо рассматривать погребальные традиции позднего периода Когурё как совокупность ритуально-практических действий, целью которых является захоронение умершего. Сам процесс захоронения можно разделить на три части: подготовка к захоронению, само захоронение и поминальные традиции. Сами же захоронения мы разделим на: виды архитектурных конструкций погребений, сюжеты настенной живописи и погребальный инвентарь.

Когурёские гробницы являются погребальным комплексом, который включает останки умершего, погребальное сооружение, погребальную стенопись и погребальный инвентарь.

На данный момент всего открытых гробниц Когурё на территории государств Северная Корея и Китай насчитывается более десяти тысяч.

Только около девяноста погребений из них имеют в себе погребальную стенопись.

Вслед за архитектурной конструкцией погребения следует рассмотреть росписи, украшающие поверхности стен и потолка захоронений. Когурёские захоронения с росписями имеют отдельное название «пёкхвадум» (벽화무덤). Сами же росписи являются объектом культурного наследия Кореи и Китая и содержат в себе важную информацию о материальной и духовной культуре когурёсцев, об их идеологии и верованиях.

Согласно письменным источникам, когурёсцы вместе с погребенным помещали в могилу разнообразный инвентарь. В гробницах Когурё были найдены ожерелья из бисера, копья и украшения искусной работы, что доказывает превосходное мастерство древних жителей Когурё при создании произведений декоративно-прикладного искусства.

Рассматривая части подготовки к захоронению и некоторые поминальные обряды, невозможно полностью восстановить последовательность действий исключительно по археологическим источникам, поэтому в докладе мы будем частично ссылаться и на письменные источники, такие, как летописи и этнографические исследования.

ЧАСТЬ 3

Искусство как исторический источник

Женские печати как элемент украшения и показатель социального статуса в Вавилонии 1-го тыс. до н. э.

О. В. Попова
ИБ РАН

Печати в Месопотамии зафиксированы с дописьменного периода истории, с развитием письменности развилось и искусство глиптики. Оттиск печати ставили на документах, и тогда печати исполняли роль подписи, удостоверяли личность. Печати же на пломбах, закрывающих короба, кувшины или горшки указывали на право собственности. При этом женские печати в Месопотамии были редкостью, поэтому когда удается их найти в текстах — это большая удача.

Рядом с печатью на документах обычно ставилось имя и иногда должность владельца печати. Некоторые тексты 1-го тыс. до н. э. фиксируют специальный термин для обозначения женских печатей *taknaktī*. Такие печати находились во владении в частности двух жительниц поздневавилонского Ура, они зафиксированы в контрактах, освидетельствованных этими женщинами. Документы касаются купли-продажи принадлежавшего им имущества. Оттиск на табличке позволяет предположить форму печатей: это были, вероятно, перфорированные предметы, которые могли быть использованы как часть украшения.

Luwian and Minoan Artefacts in Switzerland and Greece: Comparative Linguistical and Iconographical Research

Alexandre André Louis Solka
Independent researcher, Switzerland

The purpose of our research paper is to display all interesting comparative linguistical tools and iconographical illustrations that can be used on Luwian and Minoan material, especially on votive inscriptions as well as temple or sacred landscape depictions of gods, goddesses and other important deities which can be analysed and retraced through careful collection of different archives and philological extensive research.

Our study consists of three main parts.

- a) Minoan corpus, including hieroglyphic seals, sacred mountain carvings, inscribed libation vases or altars, Linear B and C tablets and statues from Cretan and Chypriot Bronze Age excavations
- b) A study of Luwian iconography and pantheon with a comparison with Bronze Age similar worships in Central Anatolia, Lebanon and Egypt
- c) Linear A documentation and photographical archives from the Sir Arthur Evans collections as well as other archaeologists who worked in Crete before and after WWII

This will help our readers to evaluate much more precisely the extent and richness of this documentation. We also hope this will bring more interest into early Crete and Hittite connections as these are the keys to a better understanding of the Bronze Age diplomatical and nautical competitions across the Aegean Sea as well as the Mediterranean, as illustrate the different missions and cultural disputes settled by many treaties, e.g. with the Ahhiwaya people.

In conclusion, there are enough data references to use the entire lexicological and iconographical universes on Aegean cultures and bring new perspectives on the matter, including on larnakes and early conceptions of Aegean-Anatolian cosmography as well as Egyptian connections.

Целью нашей исследовательской работы является демонстрация всех интересных сравнительных лингвистических инструментов и иконографических иллюстраций, которые могут быть использованы на лувийском и минойском материале, особенно на votивных надписях, а также на храмовых или священных ландшафтных изображениях богов, богинь и других важных божеств, которые могут быть проанализированы и прослежены посредством тщательного сбора различных архивов и обширного филологического исследования.

Наше исследование состоит из трех основных частей.

- a) Минойский корпус, включая иероглифические печати, ритуальные рельефы, сделанные в скальном грунте, письменные вазы для возлияний

или алтари, таблички с линейным письмом В и С и статуи из раскопок Крита и Кипра бронзового века

б) Изучение лувийской иконографии и пантеона в сравнении с аналогичными культурами бронзового века в Центральной Анатолии, Ливане и Египте

с) Документация линейного письма А и фотоархивы из коллекций сэра Артура Эванса, а также других археологов, работавших на Крите до и после Второй мировой войны. Это поможет нашим читателям гораздо точнее оценить объем и богатство этой документации.

Мы также надеемся, что исследование вызовет больший интерес к ранним связям Крита и хеттов, поскольку они являются ключом к лучшему пониманию дипломатических и морских состязаний бронзового века по всему Эгейскому морю, а также по Средиземноморью, так как иллюстрируют различные миссии и культурные споры, урегулированные многими договорами, например, с народом Ahhiwaya.

В заключение следует отметить, что имеется достаточно данных, способствующих использованию всех лексикологических и иконографических источников по эгейским культурам, помогающих предложить новый взгляд по этому вопросу, включая ларнаки и ранние концепции эгейско-анатолийской космографии, а также проследить египетские связи исследуемой культуры.

Мечи и кинжалы типа Солоха (круглые глаза и клювы или когтистые лапы как элементы декора скифского вооружения V–IV вв. до н. э. степной Евразии)

В. Ю. Зуев

Stratum+ Культурная антропология и археология

Swords and Daggers of the Solokha Type (Round Eyes and Beaks or Clawed Paws as Decorative Elements of Scythian Weapons of the 5th–4th Centuries BC of Eurasian Steppe Zone)

The talk examines Scythian swords and daggers of the 5th–4th centuries BC type Solokha, the distribution of which covers the area of steppe Eurasia from the Dnieper region to Altai. According to the author, on the pommels of swords and daggers of the Solokha type there are depicted stylized heads of fantastic birds — vultures, dating back to the practice of gunsmiths in the eastern part of steppe Eurasia to decorate the handles of blades with realistic images of vulture heads in earlier times. In the eastern part of the Eurasian steppes, swords and daggers of the 5th–4th centuries are found with a formally uniform pommel scheme, in which not claws, but the heads of birds, and heraldically opposed figures of other fantastic animals are inscribed. Observations of the distribution of swords and daggers of the Solokha type allows us to use this archaeological material as a historical source. Weapons of this type, often used as ceremonial ones, make it possible to outline the localization of the ancient nomadic peoples, known from Herodotus's History as the royal Scythians and the Scythians who separated from the royal ones. The latter most likely lived in the southern Urals. The military elite of these peoples used ceremonial swords and daggers with common decor, which are now united by the concept of the Solokha type of Scythian swords and daggers.

В докладе рассматриваются скифские мечи и кинжалы V–IV вв. до н. э. типа Солоха, распространение которых охватывает ареал степной Евразии от Поднепровья до Алтая. По мнению автора, на навершиях мечей и кинжалов типа Солоха изображены стилизованные головы фантастических птиц — грифов, восходящие к практике оружейников восточной части степной Евразии декорировать рукояти клинков реалистичными изображениями голов грифов в более ранние времена. В восточной части Евразийских степей находят мечи и кинжалы V–IV в. до н. э. с формально единой схемой навершия, в которую вписаны не когти, а головы птиц, и геральдически противопоставленные фигуры других фантастических животных. Наблюдения за распространением мечей и кинжалов типа Солоха позволяет использовать этот археологический материал как исторический источник. Оружие этого типа, часто используемое как

церемониальное, позволяет наметить локализацию древних кочевых народов, известных из «Истории» Геродота как царские скифы и скифы, отделившиеся от царских. Последние, вероятнее всего, обитали в Южном Приуралье. Военная элита этих народов пользовалась общими по декору церемониальными мечами и кинжалами, которые объединены ныне понятием тип Солоха скифских мечей и кинжалов.

Среди клинкового оружия скифской эпохи Б. Н. Граков (1899–1970) и группа его учеников выделила в середине XX в. серию мечей и кинжалов с интересной декорировкой рукоятей, украшенных как зооморфными мотивами, так и богатым орнаментом. Особенностью этой серии холодного оружия было то, что несколько мечей этого типа имело обкладки из листового золота, а ножны — богатый листовой золотой декор. Их стали называть парадными мечами, но этот термин был подвергнут критике А. В. Симоненко, который справедливо заметил, что ни о каких парадах скифов и сарматов мы ничего не знаем, а богато декорированное оружие следует называть церемониальным, поскольку оно явно не являлось боевым, повседневным предметом вооружения.

Декор рукоятей описанных клинков обобщенно охарактеризовал Б. Н. Граков как собранный из разных элементов скифского звериного стиля. Характеризуя скифское искусство V–IV вв. до н. э., Граков писал, что в нем много внимание уделялось символизму отдельных деталей художественных образов, которые иногда передавали через деталь цельный образ того или иного мифологического существа. «За додаткові деталі правили також органи почуттів — очі, вуха, які немов би посилювали гостроту почуттів зображуваної тварини. Самі органи ураження і почуттів були темою окремих зображень: нерідко на кінській збруї висіли бляшки у вигляді голови орла, голів грифонів, лосів, левів, у вигляді ведмежих лап, чуйних вух оленя, орлиних очей, крила птаха, озброєної копитом кінської ноги або оленячої ратиці, у вигляді орлиних пазурів тощо.

Держална мечів прикрашалися голівкою у вигляді двох звернених один до одного закруток із зображенням то орлиної голови, то орлиних пазурів. Прагнення підкреслити вражаючу силу часом доходило до своєрідних схем: наприклад, голова орла передавалася як кругле око з сильно погнутих, підкреслено хижим дзьобом, що виходив прямо від нього. При всьому тому надзвичайно вірно передавалися деталі тварин: горбатий ніс лося, гнучкість хижаків з сім'ї котячих, прудкість готового плигнути оленя тощо — говорять про тонке вміння скіфських майстрів вибрати г підкреслити характерні ознаки зображуваної тварини» [Граков, 1947, с. 78–80]. Позже, в статті об одній бронзовій рукояті меча із-под Мурома Б. Н. Граков повторив свої ідеї насчет синтеза глаз и когтей хищных птиц на навершиях скифских мечей [Граков, 1961, с. 140–147].

Эту идею *pars pro toto* развил в дипломной работе (1945 г.) один из учеников Б. Н. Гракова — Н. Я. Мерперт (1922–2012), написавший об

одном случайно найденном кинжале из коллекций Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, что его навершие декорировано парой орлиных когтей, усиленных изображениями круглых орлиных глаз в основании навершия [Мерперт, 1948, с. 74–79]. С легкой руки Мерперта в оружиеведение скифской эпохи вошло понятие «когтевидное навершие скифских мечей и кинжалов».

В 1950 г. другая ученица Гракова — А. И. Мелюкова (1921–2004) защитила кандидатскую диссертацию «Вооружение, войско и военное искусство скифов», которую она переработала 14 лет спустя в монографию [Мелюкова, 1964], где обобщила все известные ей находки кинжалов и мечей с когтевидными навершиями в серию из двух типов, входящих по ее классификации во II подотдел II отдела — клинки с антенновидными навершиями с зооморфным декором и бабочковидным (1 тип) или ложнотреугольным (2 тип) перекрестиями. А. И. Мелюкова собрала для своей диссертации сведения о 20 мечах и кинжалах этой серии. Как ученица Б. Н. Гракова, она всегда была уверена, что Скифия простирается на восток только до правобережья р. Дон. Но при этом была вынуждена признать серию находок подобных мечей и кинжалов из раскопок А. А. Миллера (1875–1935) и В. П. Шилова (1917–1995) в Елизаветовском могильнике на Дону за скифские древности в землях савроматов. Мелюкова восторженно трактовала идею учителя насчет декора рукоятей этой серии клинков. Она писала: «Характерными для скифских акинаков являются антенны, трактованные как пара когтей хищной птицы, скорее всего орла. Первое правильное объяснение этому мотиву дано в работах Б. Н. Гракова. То, что на описываемых ниже навершиях изображены птичьи когти, а не головы птиц или грифонов ...говорит сделанное Б. Н. Граковым сравнение наверший с бронзовыми бляшками из Киевского музея, сходными с ними не только по стилю изображения, но и по ориентации когтей. В основании когтистой лапы орла, сжатой в хватательном движении, обычно изображены глаза. Пальцы даются в три изгиба, благодаря чему схема орлиной лапы всегда характеризуется троекратной угловатостью. Этим она резко отличается от наверший с двумя орлиными или грифонными головами, что заметно даже при плохой сохранности предмета. Коготь и глаз — символы силы и меткости удара — как нельзя лучше подходят к оружию, которое они украшают» [Мелюкова, 1964, с. 55, 56].

Идеи московской школы Б. Н. Гракова полностью принял и развил саратовский археолог Е. К. Максимов (1927–2017). В 1959 г. он опубликовал работу, в которой противопоставил взгляды молодых советских археологов на трактовку декора наверший скифских мечей и кинжалов как когтевидных, мнению группы дореволюционных и буржуазных учёных (графа А. А. Бобринского; 1852–1927), М. И. Ростовцева (1870–1952), В. Гинтерса (1899–1979), А. А. Миллера) о том, что эти навершия декорированы стилизованными головками грифов, а

не абстракцией из когтей и глаз фантастических птиц [Максимов, 1959, с. 261–263].

Полностью поддержал трактовку мечей и кинжалов с когтевидным навершием ещё один ученик Гракова — К. Ф. Смирнов (1917–1980). Изучая древности скифского периода Заволжья и Приуралья и трактуя их как савроматские древности, Смирнов трактовал мечи и кинжалы с когтевидными навершиями как результат контактов и заимствований скифских акинаков савроматами [Смирнов, 1961, с. 21–22. Рис. 4]. В 1964 г. А. И. Мелюкова отмечала, что «К. Ф. Смирнову известно семь мечей с савроматской территории, которые появились там под воздействием акинаков данного типа» [Мелюкова, 1964, с. 58].

В последующие годы шло накопление сведений о находках подобных мечей и кинжалов как на территории Северного Причерноморья, так и в областях к востоку от Дона, которые последователи взглядов Гракова не считали областями распространения скифской культуры. И многие археологи, публиковавшие новые находки, по традиции со многими оговорками, называли похожие клинки — мечами и кинжалами с когтевидным навершием. И никого из них не удивляла умозрительная абстракция этого декора и термина: сочетание мотива когтевидной лапы хищной фантастической птицы, в пятке которой помещен круглый птичий глаз. В ряде случаев навершия с тремя отверстиями стали называть псевдокогтевидными или ажурными, прорезными. Но никого сам термин, как и типологическая группа, выделенная Мелюковой, не настораживали. Термин стал восприниматься оружейведческой абстракцией.

Со временем мнение археологов дореволюционной школы о том, что у клинков этой серии в навершиях изображены все же не когти, а стилизованные изображения голов хищных фантастических птиц, перестало отрицаться; мнение представителей школы Б. Н. Гракова стало одной из возможных трактовок художественного декора рукоятей скифских мечей и кинжалов. На мой взгляд, эта трактовка ошибочна с точки зрения семантики изображений на церемониальных мечах в золотом окладе. Ведь тогда получается, что композиционное построение изображений всех животных на плоскости ножен и рукоятей, идущее от острия клинка вверх к рукояти и её навершию, заканчивается поднятыми вверх скрюченными лапками отсутствующих грифов, чьи глаза абстрактно воспроизведены в пятках этих лапок сами по себе. Такой вариант прочтения изображений наверший скифских акинаков более всего напоминают шлемы псоврыцарей из фильма С. Эйзенштейна (1898–1948) «Александр Невский» (1938), или заставки пропагандистского киножурнала «Die Deutsche Wochenschau» (1940–1945) 3-го Рейха, но не скифское анималистическое искусство с его богатейшими азиатскими традициями. Кстати сказать, все когтевидные бляшки, которые Б. Н. Граков привлекал как доказательство когтевидности наверший мечей, относятся только к уздечным наборам

конской упряжи. И среди мечей и кинжалов нет ни одного случая, чтобы когти хищной птицы несомненно декорировали верх рукояти скифских клинков.

За последние годы восточная граница нахождения подобных мечей и кинжалов пролегла по землям речных пойм Иртыша и Тобола и даже достигла горных областей Алтая. Объяснять это территориальное расширение ареала нахождения скифских акинаков II отдела II подотдела (1 и 2 типа) по А. И. Мелюковой только влиянием и контактами скифов с восточными народами стало затруднительно. Правда, область распространения церемониальных клинков в золотом окладе до сих пор ограничена районом Подонья на востоке, но число простых мечей и кинжалов этих типов стало критически возрастать в Подонье, Поволжье и Южном Приуралье в последние десятилетия археологических исследований.

В 2018 г. Д. А. Топал в докторской диссертации «Скифское вооружение VII–IV вв. до н. э. (Юго-Запад Восточной Европы)» предложил отказаться от трудноупотребимого классификационного понятия А. И. Мелюковой и перейти к эпонимному понятию: клинки типа Солоха. «Представляется, — писал Д. А. Топал, — что этому типу акинаков (с сильно стилизованным навершием, оформленным в виде голов птиц/грифонов, волютами с изломами и перекладиной) гораздо лучше подойдет эпонимическая номенклатура. А именно, название по одному из первых обнаруженных, и одному из самых известных памятников — тип Солоха» [Топал, 2018, с. 381]. Предложение Д. А. Топала было принято. Однако, сопоставление клинков этой серии с эпонимным образцом породило проблему трактовки ряда мечей и кинжалов: слишком многие навершия входящие в этот классификационный ряд, явно отличаются декором от типологического образца, что порождает проблему трактовки изображений, которые абсолютно точно не являются когтевидными и не похожи на декор рукоятий солохского меча. Так, в 2024 г. мне довелось издать кинжал типа Солоха, найденный у с. Воскресенского в Оренбуржье, у которого в «когтевидном навершии» были изображены две пантеры в позе геральдического противостояния [Зуев, 2024, с. 119–130].

Обилие кинжалов типа Солоха на востоке Евразии требует нового объяснения археологической реальности. Для А. И. Мелюковой вооружение скифов было явлением, решаемым в пределах Северного Причерноморья. Она следовала концепции Б. Н. Гракова, согласно которой скифские народы приходят в Северное Причерноморье из-за Волги еще в эпоху бронзы и далее развивают свою материальную культуру и вооружение автохтонно в Северном Причерноморье. Никаких связей с азиатским оружием эпохи архаики, для которого характерно украшение наверший мечей и кинжалов реалистично исполненными головками грифов, она не признавала, считая эти клинки не скифским вооружением. Почему, кстати, и считала клинки типа Солохи когтевидными. Она писала:

«Принимая во внимание весьма ограниченное количество находок в Скифии рукоятей с навершиями в виде грифонных или орлиных голов, можно сделать вывод о том, что орлиные и грифонные головы не были характерным мотивом украшения наверший скифских мечей. Они не свойственны также и савроматскому оружию. Полную противоположность Скифии и Сарматии в этом отношении представляют области, лежащие на восток от них, особенно Сибирь, где эти мотивы господствовали на навершиях бронзовых кинжалов» [Мелюкова, 1964, с. 55]. Сейчас такое отделение скифских клинков типа Солоха от более ранних и характерных мечей и кинжалов с зооморфно трактованными рукоятями восточных ареалов степей Евразии кажется надуманным и неубедительным. Внимательное рассмотрение декора клинков типа Солоха убеждает в том, что стилизованные изображения голов фантастических птиц на навершиях рукоятей восходят своей иконографией именно к более ранним мечам и кинжалам востока степной Евразии с реалистично трактованными головами хищных птиц. В качестве примера сошлюсь на повторение орнамента на навершии архаичного кинжала с головками грифов из Качеганово в Приуралье и на навершии меча типа Солоха, случайно найденного в левобережном Приднепровье в 2020 г. Пространство между глазами птиц в обоих случаях украшено совершенно одинаковым значком из горизонтально расположенных полукружий.

Значительное число находок кинжалов типа Солоха в Южном Приуралье (в том числе и в погребениях знаменитого Филипповского курганного могильника) дает право рассматривать этот регион как ареал распространения в V–IV вв. до н. э. здесь культуры номадов, известных нам по данным Геродота, как «отложившиеся скифы», отложившихся именно от царских скифов Причерноморья, культура которых сложилась в это же время в степном Причерноморье и тесно была связана в своем генезисе с кочевниками восточной части степей Евразии. Именно царским скифам, как, вероятно, и «отложившимся скифам» южного Приуралья наиболее характерна принадлежность холодного оружия типа Солоха.

Список литературы

Граков Б. М. *Скифы*. Київ: АН УРСР, 1947. 95 с.

Граков Б. Н. Бронзовая рукоять меча из-под Мурома. *Советская археология*. 1961. № 4. С. 140–147.

Зуев В. Ю. Два кинжала V в. до н. э. из урало-казахстанских степей с зооморфно декорированными навершиями. *XVI Оразбаев окулары: халыкаралық ғылыми әдістемелік конференция материалдары (Алматы қ., 26–27 сәуір 2024 ж.)*. Алматы, Қазак университеті, 2024. С. 119–130.

Максимов Е. К. Меч и копьё из коллекции Саратовского музея. *Советская археология*. 1959. № 1. С. 261–263.

Мелюкова А. И. *Вооружение скифов*. М.: АН СССР, 1964. 92 с. 23 табл. Археология СССР. Свод археологических источников. Серия Д1–4.

Мерперт Н. Я. Акинак с когтевидным навершием. *Памяти Бориса Владимировича Фармаковского (1870–1928)*. М., Л., 1948. С. 74–79. (КСИИМК. Вып. XXII).

Смирнов К. Ф. *Вооружение савроматов*. М., АН СССР, 1961. 162 с. (Материалы и исследования по археологии СССР. Вып. 101).

Топал Д. А. Акинаки классической Скифии: тип Солоха. *Война и военное дело в скифо-сарматском мире. Материалы Международной научной конференции, посвящённой памяти А. И. Мелюковой (с. Кагальник, 26–29 апреля 2014 г.)*. Ростов-на-Дону, изд-во ЮНЦ РАН, 2014. С. 380–406.

Сокращения

КСИИМК (КСИМК) — Краткие сообщения Института истории материальной культуры.

ЮНЦ РАН — Южный научный центр Российской Академии наук.

Изображения африканцев в древнегреческом искусстве: ритуальные и семантические аспекты утилитарных предметов

Т. С. Терещенко
независимый исследователь

Изображения африканцев появились в греческом искусстве в VII – нач. VI в. до н. э. благодаря контактам с Египтом. Эти изображения сохранялись и в искусстве V – нач. IV в. до н. э., и в искусстве эпохи эллинизма (IV–I вв.). В VII–VI вв. контакты греков с Египтом были довольно интенсивными: в дельте Нила появилась греческая колония Навкратис, греческие наемники поступили на службу к египетским фараонам и ходили с ними в походы к верхним порогам Нила, а многие образованные греки совершали путешествия в Египет (его, в частности, посещал Солон). Вероятно, и в самом Египте жило какое-то количество африканцев, они присутствовали и в египетском искусстве [Бордмэн, 2007, с. 47–53, 70; Кузицин, 2003, с. 68–70; Vercoutter, 2010]. Дошедшие до нас изображения африканцев присутствуют в произведениях декоративно-прикладного искусства – ювелирных украшениях и, прежде всего, в вазописи, а также в мелкой пластике. Как и во всех традиционных архаических культурах, керамика в древнегреческой культуре имела особый статус: это был не только утилитарный и ритуальный объект (керамические сосуды использовали в ритуалах жертвоприношения, погребения, симпозиума и др.), но и средство репрезентации картины мира.

В древнегреческой керамике (вазописи) нашли отражение мифы, космологические представления, исторические события, контакты с другими народами, а также самый широкий круг социокультурных феноменов, социальных практик и деталей повседневной жизни (симпозиум, жертвоприношения, война и др.) [Бордмэн, 2007, с. 47–53, 70; Кузицин, 2003, с. 68–70; Vercoutter, 2010]. Характерной особенностью того, как в древнегреческой культуре и искусстве осмыслялись и изображались не только африканцы, но и представители других народов, была связь с мифологией: в искусстве (в первую очередь, в вазописи) они изображались в мифологических сюжетах или в тесной связи с мифологическими персонажами. В частности, африканцы могли изображаться в сюжетах, которые связываются с мифом о Мемноне — эфиопском царе, пришедшем со своим воинством на помощь троянцам в троянской войне. В таких росписях они были представлены вооруженными дубинками. Эту деталь в своем описании упоминает и Геродот (7.69). С этим же сюжетом могли быть связаны и изображения африканцев в персидском или фракийском облачении на алабастровах (сосудах для благовоний, использовавшихся также в ритуалах погребения и жертвоприношения умершим), расписанных мастером Сириском (их

насчитывают свыше 60). Существовал также целый ряд изображений на сюжете мифа о Геракле и египетском царе Бусирисе. В этом сюжете слуги Бусириса изображались с чертами африканцев. Однако их изображения выглядели более обобщенными по сравнению с другими изображениями африканцев. Вероятно, художники ставили себе задачу показать связь слуг Бусириса с Египтом, а не Африкой южнее Сахары. В ряде случаев африканцы могли изображаться как слуги или рабы. Возможно, с работоторговлей или контактами с южным Средиземноморьем связаны и головы африканцев, чеканившиеся на некоторых монетах ряда городов (Дельф, Фокеи, Массалии, Лесбоса, Афин) в V в. до н. э.

Изображения голов африканцев могли украшать и ювелирные изделия. По крайней мере, часть сосудов с изображением чернокожих могла иметь ритуальный характер и использоваться в ритуалах жертвоприношения (в частности, в погребальных ритуалах). Аналогичным образом, по крайней мере, часть произведений ювелирного искусства и их изображений могла иметь магически-ритуальный характер и служила оберегами, магическими талисманами и т. п., т. к. в Древней Греции африканцы (вероятно, под влиянием Египта) могли связываться с магией [Raeck, 1981, S. 209]. Также африканцы в греческом мировоззрении были связаны с сатирами: их внешний облик был похож, и те, и другие были связаны с погребением [Raeck, 1981, S. 209]. Ювелирные изделия с изображением африканцев, а также произведения мелкой пластики — статуэтки, изображающие африканских музыкантов, танцоров, рабов и др. — создавались и в эпоху эллинизма, особенно в птолемеевском Египте. Они также могли иметь магически-ритуальный характер. Еще одним направлением, где африканцы были представлены в греческом искусстве, были т.н. фигурные сосуды. Они были разными, большая их часть представляла собой голову африканца либо две головы — африканца и европейца —, смотрящие в разные стороны. Вероятно, эти сосуды использовались во время симпозиумов [Lissarrague 1988].

В эллинистическом Египте создавались бальзамариумы в виде голов, похожих на головы африканцев. Судя по назначению такого типа сосудов, они могли использоваться в погребальных ритуалах. Другим видом фигурных сосудов были ритоны с изображениями африканца в пасти крокодила, расписанные художником Сотадом во второй четверти V в. до н. э. Функция ритона также была связана с ритуалом. Такие ритоны могли быть связаны с ритуалом погребения либо с дионисийскими ритуалами [Hoffmann, 1997]. Другие исследователи видят в этих персонажах изображения пигмеев [Lissarrague, 2002, с. 106]. Их изображения присутствовали и в вазописи, и в эллинистических мозаиках и фресках. Пигмеи изображались похожими на африканцев: с темной кожей, но маленького роста и с непропорционально большой головой. Их не стоит прямолинейно идентифицировать с реальным народом пигмеев, хотя в

представлениях о них безусловно отразились представления о реальных низкорослых народах, живших в Африке и других частях света. Мифы о них существовали в Индии, на Кавказе и даже в Северном Причерноморье. Часто пигмеи изображались в сценах гераномехии (битв с журавлями). В этих сценах видят битву «живых с выходцами из потустороннего мира» [Шталь 1989, с. 84] либо связь с культом плодородия, умирающей и воскресающей природой. В эллинистических мозаиках и фресках пигмеи изображались на фоне так называемых нильских пейзажей — такие изображения в большей степени связывают с разливами Нила и культом плодородия.

По сравнению с изображениями других народов, которые присутствовали в древнегреческой вазописи (скифов, фракийцев, персов), африканцы изображались в более широком круге произведений искусства: не только в вазописи, но и в произведениях декоративно-прикладного искусства, нумизматики и др., а также в более широком круге ролей и сюжетов. Как и изображения представителей других народов, образы африканцев отражали реальные этнокультурные контакты и исторические события. Однако, вероятно, в них сильнее была связь с ритуалами, в первую очередь, с ритуалами погребения.

Эстетика и функция наскальных идолов Унакоти

И. А. Газиева
РГГУ

В 178 км от г. Агарталы, столицы северо-восточного индийского штата Трипура и далее еще примерно в 22 км от Дхарманагара и затем в 8 км по дороге от города Кайлашахар среди холмов Джампуи, в красивом ландшафтном бамбуковом и тростниковым лесном массиве Рагхунандан расположены многовековые резные барельефы Унакоти — необычайной красоты гигантские наскальные идолы индуистских божеств. К западу и северу от холмов находится Бангладеш. Унакоти считается важным археологическим объектом в Северо-восточной Индии и национальным парком биоразнообразия одновременно, его называют «Затерянным холмом лиц». Любопытно, что все вертикальные скульптуры, вырезанные в скале, рукотворные и создавались в разные периоды. Это место пережило землетрясения, но своевременно не восстанавливалось, что привело к разрушению скульптур и самого памятника. До сих пор археологами было раскопано 130 скальных изображений. Считается, что Унакоти как шиваистская цивилизация возникла в этих местах в VIII–XI вв., однако по мнению археологов есть свидетельства существования в этом месте цивилизаций эпохи палеолита и неолита.

Таким образом, Унакоти представляет собой древнее святилище для шиваитов, поклонников Бога Шивы и содержит изображения огромных массивных голов Шивы, не похожих на скульптуры других индийских стилей. На языке бенгали, который является государственным языком штата Трипуры, «Унакоти» означает «на один *крор* (*kroR*) меньше». Звук «ун» или «уна» перед числом означает «на единицу меньше». Отсюда и название места: «обитель 99 99 999 резных камней». Наскальные барельефы делятся на два типа: высеченные в скалах фигуры и каменные изображения.

Согласно индуистской мифологии, Господь Шива направлялся в город Каши вместе с десятью миллионами богов и богинь (один *kroR* или *koTi* (на бенгальском языке), равен 10 000 000) и остановился в этом месте на ночлег. Перед тем как заснуть, Шива попросил всех богов и богинь проснуться до восхода солнца и отправиться в Каши. На рассвете Господь Шива увидел, что боги еще сладко спят и не собираются исполнять его приказ, разозлился и отправился в Каши один, прокляв остальных и заставив их превратиться в каменные изображения. Таким образом в этом месте остались на один *крор* каменных изображений и резных фигурок меньше. Одним из самых больших уникальных творений скальных барельефов считается композиция, состоящая из головы Бога Шивы и двух женских божеств, верхом на их ездовых животных — *vahana*, одна из

которых — богиня Дурга, сидящая на льве, другая – богиня Ганга, сидящая на козере. Симметричные женские божества были вылеплены по обе стороны самой головы Шивы. Такая симметрия наблюдалась в скульптурах XI века. Центральная голова Шивы, известная как Unakotisvara Kal Bhairava, имеет высоту около 9,014 м, включая вышитый головной убор, высота которого сама по себе составляет 3,048 м. В выпуклых изображениях и в выражении глаз скульптур чувствуется влияние местных племен: структуры высеченных в скалах скульптур гигантские, имеют отчетливые монголоидные черты.

Помимо головы Шивы имеется панель с изображением Господа Ганеши со слоновьей головой, представляющая собой композицию с множеством функций. Статуи богинь Дурги и Ганги рядом с Господом Шивой и скульптуры Ганеши считается одним из самых изысканных барельефов. Три статуи Ганеши, расположенные уровнем ниже главной статуи, расположены у небольшого, но красивого водопада, который стекает в бассейн перед статуями. Уникальной особенностью является то, что Ганеша изображен как худощавое божество без пуза ☺. В верхней части холма хранятся и другие отдельные скульптуры других богов и богинь, такие, как лингамы (скульптурные символы) Chaturmukha (Четырехликого Шивы), Uma-Maheshwara (объединение божественной мужской и женской энергии), Chandrashekhar Shiva, Kamadev (бога любви) с луком и стрелами, Trimurti (триада богов Брахмы, Вишну, Шивы), Narasimha (аватары Вишну в виде человека-льва), Radha-Krishna (возлюбленной Бога Кришны), Hanuman (обезьяноподобное божество), Saraswati (богиня знаний), Uma-Maheshwar, Shani Dev (Бога планеты Сатурн) и др. Кроме того, найдены полузакопанные в землю три огромных изображения быка Нанди — ездового животного Бога Шивы.

Археологи предполагают, что Унакоти прежде был буддийской святыней, поскольку встречаются различные скульптуры с мотивами буддизма. В центре Шивы имеется эмблема павлина, который в буддийской иконографии символизирует «защитника» от змей, так как павлин — враг змей. Скульптуры Бога Ганеши также имеют три-четыре бивня и четыре-шесть-восемь рук соответственно, что также подтверждает влияние тантрического буддизма.

Среди местного населения этого региона ходят несколько легенд происхождения Унакоти. Согласно одной легенде, местный скульптор по имени Каллу Кумар хотел сопровождать Бога Шиву и его супругу Парвати в их райскую обитель на горе Кайлас, расположенной на границе трех стран: Индии, Тибета и Непала. Шиве не понравилась эта просьба и он поручил скульптору создать к рассвету скульптуры стоимостью в один кроп в обмен на его желание. Каллу Кумар работал всю ночь, но не смог достичь своей цели. Другая легенда гласит, что скульптор получил во сне божественное послание о создании рельефов и продолжил создавать

скульптуры Богов и Богинь, число которых составило на один крор меньше, т. е. 99 99 999 скульптур. В конце концов он создал последнюю скульптуру самого себя, а не божества. Эта скульптура не входит в число «один *крор*» или десять миллионов, отсюда и название Унакоти. Давным-давно было время, когда земля Унакоти была процветающим местом поклонения. По предгорьям текли ручьи и речушки, в воздухе висел тяжелый запах благовоний, и тысячи верующих толпились на этом месте для поклонения. Ежегодное празднование фестиваля *Ashokastami* в апреле является единственным свидетельством ее былого значения. Фестиваль ассоциируется в основном со священным купанием в священной реке Аштами Кунда. Преданные совершают омовение, которое, как считается, приносит благословения Богу.

Музыкальная культура народа таи пхаке (Верхний Ассам, Индия) как способ сохранения идентичности

А. А. Столяров
ИБ РАН, РГГУ

Народ Таи пхаке проживает в нескольких деревнях в среднем течении р. Брахмапутра на территории преимущественно двух дистриктов Верхнего Ассама — Дибругарх и Тинсукиа, и частично прилегающих к ним дистриктов штата Аруначал Прадеш. Они относятся к малым этническим группам: их общая численность по разным оценкам не превышает 5000 человек. Народ говорит на диалекте тайского языка, распространенного в долине р. Бурхи Дихинг, южного притока р. Брахмапутра, ведет традиционный образ жизни, основанный на сельском хозяйстве.

Процессы модернизации, проникающие во многие сферы жизни современной Индии, затрагивают и таи пхаке. Это касается изменений в их культуре, как в материальной (жилище, одежда, пища и проч.), так и в нематериальной, в первую очередь, в языке; в социальной жизни, в частности, в структуре семьи; в экономических отношениях, выразившихся во внедрении новых сельскохозяйственных культур, развитии туризма; в духовной культуре, проявившихся в большем распространении буддизма тхеравады, замещении им анимистических взглядов.

В то же время существует целый ряд факторов, способствующих сохранению и передаче этнической идентичности таи пхаке. В значительной степени это относится к их музыкальной культуре, которую также можно разделить на две составляющих: материальную (музыкальные инструменты) и нематериальную (песни, танцы, праздники, церемонии).

К традиционным музыкальным инструментам относятся *kong* (барабан), который используется для отбивания ритма, *seng* (малый колокол), *mong* (цимбала), *yam loung* (большая цимбала), *mal phang* (средний колокол или средняя цимбала), и *toro* — струнный инструмент, напоминающий арфу. Темп исполнения варьирует от 71 до 110 ударов в минуту; многое зависит от искусности и желания исполнителя.

Песни можно условно поделить на повседневные, праздничные, исполняемые по различным праздникам и ритуальные — связанные с рождением, свадебные, похоронные, в т. ч. баллады, заговоры. Есть песни, исполняемые при сборе риса, при посещении леса, песни, исполняемые по праздникам или во время представления, песни для обучения детей и т. п.

Песни *Sa-Oi* — песни о любви, популярные среди молодых людей; песни *KheKhang* — групповые песни, отличающиеся ритмичностью; колыбельные песни; к ним примыкают *Kham Non San* — песни

колыбельные и развивающие; *Kham Pai Fra* — молитвенные песни, как правило исполняющиеся без инструментального сопровождения.

Примерно то же можно сказать и о танцах: все же по большей части, их исполняют во время праздников. Можно назвать такие танцы, как *Ka Kong*, где *Ka* означает «танец», а *Kong* — «барабан»; получается «Танец с барабанами»; *Ka-Pan* — танец с *Bota* — видом подноса, на котором гостям подносят листья бетеля или пана; *Ka-Song* — танец с зонтиками.

Таи пхаке совершают много дел вместе: возделывают поле, рушат рис, поют песню *Soi yo*, в которой делятся своими жизненными историями.

Праздники создают ощущение единения, так как на них собирается большое количество жителей. Все праздники таи пхаке связаны с буддизмом тхеравады. Из наиболее популярных праздников можно назвать *Poi Sangken* — сезонный праздник, празднующийся в первой половине года два дня: 14 и 15 апреля и связанный с переходом Солнца из одного созвездия в другое.

Еще два сезонных праздника — это *Khao-wa* — начало сезона дождей, отмечающийся в августе, и *Okk-wa* — начало сезона дождей, отмечающийся в октябре.

Праздник *Poi Sangkha* празднуется перед началом сбора урожая риса; *Poi Nown Howk*: *Poi* значит «праздник», *Nown* — «месяц» и *Howk* — «шесть» (день рождения Будды, отмечаемый в шестой месяц года).

Праздник *Me Pi* отмечается через 15 дней после праздника *Poi Nown Howk*. Деревенские жители обкладывают двери и окна своих домов колючими ветвями, чтобы защитить их от проникновения злых духов.

Еще два исключительно буддийских праздника — *Poi Pet Moun Shi Heng* — праздник восьмидесяти четырех тысяч пагод и *Poi Mow Heing* — праздник тысячи цветов лотоса, посвященных Господу Будде.

Poi ka kong — праздник танцев с барабанами, *Mangala* и *Aantre* — семейный праздник. Возносятся молитвы во имя мира и благополучия в семьях, *Poi MaiKo Sum Fai* — один из зимних праздников. *Poi* значит «праздник», *MaiKo* — «небольшая вязанка сухих дров», *Sum* — «возжигать огонь». *Poi MaiKo Sum Fai* — праздник возжигания сухих дров.

Из других праздников народа таи пхаке можно назвать *Poi Leng*, *Hong Khon*, *Gam sang*, *Poi Kithing*, *Poi Nown Chi* и т. п. Все они испытали влияние буддизма.

Сказанное позволяет утверждать, что музыкальная культура таи пхаке имеет ярко выраженные индивидуальные черты, что позволяет им сохранять свою идентичность.

Образы идеального города: роль традиции в пространстве современных городов стран Азии

М. В. Маевская
НИИТИАГ

В докладе рассматриваются отдельные пространственные модели городской планировки новейшего времени в контексте региональных планировочных традиций. В качестве базовых принципов построения градостроительных ансамблей в городе понимаются осевая симметрия и высотная иерархия объектов культового или светского назначения. В статье рассматривается концепция «преграды» на пути, присущая китайской традиции, будь то дорога в монастырь, крепость, дворец или целый город, роль ворот как главного ориентира путешественника или паломника. Образы последовательного «нанизывания» структурных объемов на единую пространственную ось как универсальная модель построения города (например, в китайской или японской средневековых традициях), и противоположная модель широкой сети независимых вертикалей, включенных в единую пространственно-семантическую парадигму, (в частности, в индийской или бирманской планировочных схемах создания культовых памятников), в равной степени проявляются спорадически в современном градостроительстве стран региона, формируя новую региональную идентичность. Все эти элементы традиционной объемно-планировочной структуры средневековых городов Китая, Японии, Индии, Бирмы и Индонезии рассматриваются с точки зрения использования в современных методах комплексного проектирования городского пространства XXI века.

Изучение преломления различных архетипических планировочных приемов в новейшей градостроительной практике азиатских стран приводит нас к серии простых, но исключительно важных вопросов. Как понимается красота городского пространства в современных реалиях и общественных запросах различных азиатских стран? В новом веке самые масштабные градостроительные проекты массово реализуются именно в Китае, значительные новые города строятся в Южной Корее, отдельные градостроительные проекты появляются в Индии, на Ближнем Востоке. В какой мере правомочно говорить о воспроизведении региональных планировочных традиций, а где превалирует планировочный универсализм интернациональной архитектуры еще XX века? Например, застройка Дубая, выросшая без опоры на локальную градостроительную традицию (ввиду отсутствия таковой), ретранслирует абсолютный интернационализм в пространственной организации застройки. Важнейшим образным маркером идентификации места является понятие «скайлайна» — привнесенного термина архитектуры американских городов и модернизма

XX века, а поиски новой идентичности в странах региона идут в сфере создания принципиально новаторских подходов к градостроительству (как города-острова на воде в ОАЭ или как саудовский проект «Стена», 170-километровый линейный город в пустыне).

На этом фоне особенно интересно проследить специфику преломления существовавших ранее значимых традиций в культуре отдельных стран Азии, отметить их трансформации и интегрирование в сложное пространство современного города.

Практически параллельно с массовым строительством новых городов идет избавление от лишней застройки. Легко сносятся неудачные или экономически несостоятельные проекты. Снос домов и целых районов застройки — такой же значимый бизнес в КНР, как и само строительство. Так каково же место эстетическим подходам в таком практико-ориентированном мире? Как учитывается и понимается традиция в современном градостроительстве стран Азии? Устарели сами планировочные приемы или полностью сменились функции внутригородских пространств? Существенны ли внутрорегиональные различия при общей ориентации на инновационность и комфорт новых сооружений? Как это соотносится с присущей региону планировочной сеткой застройки или методами постановки высотных доминант?

В докладе на отдельных примерах показаны современные градостроительные решения особенностей преломления региональных планировочных традиций в структуре современных городов различных стран Азии и Ближнего Востока. Отдельно автор обращается к единичным примерам современного отражения понимания в различных национальных традициях стран Азии красоты природы в рукотворных пространствах. Концепция «прекрасного» в современном городе рассматривается как сложная структура многоуровневых пространственно-ландшафтных решений.

От табакерки до будды: признаки прекрасного для монгольского кочевника

*Сыртынова С. Д.
ИБ РАН*

Говоря о прекрасном и утилитарном с точки зрения монгольского кочевника, мы рассмотрим некоторые предметы быта, которыми люди пользуются ежедневно, но при этом к ним предъявляются достаточно определенные мерил красоты. Существует много предметов быта, национального костюма, головных уборов и украшений, которые могут быть мерил красоты и утилитарности, но в монгольской ситуации едва ли может что-то сравниться с табакеркой. И поскольку об этой субкультуре ничего не пишут, посвятим немного внимания именно этому предмету.

Табакерки для нюхательного табака могут стоить целое состояние, они изготавливаются из ценных и дорогих минералов, металлов, редких камней (нефрит, яшма, агаты, горный хрусталь, топаз, золото, серебро, медь, алмазы, кораллы, слоновая кость и т. д и т. п.). Для их изготовления нужно много времени, труда, высокое мастерство и глубокое знание свойств материала. Табакерка, понятное дело, имеет вполне утилитарное значение — хранение и использование табака, но ее обладатель не обязательно заядлый нюхатель табака: обмен табакерками степных джентльменов при встрече несет в себе гораздо более глубокий смысл, можно расценивать его как ритуал, как обмен дипломатическими посланиями. Поэтому табакерка должна быть настолько презентабельной и роскошной, насколько только может себе позволить ее владелец. Табакерка категорически индивидуальна, она отражает не только степень достатка хозяина, но его пол, рост, характер, эстетический вкус, положение в обществе и прочие характеристики.

Используя современный сленг, табакерка для монгола — это дорогой гаджет, который в некотором роде определяет, насколько он крут. Часто табакерка может быть изготовлена по специальному заказу, когда дархан — мастер-ювелир учитывает пожелания будущего владельца и подбирает подходящий материал и дизайн. Поскольку все это ручная работа из природных камней, совершенно точно не бывает двух совершенно одинаковых табакерок. Кроме того, табакерке обязательно требуется кисет, изготовленный столь же изысканно, как и сам флакончик для табака. В случае с табакерками красота и утилитарность неразрывно связаны, но востребованность ее ограничивается пределами распространения монгольской культуры.

Для понимания вершин красоты по-монгольски нужно обратить внимание на искусство создания культовых буддийских образов. Вершиной мирового буддийского искусства по созданию скульптурных изображений

будд, бодхисаттв и богов стали произведения Г. Дзанабазара (1635–1723). И хотя образы буддийских божеств нельзя назвать предметами обихода и быта, и здесь красота и утилитарность неразрывны. Дело в том, что все шедевры изобразительного искусства Дзанабазара были созданы вовсе не для декора интерьера, хотя они несомненно служат ими, но с совершенно практической целью — быть опорой для медитаций посвященных буддистов, проводником в их духовной практике. Когда речь идет о буддийском искусстве у монголов, естественно, что в формировании эстетических принципов монгольской буддийской иконографии огромную роль сыграла древнеиндийская традиция поэтики и культового изобразительного искусства. Некоторые из индийских источников были включены в тибетский и монгольский буддийские каноны, Кангьюр и Тенгьюр, и в дальнейшем получили наибольшее распространение и влияние в тибето-монгольском буддизме и искусстве. Так, эстетика Калидасы и Дандина легко читается в произведениях буддийской скульптуры Монголии, а их образные эпитеты вошли в поэтическую лексику монгольской литературы. Потому стандарты индийской красоты вошли в органичное восприятие красоты у монголов вместе с принятием буддизма. Однако это не было воспринято формально, скорее, была воспринята суть. Самое главное, принципы физической пропорциональности, гармоничности внешнего с богатством и гармонией внутреннего духовного содержания.

Как показало детальное исследование произведений монгольского скульптора Ундур-гэгэна Дзанабазара, между пониманием красоты индийцев и монголов нет противоречий. Как раз напротив, фрактальность всех элементов физических форм (или принцип золотой пропорции) удивительным образом оказались включены в творчество не только самого Дзанабазара, но и в изделия древних мастеров кочевого мира Центральной Азии. Природная гармония золотой спирали или цифровой последовательности Фибоначчи хорошо прослеживается в изделиях кочевников Центральной Азии, и монголов в том числе, в скифскую эпоху, во времена хунну, в эпоху проявления монгольской династии Юань, во времена Дзанабазара. Этот принцип жив и сегодня, например, в искусстве изготовления табакерок.

Элегантная простота и удобство в использовании оставались мерилami красоты для практичных кочевников во все времена.

Роль утилитарности в формировании храмовой архитектуры индийского буддизма в Китае

Е. А. Синеокова
МАрхИ

The Role of Utilitarianism in Shaping the Temple Architecture of Indian Buddhism in China

The talk studies the role of utilitarianism in the shaping of temple architecture of Indian Buddhism in China. The influence of utilitarian aspects on architectural forms and styles adapted in the context of Chinese socio-cultural and climatic context is analyzed. Special attention is paid to the functional zoning of the territory of monasteries and the internal space of the temple, the choice of materials and design features. The interaction of utilitarian and religious components in temple architecture is considered, reflecting the unique intertwining of Indian and Chinese architectural traditions.

Доклад посвящен исследованию роли утилитарности в формировании храмовой архитектуры индийского буддизма в Китае. Анализируется влияние утилитарных аспектов на архитектурные формы и стили, адаптированные в контексте китайского социокультурного и климатического контекста. Особое внимание уделяется функциональному зонированию территории монастырей и внутреннего пространства храма, выбору материалов и конструктивным особенностям. Рассматривается взаимодействие утилитарных и религиозных компонентов в храмовой архитектуре, отражающее уникальное переплетение индийских и китайских архитектурных традиций.

В истории мировой архитектуры особое место занимает взаимовлияние религиозных и культурных традиций, что особенно заметно на примере распространения и адаптации буддизма в Китае. Проникновение буддизма из Индии в Китай привело к формированию уникальных архитектурных форм и стилей, обусловленных не только эстетическими, но и утилитарными аспектами. Анализ роли утилитарности в создании храмовой архитектуры индийского буддизма на китайской территории позволяет глубже понять механизмы взаимодействия и взаимовлияния двух великих культур.

Утилитарные аспекты храмовой архитектуры, такие, как функциональное зонирование территории монастырей и внутреннего пространства храма, выбор материалов и конструктивные особенности в контексте индийского буддизма в Китае получают особое значение. Эти элементы не только способствовали адаптации индийских религиозных практик к новому социокультурному и климатическому контексту, но и отразились на восприятии и интерпретации буддийских идей китайским

населением. Осмысление утилитарного аспекта в контексте архитектурной традиции позволяет раскрыть глубинные процессы синтеза и трансформации культурных и религиозных идентичностей.

Анализ влияния утилитарности на формирование храмовой архитектуры, обусловленный распространением буддизма из Индии в Китай, представляет собой значимую научную задачу. В частности, исследования показывают, что адаптация индийских религиозных практик к китайским социокультурным условиям привела к существенным трансформациям в архитектурных формах и функциональном назначении храмов. Утилитарный аспект храмовой архитектуры, подразумевающий сочетание практической функциональности с духовными целями, стал ключевым фактором в синтезе культурных и архитектурных традиций двух стран. Это обусловило специфическое воплощение буддистских архитектурных концепций в Китае, где важнейшей стала не только эстетическая выразительность форм, но и их способность удовлетворять нужды общества. Таким образом, взаимодействие утилитарных и религиозных компонентов в храмовой архитектуре отражает уникальное переплетение индийских и китайских архитектурных традиций.

Исследование влияния утилитарности на формирование храмовой архитектуры индийского буддизма в Китае нашло свое отражение в ряде научных работ. Утилитарный аспект, определяющий функциональное и практическое назначение архитектурных форм, в значительной степени сформировал особенности трансформации буддистской храмовой архитектуры при ее адаптации к культурно-историческим и географическим реалиям Китая. Переосмысление традиционных индийских архитектурных решений, таких как буддийская ступа, в контексте китайского буддизма привело к созданию уникальных архитектурных объектов — пагод, в которых индийское культурное наследие было гармонично интегрировано с традициями китайского строительства. Эта тема требует дальнейших исследований с точки зрения анализа конкретных архитектурных элементов, их функционала и символики в контексте утилитарного использования храмовых комплексов. В изучении переноса и адаптации буддистских традиций из Индии в Китай, особое внимание уделяется анализу трансформации храмовой архитектуры. В контексте распространения буддизма, архитектурные решения храмов отражают не только эстетические, но и функциональные аспекты, определяемые утилитаризмом того времени. Понимание архитектурных форм пагод, принятых в Китае под влиянием Индии, требует осмысления как религиозных, так и социокультурных аспектов, влияющих на выбор конкретных архитектурных элементов интерьера, фасада и кровли, а также материалов, из которых выполнено сооружение. Рассмотрение данного вопроса позволяет углубить знания о взаимосвязях между архитектурной

формой и функцией в контексте буддистского культурного обмена между этими двумя великими цивилизациями.

В процессе изучения вопроса роли утилитарности в формировании храмовой архитектуры буддизма, трансформированного из Индии в Китай, особое внимание уделялось изучению архитектурных памятников обоих государств, таких как самая древняя буддийская ступа в Санчи в Индии и Храм Белой Лошади — первый буддийский храм в Китае. Анализируя строительные и эстетические особенности храмовых сооружений, можно отметить, что храмы, возводимые в Китае, значительно адаптировались к местным традициям, при этом сохраняя ключевые утилитарные и символические функции, заложенные индийским буддизмом. Рассмотрение принципов планировки и структурных элементов храмовых комплексов выявляет глубокое переплетение культурных влияний, где четкая и рационализация пространственной организации происходила в унисон с духовными нуждами сообщества.

Буддизм, проникнув в Китай из Индии, активизировал культурный обмен, повлияв на храмовую архитектуру. Утилитарность объясняет адаптацию индийских архитектурных форм в контексте китайского религиозного ландшафта. В частности, ведущая роль присвоенных функций храмового комплекса способствовала интеграции традиционных китайских стилей с индийскими многоярусными архитектурными формами. Это создало гармонию между эстетическими и функциональными аспектами, в которой духовные практики и ритуалы нашли свое архитектурное воплощение. Следствием утилитарного подхода стала концепция открытости пространства, способствующая собирательности и медитативному взаимодействию, что характерно для китайских буддийских храмов и отклоняется от более закрытых архитектурных планов индийских святилищ. В результате, учения буддизма обрели в Китае уникальную форму храмовой архитектуры, в которой индийская духовность слилась с китайскими традициями строительства и культурными ценностями.

В заключение можно отметить, что взаимодействие утилитарных аспектов с духовными потребностями сыграло ключевую роль в формировании храмовой архитектуры индийского буддизма в Китае. Учет литургических и ритуальных функций храмов, а также адаптация под климатические и ландшафтные условия Китая обусловили создание уникальных архитектурных форм. Элементы индийской храмовой архитектуры, такие как ступа, были переосмыслены в контексте китайской традиции, что способствовало возникновению новых форм и стилей. Это слияние культур в архитектурном пространстве является ярким свидетельством взаимного обогащения буддизма в Китае и Индии, где утилитарность и эстетика находятся в гармоничном сочетании.

Список литературы

Yuan M. *Research on Contemporary Chinese Buddhist Architecture in Han Regions*. Doctoral Dissertation, Tsinghua University, Beijing, 2008.

Du J. Y. *Research on the Plane Layout of 20 Chinese Han Buddhist Temples*. Master's Thesis, Xi'an University of Architecture and Technology, Xi'an, 2013.

Jiachen Shen. *Analyze the Differences in Origin and Layout of Chinese Buddhist and Taoist architecture*. Shanghai Qibaodwight High School, Shanghai, China, 2023.

ЧАСТЬ 4

Эстетика письма и книги: союз прекрасного и полезного

Проблематика развития каллиграфии «твердой ручки» (*инби шуфа*) в КНР

В. Г. Белозёрова
НИУ ВШЭ

В начале XX века в Китае появилась перьевая ручка, распространение которой постепенно исключило кисть из ежедневного употребления. За первую половину XX в. обозначилось разделение сферы каллиграфии на искусство «мягкой кисти» *жуаньби* (软笔) и каллиграфию «твердой ручки» *инби* (硬笔). Если первый термин подразумевает традиционную кисть, то под вторым термином имеют в виду перьевые, шариковые, гелевые и капиллярные ручки, фломастеры, карандаши, мелки, ручки с бамбуковым пером и пр. В 1930–1950 гг. вышло несколько пособий по письму уставом и курсивом для перьевых ручек, в которых традиционные правила работы кистью приспособлялись под новый инструментарий. С 1966 по 1976 год разработка нормативов для «твердой ручки» была приостановлена.

Последняя четверть XX в. считается этапом зрелости каллиграфии «твердой ручки». Активная государственная поддержка позволяла регулярно проводить конкурсы, в которых участвовали сотни тысяч человек, выставки, семинары; издавать специализированные журналы, газеты, учебные пособия и CD.

В 1993 г. был создан Всекитайский союз каллиграфии «твердой ручки» (中国硬笔书法协会), председателем которого стал Пан Чжунхуа (庞中华; 1945 г. р.), а с 2009 г. им является Чжан Хуацин (张华庆; 1959 г. р.). Последний выдвинул концепцию «Глобальной каллиграфии» “大书法”, объединяющую каллиграфию «мягкой кисти», каллиграфию «твердой ручки», резьбу печатей, рекламные шрифты, компьютерную каллиграфию и пр.

Доступность нового инструментария и относительная простота техники письма оборачиваются для каллиграфии «твердой ручки» многими отрицательными аспектами, связанными в первую очередь с понижением художественного качества. Начинающие свое приобщение к искусству каллиграфии с нового инструментария сталкиваются с проблемами переучивания при переходе к традиционному письму кистью.

Современный писчий инструментарий не в состоянии заменить традиционную кисть, позволяющую создавать пластические формы, обладающие свойствами живого организма. В традиционной эстетике эти свойства обозначаются терминами *гу* («костная структура»), *цзинь* («тонус

жил»), *жоу* («мышечная масса») и *сюэ* («циркуляция кровотока»). При письме «твердой ручкой» одинаковые по толщине, отчетливые и лаконичные черты передают только костяк-гу иероглифов, но не могут выразить остальные пластические характеристики, поэтому знаки выходят уплощенными, динамика черт цепенеет и становится однообразной. Без своей полноценной органики каллиграфическая пластика утрачивает энергетическое наполнение, а вместе с ним и духовное содержание. Творческий процесс превращается в обычное чистописание, каковым искусство китайской каллиграфии не является.

В XX в. взаимоотношение элитарной каллиграфии и широкой письменной культуры видоизменилось под влиянием двух факторов: всеобщей грамотности и нового писчего инструментария. Еще в XIX в. так называемая «простонародная каллиграфия» (*су шуфа*), т. е. культура рядовых писцов, была однозначно ориентирована на элитарную каллиграфию. Представители элиты, руководствуясь критерием «простоты древности» (*гу пу*), временами заимствовали приемы рядовых писцов и усовершенствовали их до своих высоких эстетических стандартов. В наши дни массовая культура осуществляет сильное конкурентное давление на элитарную каллиграфию особенно в сфере рекламы и в СМИ, где требования к художественному качеству существенно ниже. Само существование элитарной каллиграфии требует все более серьезной как государственной, так и общественной поддержки, которая неизменно оказывается. В эпоху глобализации значение каллиграфии «мягкой кисти» как выразительницы исходных пластических установок китайской нации только возрастает.

Красота и утилитаризм в корейской книжной живописи: жанр *чхэक्кахва*

Ю. И. Гутарёва

Региональное отделение УСДВ РАХ

В истории корейского искусства мало жанров так глубоко воплощающих хрупкий баланс между красотой и пользой, как жанр *чхэक्кахва* (책가화). Данный жанр, в буквальном переводе означающий «книжная живопись» или в более свободной форме — «книжный натюрморт», объединил произведения, в которых основными объектами изображения стали книги, а также различные кабинетные предметы, и занял особое место в искусстве Кореи, ярко отражая принципы воплощения понимания прекрасного — как идеального, так и функционального — как объектов материальной культуры. Приобретя широкую популярность в поздний период Чосон (1700–1910), жанр включал в себя несколько поджанров, во многом сходных и сливающихся между собой: *чхэккори* (책거리, дословно означающий «книги и вещи»), *чхэккадо* (책가도, буквально означающий «изображение книг на книжных полках») и *мунбандо* (문방도, «изображение предметов кабинета интеллектуала»), где с книгами соседствуют «четыре друга кабинета ученого» *мунбансау* (문방사우): тушь, кисть, бумага и тушечница, наиболее полно отражая философские и эстетические устремления эпохи и представляя яркий феномен корейского искусства.

Данный жанр служит убедительным примером для изучения сложных отношений между эстетикой и функциональностью в дальневосточной визуальной культуре, обнаруживающей богатую палитру художественного выражения, которая не только украшала книги, но и служила практическим целям, соединяя красоту и пользу в поисках понимания прекрасного. Традиция *чхэккахва* отражала конфуцианские идеалы, пронизывавшие общество Чосон, где существовал настоящий культ книжной премудрости и образования, потому как именно через книжные знания, путем сдачи сложных многоступенчатых экзаменов можно было получить должность гражданского чиновника и занять достойное общественное положение с сопутствующим ему почетом и уважением.

Жанр *чхэккахва* воплощал этот принцип, делая абстрактные концепции осязаемыми и представляя информацию в визуальном формате, который поощрял активное обучение и критическое мышление. «Интеллектуальный досуг» образованной элиты постепенно трансформировался, меняя представления об «изыщном быте», подразумевая уже не только книги и инструментарий ученого, но и предметы, владение которыми явно свидетельствовало о морали

потребительских ценностей вопреки конфуцианским установкам. Во второй половине XVIII века активно начинает развиваться тематическая разновидность натюрмортного жанра, где главными мотивами живописи стали не только книги, но и бронзовые и керамические сосуды, изделия из нефрита, кисти для каллиграфии, свитки, резные каменные печати, а также цветы и фрукты. Изображая предметы, которые имела или мечтала иметь в своих кабинетах *саранпан* образованная верхушка, книжная живопись стала престижной формулой, выражением определенного жизненного идеала, который включал помимо духовных ценностей (книги и свитки), предметы коллекционирования, антикварные предметы, представляя определенный уровень благосостояния и показывая проявление тяги к роскоши, ранее не наблюдаемой в корейском обществе «благородных мужей» ученых-конфуцианцев. В придворной живописи книги, изображаемые на полках, часто делят пространство с бронзовыми курильницами для благовоний, нефритами, кораллами и другими классическими предметами коллекционирования, а также фруктами и цветами с благоприятным символизмом.

В отдельных произведениях можно увидеть и изображения предметов европейского производства: телескопы, часы, стеклянные зеркала и другие, которые появились в Корею в XVIII в. благодаря ежегодным поездкам чосонских посланников с дипломатической миссией в Бэйцзин. Ширмы *чхэкахва*, отличающиеся ювелирностью прорисованных деталей, отчетливым ритмическим балансом в композиции, где элегантно представленные стопки книг соседствуют с различными вещами, демонстрируют не случайный набор иностранной роскоши, а, скорее, тщательно отобранные предметы, которые отражали широкий спектр вкусов чосонских коллекционеров. Изучая взаимодействие между красотой и пользой в произведениях *чхэкахва*, мы сталкиваемся с глубоким философским вопросом: может ли полезное быть красивым, а красивое — полезным? Традиция корейской книжной живописи отвечает на это решительным утверждением. Она ясно демонстрирует, что полезность не обязательно должна компрометировать эстетическую ценность, и, наоборот, красота может повышать функциональность.

Наследие *чхэкахва* выходит за рамки своего исторического контекста, предлагая ценные идеи для нашего современного понимания визуальной коммуникации. В эпоху, где доминируют цифровые медиа и информационная перегрузка, принципы, лежащие в основе *чхэкахва* — ясность, эстетическая привлекательность и функциональная релевантность — остаются актуальными, помогая представить сложную информацию визуально привлекательным и интеллектуально стимулирующим способом. Более того, изучение *чхэкахва* приглашает нас пересмотреть подход к сохранению и оценке культурного наследия. Эти произведения не просто статичные артефакты, которыми нужно

восхищаться издалека; они являются динамичными интерфейсами между прошлым и настоящим, приглашающими к активному взаимодействию и интерпретации.

Понимая многогранную природу *чхэक्хва* — как искусства, как образовательного инструмента, как культурного послания — мы получаем более глубокое понимание взаимосвязи эстетики, знаний и социальной функции в корейской культурной истории. В заключение, жанр чхэक्хва является свидетельством потенциала гармонии между красотой и пользой в художественном выражении. Он бросает нам вызов выйти за рамки упрощенных категоризаций искусства и признать глубокое влияние, которое эстетически приятные, функционально релевантные творения могут оказать на обучение, культурный обмен и общественный прогресс. Корейская традиция живописи чхэक्хва предлагает богатый источник вдохновения, напоминая нам, что истинная красота часто заключается в интеграции формы и функции, удовольствия и цели.

Специфика геометрического орнамента в рукописях Корана

Е. В. Максимова
СПбГУ

Исламский орнамент используется в искусстве и архитектуре; с самого появления он состоит из нескольких постоянных элементов: растительных узоров (арабесок), геометрических узоров и каллиграфического письма. Данный набор разрешенных к изображению видов орнамента заключается в первую очередь в запрете изображать живых существ в исламе, поэтому же исламский орнамент отличается абстрактностью и орнаментальностью. Однако важно отметить, что эта абстракция следует определенным математическим законам, и ее особенность состоит в ощущении некоего движения, возникающего при рассмотрении любой точки или детали узора, невзирая на то, что декор в исламских рукописях зачастую размещен в пределах очерченной рамки или рамок. Другим важным признаком исламского орнамента является повторяемость и симметричность. Повторение конкретных частей узора составляет основу исламского орнамента.

Цель доклада — описание геометрических особенностей в орнаменте коранических рукописей. Среди задач рассмотрение типов орнамента в рукописях Корана, выявление в них геометрических закономерностей; описание с точки зрения орнамента коранических рукописей, представленных в Восточном отделе Научной библиотеки СПбГУ.

Геометрические узоры в оформлении списков Корана

Геометрические элементы пронизывают все мусульманские рукописи, не только в иллюминации страниц и переплета, но и в способе расположения самого текста. Это отличает арабографичные рукописи от других рукописных традиций. В арабской книге использование геометрии является средством достижения единой для всей рукописи гармонии.

Развитие рукописного искусства и особое внимание, которое мусульмане уделяют Корану, также способствовали развитию геометрических узоров. Это высказывание осложнено тем, что с раннего периода развития орнамента в мусульманской среде сохранилось не так много экземпляров рукописных Коранов. К тому же сведений, прямо указывающих на совместную работу художников и знатоков геометрии над оформлением рукописей, не существует, поэтому такую слаженную деятельность можно только предполагать, основываясь на самостоятельных геометрических анализах тех или иных узоров.

Первый геометрический шаблон, созданный конкретным человеком и о котором имеются сведения, основан на наборе фронтисписов из знаменитого багдадского Корана Али ибн Хилала, более известного как

Ибн ал-Бавваб (ум. 1022), который был великим мастером арабской каллиграфии. Узоры на фронтисписах этой рукописи созданы в красивой геометрической манере, они состоят из сети переплетающихся линий, при пересечении образующих большие и малые восьмиугольники²⁶.

В основе гармонии в арабской рукописи лежат прямоугольники разных размеров, в показатели которых заложены отношения простых чисел первого десятка. Все прямоугольники, выступая в роли рамки, могут быть разложены по следующей схеме: «квадрат между двух прямоугольников»²⁷. Такой прием легко применить при построении окружности, вписанной в прямоугольник, после чего необходимо вписать в данную окружность квадрат.

Орнамент, встречающийся во многих рукописях, имеет название «центрального медальона со спутниками»²⁸. Этот узор представляет собой пять основных элементов, из них центральная фигура — большой медальон, а в углах рамки находятся четыре одинаковые небольшие фигуры, расположенные равноудаленно от центрального медальона.

Если говорить о переплетах, то при их оформлении роль геометрического узора представляется важной. Рамка переплетов ограждает пространство, на котором появляются различные орнаменты по всей очерченной поверхности или в уже разобранном ранее виде «центрального медальона со спутниками». Как и в самой рукописи, симметрия очень важна в оформлении переплета.

Геометрические узоры обладают магическим значением отдельных фигур. Например, печать царя Соломона или звезда Дауда служит талисманом, который предоставляет власть, мудрость и богатство. Эти и другие символика осознанно применяются в качестве орнамента для магической защиты от дурного воздействия и для привлечения желаемого эффекта²⁹. Из этого можно сделать вывод, что в геометрическом орнаменте присутствует сочетание глубокого смысла и художественной красоты, образующейся благодаря математическим расчетам и построениям и мастерству художника.

Арабеска в рукописной традиции

Арабеск или арабеска — это непрерывный орнамент, основу которого составляет растительный мотив, напоминающий завитки виноградной лозы. До и после мусульманских завоеваний арабы могли видеть подобный орнамент в искусстве Рима и Византии, чаще всего в мозаике.

Помимо виноградной лозы, в арабеске присутствуют и другие растительные мотивы, например, листья, плоды, цветы, которые прерывают

²⁶ Bonner J. *Islamic Geometric Patterns. Their Historical Development and Traditional Methods of Construction*. New York: Springer, 2017. P. 17.

²⁷ Полосин В. В. *Невербальная информация в арабских рукописях: очерки средневековой книжной культуры*. Отв. ред. С. М. Якерсон. СПб.: Президентская библиотека, 2016. С. 258.

²⁸ Там же. С. 115.

²⁹ Пиотровский М. Б. *О мусульманском искусстве*. СПб.: Славия, 2001. С. 50.

завитки лозы. Орнамент дополняется и характерным в мусульманском искусстве заполнением пустого пространства путем изображения более мелкого растительного узора, который добавляет ритма основной канве орнамента. Растительные дизайны, обладающие зеркальной симметрией, то есть такой симметрией, при которой, при отображении пространства на себя, любая точка переходит в симметричную ей относительно плоскости, были широко распространены в исламской архитектуре и в иллюстрировании рукописей.

Декоративность и орнаментальность необходимы для плавного соединения элементов композиции. Важный принцип, применяемый в арабеске, — принцип акцентированной повторяемости элементов ³⁰. Невозможно отделить от арабески и геометрические мотивы, которыми она пронизана повсеместно. Именно сочетание этих художественных элементов и порождает тот невероятный мусульманский орнамент, который известен во всех мире.

Описание рукописей

В ходе исследования были изучены рукописи Корана из Восточного отдела Научной библиотеки СПбГУ ³¹. Далее представлено краткое описание трех рукописей, представляющих наибольший интерес с точки зрения геометрического орнамента и наличия в них растительных мотивов.

Рукопись Mss. O. 27 1812 г. из коллекции А. А. Ромаскевича. Переплет украшен золотыми узорами типа «центрального медальона со спутниками». Четыре «спутника», если собрать их воедино, образуют другой крупный медальон. В украшении переплета присутствует растительный и цветочный орнамент. Диагональ окружности, вписанной в центральный медальон, по своей длине равна диагоналям двух других окружностей, имеющих центры в точках, находящихся в пределах двух узоров в виде цветков, образованных из иных точек. Для гармонизации данного узора, элементы расположены таким образом, чтобы общая картина была выстроена согласно зеркальной симметрии по двум осям: вертикальной, проходящей через обе вершины центрального медальона, и горизонтальной, проходящей под углом в 90° относительно вертикальной оси. Текст рукописи расположен в золотой рамке. Рукопись выполнена почерком «наسخ». Текст размещен в так называемых «колодцах» или «стаканах» ³² между прямоугольниками, закрашенными золотыми чернилами.

³⁰ Пиотровский М. Б. Указ. соч. С. 123–124.

³¹ Рукописи были выбраны согласно их описаниям. См.: Фролова О. Б., Дерягина Т. П. *Арабские рукописи восточного отдела научной библиотеки Санкт-Петербургского Государственного университета: Краткий каталог*. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1996. 272 с.

³² Полосин В. В. Указ. соч. С. 69–70.



Рис. 1, 2

Рукопись Mss. O. 208 датируется 1833–1834 гг., в ней представлен сложный богатый орнамент. Вероятно, это был мечетный Коран. Рукопись написана почерком «наسخ». Рамка золотого и синего цветов обрамляет текст, на полях расположены комментарии на арабском языке, которые выполнены почерком «таалик». На последней странице рукописи текст вплетен в растительный орнамент.

В центре внимания расположен триптих типа «квадрат между двух прямоугольников». В окружности, вписанной в квадрат, находится текст, между словами и строчками есть вставки в виде листьев. Текст окружают три разноцветные рамки. Пустые промежутки квадрата заполнены орнаментом растительного характера. В прямоугольниках расположен текст, вплетенный в растительный узор. Большая рамка богато украшена цветочными мотивами.

Переплет рукописи также интересен. В центре располагается медальон, на равном расстоянии от которого расположены четыре менее крупных медальона. По углам рамки переплета симметрично выполнены узоры, при совмещении которых получается дополнительный шестой медальон.

Рукопись Mss. O. 1237 датируется 1831–1832 гг. Названия сур выполнены белой краской по золотым чернилам. Две первые страницы пронизаны общим изображением ромба, поверх которого симметрично расположены две прямоугольные рамки с текстом наподобие «стакана». Также присутствуют растительные мотивы. На третьей странице рукописи на полях размещен медальон, изображающий цветок. Это изображение может быть вписано в окружность и обладает тремя типами симметрии.

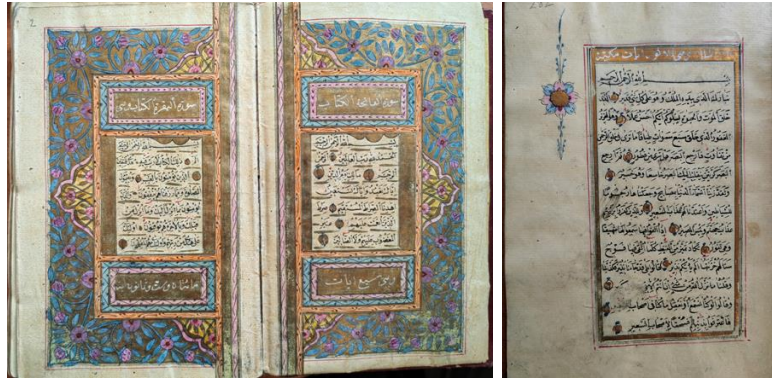


Рис. 3, 4

Анализ изученных рукописей Восточного отдела научной библиотеки СПбГУ свидетельствует о стремлении каллиграфов и художников использовать геометрические построения для достижения гармонии и красоты в рукописях и о наличии своего рода шаблонов, посредством которых выполнялись украшения рукописных книг. Также в этих рукописях представлен в большом количестве растительный орнамент.

Построение орнаментов в исследуемых рукописях выполняется при обращении к математическим моделям, что также является особенностью расположения геометрических фигур и самого текста. Геометрические закономерности, выявляемые в орнаменте рукописной книги, свидетельствуют о некоей невербальной информации, которая передается читателю. Геометрические, растительные и каллиграфические орнаменты связаны между собой таким образом, что именно их синтез представляет собой узнаваемый мусульманский художественный стиль.

Бумага для письма цзяньчжи — от утилитарного к прекрасному

*П. С. Одинокова
НИИ РАХ*

Китайские интеллектуалы очень тщательно подходили к подбору инструментария и материалов для письма и занятий каллиграфией и живописью, поэтому бумага, наравне с кистью, тушью и тушечницей, является частью комплекса «Четыре драгоценности кабинета ученого мужа» (*Вэньфан сыбао*; 文房四寶).

Бумагу для письма называют *цзяньчжи* (箋紙). Первоначально иероглиф *цзянь* (箋) обозначал узкую и плоскую бамбуковую планку для письма, затем это название перешло на бумагу. Как правило, это были листы небольшого размера, которые использовали для переписки (*синь цзянь*; 信箋) или написания стихотворений (*ши цзянь*; 詩箋), а иногда и для переписывания рукописей, живописи и каллиграфии.

В зависимости от цвета и наличия декора бумагу для письма разделяют на следующие виды:

- Простая белая бумага без декора (*су цзяньчжи*; 素箋紙);
- Цветная бумага без декора (*сэ цзяньчжи*; 色箋紙);
- Декорированная бумага (*хуа цзяньчжи*; 花箋紙).

Известно, что цветную бумагу для письма использовали в эпоху Цзинь. Считается, что выдающийся мастер каллиграфии Ван Сичжи (王羲之; 303–361) любил писать на пурпурной бумаге. В письменных источниках периода Южных и Северных династий упоминается бумага пяти цветов. В эпоху Тан ассортимент продолжает расширяться, появляется множество сортов цветной бумаги, некоторые из них получают изысканные названия: «цветы сосны», «золотой песок», «сыпучий песок», «золотая пудра», «[играющая] красками заря», «феникс и дракон», «персиковая золоченая». Чтобы получить цветную бумагу в бумажную массу добавляли краску или окрашивали уже готовые листы. Поэтесса Сюэ Тао (薛濤; 768–831) прославилась тем, что собственноручно изготавливала бумагу темно-красного цвета. Бумажную массу она делала из коры гибискуса переменчивого, а для окрашивания использовала сок его цветов.

В сунскую эпоху сортов цветной бумаги становится еще больше, также широкое распространение получает декорированная бумага, для украшения которой используют различные техники, такие как резервирование, тиснение, одноцветная печать, декорирование золотом и серебром, различные способы окрашивания. Бумага этого периода отличается особой изысканностью и утонченностью. До наших дней дошли образцы бумаги, украшенные с помощью резервирования (*яхуа*; 研花).

Декор на ней очень тонкий, практически незаметный невооруженным глазом, это изображения бегущих волн, цветов и растений, ваз с цветами, птиц или различные орнаменты. Большим любителем такой бумаги был известный поэт, теоретик искусства и каллиграф Су Ши (蘇軾; 1037–1101).

Эпоха Мин в Китае — время бурного развития экономики и городской культуры, расцвета гравюры и книгопечатания. В этот период все более популярной становится бумага, декорированная с помощью цветной ксилографии. Ее изготавливали не только для практического применения, в конце эпохи Мин появились целые собрания (*цзяньпу*; 箋譜), предназначенные для услаждения взора и коллекционирования, например: «Собрание преобразенной древности от Лосюаня» (Лосюань бяньгу цзяньпу; 蘿軒變古箋譜) У Фасяна (吳發祥; 1579–1660) и «Собрание из кабинета Десяти бамбуков» (Ши чжу чжай цзяньпу; 十竹齋箋譜) Ху Чжэньяня (胡正言; 1584–1674). Собрания включали в себя самые лучшие образцы бумаги, украшенные цветной ксилографией и тиснением. Многие темы и сюжеты для декора бумаги были заимствованы из китайской классической живописи, это изображения пейзажей, причудливых камней, цветов и растений, птиц и насекомых, ученых мужей и отшельников, антиквариата и предметов старины. Некоторые изображения содержали благопожелательную символику.

«Собрание из кабинета Десяти бамбуков» издано художником и каллиграфом Ху Чжэньянем в 1644 г. в Нанкине. Нанкин в эпоху Мин был одним из крупных центров книгопечатания и гравюры. Кабинет Десяти бамбуков — название кабинета Ху Чжэньяня. При создании собрания использовались такие техники как многокрасочная печать с нескольких досок (*доубань*; 餹版) и тиснение (*гунхуа*; 拱花). Публика встретила издание с большим воодушевлением, по искусности и качеству исполнения оно превосходило появившееся восемнадцатью годами ранее «Собрание преобразенной древности от Лосюаня». Собрание Ху Чжэньяня состояло из четырех частей-цзюаней. Внутри каждой части листы были сгруппированы по нескольким темам, в каждой теме от 8 до 10 листов, в каждой части 60–70 с лишним листов. Некоторые изображения были созданы в технике цветной ксилографии, в других цветная ксилография соединялась с тиснением, есть и такие, где использовалось только тиснение. Несмотря на то, что листы бумаги в собрании не предназначались для практического применения, изображения на них были напечатаны тонкими линиями, бледными, неяркими красками, как и полагалось бумаге для письма.

В конце цинской эпохи в 1906 г. в Тяньцзине было издано еще одно собрание бумаги — «Собрание ста цветов и стихотворений» (Бай хуа ши цзяньпу; 百花詩箋譜) Чжан Чжаосяна (張兆祥; 1852–1908). На его листах можно встретить все многообразие флоры Китая. Изображения цветов и

растений выполнены в технике «бескостного» рисунка и заключены в орнаментальные рамки.

С приходом в Китай западных технологий, производство декорированной бумаги для письма пошло на спад. Последний взлет ее популярности пришелся на первую половину XX в. и связан с деятельностью писателя Лу Сюня 魯迅 (1881–1936) и ученого и писателя Чжэн Чжэньдо (鄭振鋒; 1898–1958). Благодаря их усилиям было заново воссоздано «Собрание из кабинета Десяти бамбуков», которое в начале XX в. превратилось в огромную редкость. Идея реконструкции собрания пришла в 1933 г. На тот момент у них уже был опыт издания «Собрания из Бэйпина» (Бэйпин цзяньпу; 北平箋譜), но теперь собрание пришлось практически создавать заново, так как все доски были утрачены. Процесс был трудным, долгим и требовал постоянных денежных вложений. Лу Сюнь умер в 1936 г., так и не увидев нового издания. После его смерти Чжэн Чжэньдо продолжил начатое и в 1941 г. работы были закончены, собрание издали небольшим тиражом. Второй раз собрание было отпечатано в знаменитой мастерской «Жунбаочжай» (榮寶齋) в 1952 году.

Художественное оформление переплета дагестанских арабографических рукописей и старопечатных книг: некоторые аспекты утилитарной трансформации

М. Н. Османова
ИАЭ ДФИЦ РАН

Искусство художественного переплета существует столько же, сколько существует сама книга. В истории книжного дела внешний вид переплета, материал, из которого он сделан, имеют большое значение. Переплет показывает этапы книжного дела, указывает на назначение книги и отношение к ней как к объекту искусства и как к предмету каждодневного потребления. Переплет в значительной степени определяет цену книги и предназначенность ее определенному социальному кругу читателей. Само понятие «книжный переплет» возникает с появлением в Древнем Риме кодекса в I–II вв. н. э. (хотя некоторые исследователи считают переплетами футляры древнейших свитков). В это же время переплеты начали украшать. Переплетными крышками служили доски, которые обтягивали кожей, на ней вырезали различные орнаментальные узоры, а затем и фигурные изображения. В российской и европейской историографии существуют многочисленные исследования, посвященные различным аспектам переплетного дела (как в христианских, так и мусульманских странах), некоторые из них выделяются особой полнотой и точностью описания деталей (см.: [Клепиков С. А. «Из истории русского художественного переплета»; Долгодрова Т. А. «Каталог художественных переплетов собрания Карла Бехера»; Schepel K. “The Technique of Islamic Bookbinding: Methods, Materials and Regional Varieties”] и др.). Переплеты рукописей создавались индивидуально для каждого экземпляра и часто представляли собой настоящее произведение искусства. Способы украшения и художественного оформления переплетов рукописных книг, как в Европе, так и в странах Ближнего Востока имели множество схожих черт.

Переплеты дагестанских рукописей по техническому исполнению и способам их оформления, конечно же, относятся к мусульманским (в большинстве образцов, пригодных для изучения, присутствует клапан как обязательный элемент). Основная масса сохранившихся переплетенных рукописных книг, найденных археографическими экспедициями в мечетских и частных книжных коллекциях Дагестана, датируется XVII–XX вв. Переплеты более ранних экземпляров рукописей (XV–XVI вв.) встречаются редко — как правило, они в крайне ветхом состоянии, что затрудняет возможность их описания и изучения. Дагестанские переплеты в основном делались из телячьей и овечьей кожи, окрашивались большей частью в коричневый и бордовый цвета разных оттенков и украшались тиснением на внешней стороне обеих крышек в виде одной или нескольких

линий по краю крышки. При декорировании переплетов применялась техника блинтового (слепого) тиснения. В переплетах дагестанских рукописей XVII–XX вв. использовались некоторые универсальные элементы декора, присущие книжной культуре практически всех мусульманских регионов: овальные и круглые медальоны (турундж, бута, шамсе) с флористическим орнаментом в средниках и полуовальные сегменты по углам крышек, так называемые наугольники, заполненные тем же декором. Раскраска, цветной фон переплетов в Дагестане практически не встречались. Ряд исследователей предполагает, что кожаные переплеты хорошего качества, с высокохудожественным декоративным оформлением, сохранившиеся до нашего времени, в основном были привозными, изготовленными за пределами Дагестана (в Иране, Азербайджане, Турции): они покупались отдельно от рукописного текста, который позже переписывался на месте в необходимом формате.

С появлением книгопечатания требования к художественному оформлению переплетов тиражей значительно упростились, большая часть книг издавалась в переплетах нескольких разновидностей: кожаный, полукожаный и бумажный. В конце XVIII в. широкое распространение получает полукожаный издательский переплет (или переплет «в корешок»), а также переплет «в папку» — картонный переплет, корешок и крышки которого покрыты бумагой. Первые картонные переплеты были «немыми», то есть название книги, ее автор и другие сведения на корешке и крышках отсутствовали.

В восточном книгопечатании, как и в европейском, переплет претерпел ряд изменений. В XIX в. существовало два основных типа переплетов: кожаный для книг большого объема, и картонный. Кожаный переплет напоминал переплеты рукописей и изготавливался из твердого картона, который сверху обклеивался кожей. Чаще использовалась кожа коричневого цвета разных оттенков, но встречается также черный и зеленый цвета, причем экземпляры одного тиража могли иметь переплеты разного цвета. Изнутри переплет обклеивался бумагой, а часто отходами печатного производства. На внешней стороне обеих крышек переплета в XIX – начале XX в. обычно делалось тиснение в виде одной или нескольких линий по краю крышки, а в центре оно имело форму медальона затайливой формы с использованием геометрического и флористического орнаментов. Композиционно поле верхней крышки делилось на геометрические фигуры (квадрат, ромб, многоугольник) с обозначением середины в виде медальона круглой, овальной и веретенообразной формы. Восточная печатная книга сохранила традицию использования клапана при изготовлении переплета. Как правило, клапан был пятиугольным, либо с закругленным краем, из той же самой кожи, ткани или бумаги. При изготовлении переплета в обиход типографий вошли новые материалы. Одним из наиболее популярных стал ледерин разных цветов и оттенков. По

мере развития книгопечатания исчезло стремление тщательно отделать и украсить переплет. Для успешного сбыта продукции необходимо было удешевить книгу, что достигалось способом отказа от тисненого кожаного переплета, который употреблялся в основном для книг большого формата или дорогих книг «на заказ». В начале XX в. картон стали обклеивать шерстяной, хлопчатобумажной и даже ситцевой тканью. Дагестанская старопечатная книга начала XX в. практически полностью заимствовала переплетную технику рукописи. Однако, фабричные переплеты делались как с клапаном, так и без него. Помимо технологий мусульманского переплетного дела, местные типографии начинают использовать некоторые новшества, существовавшие на тот момент в издательских центрах России. Так, в целях повышения прочности переплета стал подвергаться дополнительной обработке корешок книги: каптал ручного изготовления стали не пришивать, а приклеивать к книжным тетрадам. Более распространенный вид переплета в это время — тонкий картон, обклеенный бумагой с корешком из ткани. Иногда его украшали орнаментом в виде цветочного бордюра либо рамки. Фабричный переплет по своему виду и качеству значительно отличался от кустарного. Цена на фабричном переплете не указывалась. Дагестанские типографии, следуя общей издательской тенденции, начинают ориентироваться на покупателя среднего достатка и даже малосостоятельного, для которого поэтические сборники, учебники, молитвенники, религиозные тексты выпускались в картонном либо в бумажном переплете, что стоило значительно дешевле. В типографии «ал-Матба‘а ал-Исламий» в Темир-Хан-Шуре, принадлежащей М. Мавраеву, и в его же книжном магазине «Дар ал-кутуб» покупатель книги мог по своему вкусу заказать переплет, что отражено в рекламном каталоге типографии «Фихрист ал-кутуб» за 1914 г., изданном на арабском языке. Книги в кожаных переплетах стоили значительно дороже, чем остальные. К примеру, книга на арабском языке «Мусхаф акбар» в переплете из грубой кожи стоила 7 рублей, что по меркам дореволюционного Дагестана было очень дорого; эта же книга в переплете из ткани стоила 4 рубля — тоже недешево. Основная масса книг в бумажном переплете (однотомники) стоила от 10 копеек до 2–3-х рублей. Сделать картонный переплет стоило от 10 до 25 копеек: в каталоге «Фихрист ал-кутуб» встречаются указания цен на книги с переплетом и без него. Покупатель часто в целях экономии сам делал переплет, обклеивая книгу ненужными исписанными листами бумаги в несколько слоев.

Менялся и формат книги: ввиду отсутствия в дагестанских типографиях начала XX в. стандартов формата для издания книг определенного содержания и назначения, крупноформатные тиражи ввиду дороговизны постепенно вытесняются средне- и малоформатными.

Таким образом, очевидно, что с развитием переплетного дела в фабричных масштабах происходит тенденция к упрощению и удешевлению переплетов, в том числе и за счет утраты художественности.

Между звуком и образом, между красотой и целесообразностью: буква в Древнем Ханаане

Л. С. Чаковская
ГИИ, МГУ

В бронзовом веке древний Ханаан стал родиной алфавитного письма. Фрагменты надписей позволяют нам судить не только о развитии палеоиврита, но и о художественном освоении новой для человечества формы — знаков, звучание которых непосредственно передает смысл. В докладе древнейшие надписи, обнаруженные на территории Израиля будут рассмотрены с точки зрения их художественных свойств. Будет предложен тезис, что древнейшие надписи были рассчитаны не на созерцание, а на произнесение. Однако по мере появления ритуалов чтения текста (Неем.8:4) развивается и образная составляющая свитка и буквы (12:32).

ЧАСТЬ 5

Иконография в исследованиях искусства Востока

Художественная кашинная керамика Миссеряна **Artistic Kashin ceramics of Misserian**

Н. С. Бяшимова

Институт истории и археологии Академии наук Туркменистана

Средневековый город Миссеряан как один из крупных торгово-ремесленных центров Дехистана, с высокоразвитой культурой того времени находится в районе Этрек, Балканской области Туркменистана и освещен в ряде археологических публикаций [Пугаченкова, 1953, с. 193]. Мы остановимся на одном виде изделий, ярко характеризующих эту средневековую городскую культуру.

Наряду с глиняными сосудами в быту населения того времени была довольно широко распространена высококачественная, имитирующая фарфор, кашинная керамика. Название «кашин» произошло от названия города Кашан в Иране, где впервые была изобретена эта великолепная керамика.

На городище Миссеряан, на поверхности, вдоль водоёма были обнаружены фрагменты кашинной керамики. Это в основном керамика со стекловидной поливой и люстровая. При раскопках двух домов, принадлежавших, по всей вероятности, аристократам своего времени, и двора вдоль водоема, на юго-востоке от мечети времени хорезмшаха Мухаммеда, между тремя колонами на паркета-образно орнаментированном из квадратных жженных кирпичей полу, выявлено огромное количество кашинной керамики, в том числе и люстровая. Эта надглазурная роспись, результат восстановительного обжига, возникает совместно с широким распространением оловянной глазури в XII в. В состав люстра входят: желтый и красный мышьяковый песок, серебро, золото, марказит, нитроль и медь, растворенные в виноградном сиропе и уксусе. Обжиг продолжался 24 ч. с дымом, после чего изделия, украшенные люстром, подвергались медленному охлаждению [Кверфелдт, 1947). Люстр обладал всеми оттенками золота и как бы светился из-под глазури. Он не дает рельефа и никогда не производит впечатления глухой и грубой телесности.

Несмотря на фрагментарность, весь комплекс керамики Миссеряана можно разделить на несколько групп: 1) по форме, 2) по цвету глазури, 3) по орнаментации.

1) Закрытые сосуды (узкогорлые, широкогорлые); открытые сосуды (чаши, пиалы, тарелки, тагары); украшения (подвески, бусы);

2) По цвету глазури изделия различают: бесцветные, молочно-белые, бирюзовые, синие, фиолетовые;

3) Орнаментация сосудов: растительный, геометрический, эпиграфический, зооморфный и антропоморфный.

К закрытому типу относятся сосуды с цветной глазурью и росписью. Композиция их в основном подчинена форме сосудов. Орнамент: все виды. Форма кувшинов в основном шарообразная.

Особенно многочисленны сосуды с цветной глазурью и сосуды молочно-белой поливы с люстровой росписью.

Обнаружено горлышко кувшина с синей росписью по белому фону в виде головы петуха. В верхней части горла имеется выступ от отломанной ручки. У венчика синие вертикальные полосы гребешка петуха. Внизу полос выпуклые огромные глаза петуха, выполненные синей росписью, с черными точками вокруг зрачка. На нижней части горлышка сосуда имеется валик. По всему горлышку нанесены крестики или крапинки, расположенные в шахматном порядке. Аналогичный, расписной кувшин с низким раздутым туловом, с ажурным орнаментом, горло которого заканчивается петушиной, головой, имеется в музее западного и восточного искусства в Киеве, который относятся к XII — началу XIII в. [Пооп, 1939, табл. 75; Эттингхаузен, 1939, с. 29, рис. 27].

Очень интересны по форме и композиции люстровые изделия закрытых форм. Эти изделия выполнены с высоким художественным вкусом. Здесь встречаются миниатюрные и большие кувшины с различной росписью. Некоторые из этих изделий толстостенные, но по качеству не уступают тонкостенным сосудам.

Орнамент разнообразный: здесь и эпиграфическая надпись, и стилизованная растительность, между которыми красиво вписались голуби. Такие же композиции встречаются в люстровых рейских кувшинах, один из которых имеется в Музее искусств народов Востока, который расписан светлым золотисто-коричневым люстром [Веймарн, 1974, с. 111, рис. 123]. В фондах Музея истории народов УзССР находится нижняя часть иранского люстрового кувшина, который аналогичен кувшину из Миссерина.

Раскопками Миссерияна представлены интересные и яркие находки многообразных сосудов открытого типа, с различными по силуэту. Одним из часто встречающихся изделий являются пиалы, среди которых большое число люстровых. Венчики у них тонкостенные прямые. Диаметр венчика 10-11 см, донца 3-4 см. Пиалы украшены различного рода орнаментами: стилизованными птицами, растительностью и другими рисунками геометрического характера.

Самое большое количество принадлежит тонкостенным чашам различной формы, цветов глазури и орнаментации. Многие из них снабжены высокой кольцевой ножкой. Стенки от донца расширяются и переходят в вертикальную стенку, заканчивая прямым венчиком. На наружной стороне чаш, от донца к венчику проведены отдельные пучки из трех вертикальных линий. У венчика синяя полоса, на которую нанесена эпитафическая надпись, исполненная в технике «в резервах» (данная роспись получается путем закрашивания каким-нибудь цветом фона, нанесением рисунка при помощи снятия краски). Эта техника декорирования встречается редко на керамике с глиняной основой, но широко распространена на кашинных изделиях с люстровой росписью.

Внутренняя сторона чаши из Миссериана покрыта синими линиями, которые протянулись от дна к венчику. В центре дна изображена стилизованная птица, окаймленная черной полосой, проведенной по кругу дна, где эпитафическая надпись также исполнена «в резервах». Аналогична иранская чаша по форме и частично по орнаментации [Пооп, 1939, табл. 77].

Немалый интерес представляют различные по величине, но одинаковые по форме чаши, которые снабжены кольцевым поддоном, стенки чаш расширяются от дна к венчику и покрыты бесцветной глазурью. Они украшены ажурным орнаментом типа «грэн-де-ри». Техника орнамента «грэн-де-ри» выполняется прокалыванием сквозных отверстий, либо в него вставляли мелкие зёрна риса или пшеницы и прочерчивали зигзагообразные линии на стенках под венчиком сосуда до обжига, которые при обжиге выгорали, а отверстия и линии заполнялись глазурью, создавая ажурный просвет. Из последних гончары создавали прекрасную растительную орнаментальную полосу — «ислими». С аналогичным декором встречаются иранские сосуды [Пооп, 1939, табл. 80, 34]. Г.А. Пугаченкова отмечала, что один из пунктов его производства в Нисе [Пугаченкова, 1949, с. 477], где впервые уточняется время появления этой техники здесь в конце XII — в начале XIII в., т.е. задолго до распространения его в китайском производстве. Обильные фрагменты такой керамики, обнаруженные в Миссериане еще раз подтверждают их местное производство. М.Е. Массон также подчеркивал, что появление в Китае фарфоровых изделий типа «грэн-де-ри» произошло в результате ознакомления с аналогичной продукцией Средней Азии [Массон, 1953, с. 69].

В большом количестве выявлены фрагменты горизонтальных, треугольных в сечении бортиков самых различных размеров. На бортах орнаменты разного типа, в основном, выгравированные надписи. Аналогичные сосуды с такими же бортиками известны среди иранских изделий [Эттингхаузен, 1939, табл. 28]. В раскопках выявлены невысокие бортики, края которых отогнуты и оформлены фестонами. Аналогичны

бортики глиняных поливных тарелок из Карабулака [Брыкина, 1974, с. 71, рис. 44,3].

Среди кашинных изделий встречаются и украшения в виде подвесок и бус с голубой глазурью. Судя по фрагментам, существовало два вида подвесок: круглый и грушевидный. На лицевой стороне подвесок имеются рельефный орнамент. Как правило, эти подвески снабжены ушками для подвешивания.

Кашинная керамика Миссериана по цвету глазури самая разнообразная. В комплексе глазури использовались как глухие, так и прозрачные. По внешнему виду и характеру поверхности выделяются отдельные виды: изделия с бесцветной прозрачной и молочно-белой глазурью, с синей подглазурной росписью.

Выразительную группу составляет керамика с бирюзовой глазурью с и черной подглазурной черной росписью. Особую группу представляет керамика с молочно-белой глазурью и надглазурной люстровой росписью. Немногочисленны изделия с фиолетовой и синей глазурью, черной подглазурной росписью.

Кашинные изделия из Миссериана позволяют судить о богатой цветовой гамме и о большом разнообразии орнаментов. Изысканная, изящной формы посуда, будь то кувшин, чаша или пиала, сопровождается декором, который никогда не перегружает поверхность, но гармонично заполняется.

По типологическому декору керамики различают: растительную, геометрическую, эпиграфическую, зооморфную и антропоморфную.

Растительные орнаменты являются частыми элементами декора, рассматриваемой керамики. Эти орнаменты в основном, представлены в стилизованном виде.

Геометрические узоры особенно характерны для чаш с синей росписью под молочно-белой глазурью и для чаш с черной росписью и бирюзовой глазурью. В центре дна многих чаш изображены четырехконечные и шестиконечные звезды или пересекающие друг друга три полосы, образующие лучеобразные отходящие от дна к венчику полосы. В большинстве изделий растительные орнаменты комбинируются с геометрическими.

Люстровые изделия представлены пышной орнаментацией. Нередко в композиции кувшинов комбинируются все виды орнаментации. Во многих композициях люстровых изделий Миссериана встречается растительная орнаментация, которая является появляющаяся в композициях изделий Ирана — Кашана, Султанабада и Рея, относящихся XII веку.

Довольно большое количество кувшинов и чаш разных размеров имеют композицию с синими вертикальными полосами на белом фоне с бесцветной глазурью и черными вертикально расположенными геометрическими и растительными орнаментами под бирюзовой глазурью.

В декоре чаш частыми элементами являются расположенные в шахматном порядке мелкие крестики, пятнышки или ягодки с двумя листочками. Аналогичные орнаменты встречаются на глиняной керамике Шемахакала и Куняургенча [Вактурская, 1959, с. 325, рис. 34]. Композиции с ягодками встречаются на иранских кашинных чашах, где реже расположены ягоды [Wilkinson, 1974, с. 148, рис. 6].

В художественном убранстве средневековой кашинной керамики Туркменистана, наряду с различного стиля орнаментальным узором, видное место занимает изображение человека, животных и птиц. Декоративные композиции люстровых росписей очень часто включают одну или несколько фигур людей, или птиц. Изображение в большинстве случаев вписано в круг блюда. Вокруг изображения людей, животных и птиц сочетаются всевозможные композиции из спиралевидных завитков и точек. Несмотря на узорно-декоративную обобщенность и плоскостность, движения фигур переданы живо и выразительно. На широких, округлых, слегка повернутых в сторону лицах, обрамленных темными волосами, четко обозначены линии носа, рта, бровей, глаз со зрачками, вокруг головы выделяющий ее нимб.

На выявленных в Миссерияне доньшках многочисленны композиции с птицами, которые расположены попарно друг против друга и вписаны в круг. Интересно по своей композиции дно люстровой чаши с двумя птицами, видимо, павлинами, расположенными попарно, между которыми еле заметен нежно-голубой ствол стилизованного растения. Павлины выполнены, синим цветом, за исключением извивающихся и высокоподнятых хвостов, которые покрыты нежно-голубой краской. Вся композиция на золотистом фоне вписана в круг.

В декоре люстровой керамики на кувшинах и на чашах излюбленным элементом являются белые голуби на золотистом фоне. Вокруг птиц золотистые завитки и вьющиеся, переплетающиеся синие ленты. Аналогичными являются голуби на иранской люстровой посуде и на изразцах XII-XIII в. [Пооп, 1939, табл. 70; Эттингхаузен, 1939, табл. 28, 33, рис. 96].

Эпиграфические надписи представляют собой пояс, обрамляющий изображение на дне чаши, или верхнюю часть корпуса.

По предварительному определению, основанному на стилевых аналогиях, рассматриваемые кашинные изделия относятся к XII-XIII в. Все они свидетельствуют о высоком мастерстве, умении и тонком художественном вкусе средневековых мастеров керамики из Миссерияна.

В заключении можно отметить, что кашинная керамика Миссерияна местного происхождения. Об этом свидетельствуют выявленные при раскопках фрагменты исчисляющиеся сотнями, а также фрагменты керамического брака, в частности, встречаются случаи приклеивания смежных предметов в гончарной печи.

М. Е. Массон писал, что Миссеринан имел важное значение в том смысле, что «...заключал в себе большое число браков кашинной утвари, фигурирующей в литературе под названием «Султанабат» и «Рей», что наглядно демонстрирует несостоятельность принятой в науке в заграничной буржуазной и отчасти в советской науке терминологии и показывает на местное изготовление этих групп дорогой утвари» [Массон, 1953, с. 68].

Мастера-керамисты Миссеринана многое заимствовали у иранских мастеров, что лишний раз свидетельствует о культурной связи его с такими крупными средневековыми городами Ирана как Кашан, Рей, Султанабат.

Список литературы

Брыкина Г. А. Керамика Карабулак. М., «Наука», 1974.

Вактурская Н. Н. Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (XI-XVII вв.). //Труды Хорезмской экспедиции, 1959, т. 4. М., Из-во АН СССР.

Веймарн Б. В. Искусство Ирана XII-XV вв. //Искусство арабских стран и Ирана. М., «Искусство», 1974.

Массон М. Е. Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция. // Тр. ЮТАКЭ, 1953, т. 2. Ашхабад, Из-во АН ТССР.

Пугаченкова Г. А. Архитектурные памятники Дехистана, Абиверда, Серахса. //Тр. ЮТАКЭ, 1953, т. 2. Ашхабад, Из-во АН ТССР.

Пугаченкова Г. А. Глазурованная керамика Нисы XV-XVI вв. // Тр. ЮТАКЭ, 1949, т. 1. Ашхабад, Из-во АН ТССР.

Пооп А. А. Классификация и определение Кашанской керамики. // Иранское искусство и археология. М.-Л., 1939.

Эттингхаузен Р. Определение Кашанской керамики. // Иранское искусство и археология. М.-Л., 1939.

Wilkinson Ch. K. Polichrome on White Wave. //“Nishapur”. New York, 1974.

Pope A. I. Ceramic Art in Islamic Times. // A survey of Persian Art. Vol. II, London and New York, 1939.

Формула полезного: новый взгляд на возможности статистического метода (на примере изучения иконографии Господина зверей (Master of Animals) во второй пол. 5-го – перв. пол. 4-го тыс. до н. э. в памятниках глиптики Передней Азии)

*Лосева В. В.
НИУ ВШЭ*

В научной литературе не существует в полной мере подробного исследования бытования иконографической схемы Господина зверей в указанный период на территории Передней Азии. Бытует мнение, что иконографическая схема Господина зверей вошла в репертуар печатей лишь во вт. пол. 4-го тыс. до н. э. в период развития самостоятельной традиции производства глиптики в Южной Месопотамии. Однако, это мнение не соответствует действительному положению дел. Активное использование иконографической схемы Господина зверей наблюдается в центрах Северной Месопотамии в период Убайда, а также в Тепе-Гияне в Центральном Загросе в период Тепе-Сиалка II.

Первым существование образа антропоморфного существа с зооморфными чертами в исследуемый период позднего Убайда заметил Й. Герфинкель, раскопавший несколько печатей в Тепе-Гияне в 30-е гг. XX в. Анализ этих печатей и некоторых других их музейных и частных коллекций провел Р. Д. Барнетт в статье «Человек в маске или Бог-Козерог?», рассматривший группу изображений, объединенных общими визуальными характеристиками и происхождением. Это печати, изображающие антропоморфную фигуру с признаками каправидности, которую фланкируют змеи, происходящие с территории Западного Ирана, в частности из провинции Лурестан, прежде всего, с Тепе-Гияна. Исследователь ставит весьма дискуссионный вопрос относительного значения исследуемого образа: это изображение шамана (или намаша, если использовать терминологию Ф. Хола) в маске животного, или микроморфного божества, связанного с силами природы. Р. Д. Барнетт именуют эти образы термином «Dieu-ibex», который впоследствии закрепляется в научной литературе, приводя аргументы как в пользу первой версии, так и второй, используя материалы более позднего времени, например, предметы материальной культуры, найденные на территории Сирии в 1-м тыс. до н. э. или современные детали костюма скотоводов Иранского Нагорья. Следует подчеркнуть, что Р. Д. Барнетт был первым исследователем, который стремился выделить региональные особенности бытования этого варианта иконографической схемы, выявляя характерные для них черты. Однако, многие представленные в его исследовании печати не обладали подробным провенансом, который позволил бы идентифицировать точное место происхождения многих из них. На эту

работу отвечает П. Амье в статье «Архаическая иконография Ирана. Некоторые новые материалы». Сразу стоит отметить, что автор использует термин Господин зверей («*Maître des animaux*»). Во-первых, Амье старается соотносить материалы печатей времен Убайда с более поздними примерами эпохи Джемдет-Наср, выделяя сходства и различия в особенностях репрезентации образа в разные периоды времени. Во-вторых, исследователь отмечает, что изображения, схожие с найденными в провинции Лурестан печатями, можно найти среди материалов из Сузы I и Тепе-Гавры. В-третьих, автор выделяет раннее неописанный другими исследователями тип изображения антропоморфного существа с серпентоморфными признаками. Вслед за традицией Р. Д. Барнетта, он называет этот образ «*Dieu-serpent*». В-четвертых, Амье сравнивает изображения из Тепе-Гияна с керамикой культуры Тепе-Сиалк.

Можно выделить общие тенденции в большинстве научных работ. Чаще всего исследователи выделяют варианты анализируемой иконографической схемы Господина зверей по принципу типов миксоморфности: «*dieu-ibex*», «*dieu-serpent*» или «*bird-man*». Остальные составные элементы композиции в основном остаются вне поля зрения исследователей. Однако, надо признать, что Амье отмечал существование характерной позы, состоящей из особого положения рук и ног, однако он не выделял менее характерные, но также встречающиеся ее вариации или иные виды поз центральной фигуры композиции. В большинстве своем исследователи фокусируются на роли этих изображений в рамках реконструкции культовых практик или в формировании социальной иерархии общества без особого внимания к отдельным элементам иконографии. На основе этого формируются гипотезы относительно социальных процессов позднего энеолита в Передней Азии, например, А. Макмахон писала, что миксоморфные изображения были маркером огромных социальных потрясений, связанных с процессом роста поселений и административных институтов.

Однако, без подробного исследования слагаемых иконографической схемы Господина зверей, особенностей репрезентации самого образа, выделения уникальных вариантов иконографии для отдельных поселений, нельзя продвинуться далее, как и в процессе изучения значения и роли этого образа, так и в особенностях взаимодействия регионов и поселений в Передней Азии в указанный период.

В докладе будут представлены результаты исследования, основанные на статистическом методе анализа, который ранее не применялся в исследованиях иконографической схемы Господина зверей. На основе обширного корпуса из более чем 70 изображений была проведена попытка анализа составных инвариантных и вариативных частей иконографической схемы, их систематизация и выявление закономерностей сочетаемости отдельных элементов. Также будет представлен анализ региональных

вариантов иконографии, который позволяет говорить, во-первых, о взаимосвязи отдельных региональных центров, во-вторых, о существовании уникальных типов иконографии, которые характерны лишь для отдельных поселений. Наибольшее внимание будет уделено идентификации консортов на основе корректных аналогий на базе керамики и глиптики, которые позволяют не только определить видовую принадлежность отдельных консортов, но и выдвинуть гипотезы относительно контактов между отдельными поселениями и регионами.

Корпус изображений был собран на основе, во-первых, коллекций музеев и исследовательских университетов (Лувр, Британский музей, музей Кесли, музей Эшмола, вавилонская коллекция Йельского университета), во-вторых, диссертаций, в которых представлены печати исследуемого периода (например, диссертация К. Роуч), в-третьих, отчетов археологических миссий, в которых были представлены примеры керамики и глиптики из таких памятников, как Тепе-Гиян, Тепе-Гавра, Телль-Асмар, Тепе-Сиалк, Чогла-Миш, Телль-и Бакун.

Результатами исследования можно назвать, во-первых, опровержение отдельных установившихся в научной литературе представлений о иконографической схеме Господина зверей, например того, что образ «dieu-idex» бытовал лишь на территории провинции Лурестан, но не был распространен в Северной Месопотамии, или представления о том, что основным центрами, в которых происходило развитие и трансформация образа, выступали Сузы и Тепе-Гавра. Во-вторых, была подтверждена корректность и успешность использования статистического метода в рамках исследования изобразительного ряда глиптики Западной Азии в период позднего энеолита. Это позволяет говорить о том, что этот метод можно использовать при исследовании других корпусов изображений, более и или менее многочисленных, для выявления как закономерностей сочетаемости отдельных элементов, так и четкого определения наиболее распространенного варианта изображения.

Иконография водоплавающих птиц в греческой вазописи геометрического периода и ее ближневосточный генезис

Д. К. Янчогло
НИУ ВШЭ

Предлагаемый доклад посвящен рецепции ближневосточных образов женского божества, с функциями владычицы зверей в греческой культуре геометрического периода. Темой доклада выступает иконографический мотив, распространенный в греческой вазописи с изображением водоплавающих птиц, зеркально фланкирующих центральный элемент. Эти памятники, вероятно, связаны с культурами женского божества, поскольку их иконография представляет собой упрощенный дериват образов женского божества с функциями Πότνια θηρῶν, который в свою очередь был унаследован греками от ближневосточных культур бронзового века. В качестве предмета исследования выступает процесс миграции образов женского божества в Грецию, и последующая адаптация сакральной иконографии в бытовой продукции — керамике. Реконструкция этого сложного процесса изменения восприятия мотива, способно показать пути адаптации восточных моделей в Греции и их последующие метаморфозы. Таким образом целью доклада является не только демонстрация культурного трансфера в восточном средиземноморье, в рамках которого сирийские и анатолийские религиозные модели, и образы бронзового века (в свою очередь имеющие еще более древнее происхождение) перенимаются на Пелопонесе и островах Эгейского моря, но также и выдвигание тезиса о том, что иератическая, геральдическая композиционная формула иконографии Πότνια θηρῶν является прообразом для мотива, который по своей формальной природе кажется исключительно декоративным, даже орнаментальным, однако, вероятно, обладает семантикой, связанной с культом женских божеств — владычиц зверей.

Основная проблема исследования вазописи — тесная связь между иконографией и стилем. В данном случае под стилем понимается особое чувство формы сосуда, которое детерминирует, среди прочего, выбор мотивов, композицию (организацию масс), положение, сопряженный с ними ритм всех элементов. Простой строгий формальный анализ может дать удобное верифицируемое исчерпывающее прочтение элементов как декоративной формы. Но абсолютная верификация результатов стилистического анализа не кажется достойным научным объяснением. Поэтому следует не только рассмотреть стилистическое развитие изображения мотива птиц, но и предложить его толкование на основе сравнений с вариантом иконографии Πότνια θηρῶν, где женское божество представлено с такими же птицами, или с дополнительными элементами иконографии — свастиками. В свою очередь, последние,

засвидетельствованы в святилищах в Делосе, Кипре, Линдосе, Эфесе, Орфии, где почитались Артемида или Лето. Таким образом, основные положения доклада сводятся к следующим тезисам:

1. Существует подтип иконографии Πότνια Θηρῶν, где богиня изображается с птицами. Подобные изображения в изобилии встречаются в Греции геометрического периода и имеют ближневосточные прототипы. Вместе с тем греческие памятники железного века с этой иконографией происходят из центров, где можно проследить наследие минойской цивилизации бронзового века, культурные контакты которой с Малой Азией, Египтом и Сирией также следует учитывать.

2. Следует обратить особое внимание на то, что в рассматриваемом подтипе иконографии греческих богинь, обладающих функциями Πότνια Θηρῶν они сопровождаются исключительно водоплавающими птицами. То есть существами, способными жить в различных средах. Эта особенность является критически важной для понимания семантики образа в период формирования греческих культов и перехода населения Эллады от темных веков к полисному обществу. Наличие этих, объединяющих разные «миры» птиц может находить самое широкое объяснение: они могут выступать знаком божественного контроля над миром, который проецируется на деятельность человека, осваивающего и подчиняющего себе окружающую среду.

3. Далее мы видим, как мотив птицы, не теряя своей геральдической, эмблематической композиционной формулы, характерной для сакральных изображений, переходит в производство самого широкого спектра типов керамики. Однако в то же время образ богини исчезает. Это изменение подобно метонимии: центральная фигура заменяется цветком или свастикой, которые фигурируют в предшествующей, сакральной иконографии.

4. Сохранение композиционной формулы не означает профанации мотива, его десакрализации, деконструкции до элементов, общий смысл которых исчерпывается только декоративной функцией. Иными словами, композиция, столь важная и тонко прочувствованная греческими мастерами, не может быть не обремененной семантикой сама по себе. Но процесс метонимии и адаптации подразумевает изменение смысла иконографии. Вероятное объяснение, которое предполагается в докладе — апотропеический характер образов в вазописи: птицы становятся знаком связи с богиней, в самом общем смысле. Следует детально рассмотреть связи святилищ с Ближним Востоком, наиболее стойкие и плотные контакты с Сирией были у святилища Артемиды Орфии, где иконография владычицы зверей с птицами находит свое воплощение в характерной сирийской технике резьбы по кости.

Другой центр, Кипр, был местом наиболее интенсивного диалога греческого мира с Левантом и Ассирией, что объясняет отдельную

своеобразную хронологию развития вазописи, основанную на стилистических особенностях, главным образом, ранней ориентализацией стиля. Наряду с рассмотрением особенностей каждого святилища геометрической Греции, посвященного богиням — владычицам зверей, подтверждением связи женских культов с Востоком служат современные вазописные изображения водоплавающих птиц среди коней и диких зверей, характерных спутников Πότνια Θηρῶν, стоящих на фоне креста возле кальдрона — металлического сосуда, использовавшегося в религиозных практиках и имеющего свое происхождение из ассирийских мастерских Урарту. Среди прочих изображений кальдронов в греческом искусстве постоянно появляются спутники владычицы зверей, реальные или же миксоморфные. Анализ связи кальдронов, их иконографии и иконографии их изображений является, в некотором смысле, подтемой доклада, поскольку он показывает непростую динамику развития сакральной иконографии в геометрической Греции: во-первых, связь региона с Востоком, во-вторых, миграцию образов из сакрального в «повседневный» контекст.

Наряд богини: к иконографии Анахиты

М. С. Назарова

Санкт-Петербургский союз художников, Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, кафедра истории и теории искусств

Поклонение Анахите, по свидетельству вавилонянина жреца-Беросса, обрело широкую популярность во времена Артаксеркса II. Он инициировал установку статуй богини на территориях державы от Сард до Бактр. Культ Анахиты прошел несколько этапов развития от Ахеменидской эпохи до Сасанидского периода. За это достаточно долгое время, насыщенное случаями взаимного обмена эллинской и восточной культурами, изменения происходили в восприятии образа и значения богини, что оказало влияние на ее иконографию. Настоящее исследование посвящено рассмотрению вариантов трактовки образа Анахиты в искусстве Древнего Мира. Особое внимание уделено костюму и атрибутам.

Главным текстовым описанием внешнего облика женского божества Арвисуры Анахиты является Абан-Яшт (Яшт V). В авестийском гимне она восхваляется как божество плодородия, повелительница вод, праведная и приумножающая. Этот источник содержит описание костюма божества: золотые сандалии, высоко подпоясанное одеяние из бобрового меха, диадема со звездами и лентами.

К свидетельствам почитания Анахиты на территории Ахеменидского Ирана и в Средней Азии, куда распространялось влияние персидской державы, относят открытые при археологических исследованиях миниатюрные скульптуры из терракоты и драгоценных материалов. В IV–II вв. до н. э. здесь встречались образы обнаженной богини, держащей в руке плод граната или цветок. Им на смену во II в. до н. э. пришли фигуры женщин в длиннополых одеяниях с эллинистическими или «иранскими» чертами. Однако было бы заблуждением видеть Анахиту в каждом подобном образе в монументальной или малой пластике, созданной на территориях, находившихся в зоне влияния персидской культуры и религиозных традиций. В Малой Азии, на Армянском нагорье, побережьях Каспийского моря и в Средней Азии существовали свои женские божества, отвечавшие за те же функции, что Анахита.

О почитании Анахиты в Парфянском царстве свидетельствуют античные авторы и происходящие с территорий аршакидского государства археологические находки, подтверждающие популярность культа богини. Среди последних особый интерес вызывает нумизматика, так как она, являясь примером придворного искусства, отражала официальный стиль конкретного времени. Данное обстоятельство крайне важно в виду

многообразия локальных художественных традиций, одновременно существовавших на обширных территориях Парфянского царства. На реверсах аршакидских монет представлено эллинистически-парфянского божество Тюхе-Анахита. Как правило, она фигурировала в сценах инвеституры. В нумизматике II в. до н. э. – III в. выпущено несколько композиций, в которых богиня в «эллинизированных одеяниях» сидит на троне или предстоит перед царем. Примерами являются монеты Митридата II (Тюхе-Анахита на троне с крылатой Никой в руке), Фраата IV (богиня с венком\диадемой и пальмовой ветвью стоит перед царем, сидящим на троне), Артабана III (богиня предстоит перед правителем на коне). С течением лет происходили перемены в трактовке головного убора Тюхе-Анахиты и ее костюма. Такая вариативность объясняется целым набором факторов, среди которых политический курс аршакидского правителя, настроения эпохи, степень эллинизации региона и др.

Также в качестве предполагаемых изображений Анахиты парфянского периода рассматривают два рельефа имеющих ближневосточное происхождение. Первый из них — каменный из коллекции Дамасского музея с богиней в длинных одеяниях с дугообразными складками и «парфянским всадником». Второй — терракотовый рельеф с «парфянином» перед женским божеством. Анализ костюмов и причесок изображенных мужчин дает возможность рассматривать этих персонажей как парфян. Соответственно, божеством, к которому обращается каждый из них, могла бы оказаться популярная в иранской традиции Анахита. Однако эти примеры, как и многие другие изображения женских божеств II в. до н. э. – III в., происходящие с территорий от восточной Сирии до Бактрии, не могут быть однозначно ни опровергнуты, ни признаны в качестве изображений Анахиты из-за недостатка археологических и письменных данных. Дискуссионной также является атрибуция фигурок нагих богинь с полумесяцем на голове, созданных в парфянскую эпоху и происходящих из Месопотамии (Лувр, Париж и Национальный музей, Багдад). Некоторые иконографические черты Тюхе-Анахиты прослеживаются в образе местной богини из комплекса Антиоха Коммагенского.

О соотношении Анахиты с античными богинями в I–III вв. упоминали Страбон, Плиний Старший, Плутарх, Аппиан Александрийский, Дион Кассий. Согласно этим свидетельствам, иранское божество водной стихии сопоставляли не только с Тюхе, но и с Артемидой (Дианой), Афродитой (Венерой), Афиной (Минервой). Так в текстах упоминаются некоторые атрибуты на изображениях богини, например, предметы вооружения, детали одежд и головные уборы.

Иконография Анахиты окончательно сформировалась и утвердилась только в Сасанидский период. Это подтверждают письменные источники, легенды монет, памятники официального искусства. О высокой роли и

большом значении богини в государстве Сасанидов свидетельствуют случаи отправки военных трофеев Ардашира Папакана именно в храм Анахиты и ее присутствие в сценах инвеституры на скальных рельефах, как, например, в композициях из комплексов в Накше-Рустам или Так-и-Бустан.

В устоявшуюся иконографию Анахиты сасанидского периода вошли: длиннополые одеяния со множеством струящихся складок, браслеты на руках, богатое ожерелье. На голове богини зубчатая корона (*corona muralis*), также встречаются варианты с диадемой, высоким убором, напоминающим калаф, над которым возвышается шарообразный элемент, как на коронах Ардашира I или Шапура I. На плечи Анахиты спадают покрывало и длинные локоны. В руках богини венки или кольца с лентами, являющиеся символом передаваемой власти. Подобные примеры встречаются в сасанидской торевтике, резьбе по кости и, как уже было отмечено выше, на монументальных рельефах.

Данное исследование рассматривает упоминания Анахиты в источниках и их связь с эволюцией иконографии богини на памятниках материальной культуры Древнего Мира в ахеменидский, эллинистический, парфянский и сасанидский периоды. Также анализируется изобразительный материал этих эпох, включающий в себя малую пластику, монументальную скульптуру и нумизматику. В работе рассматриваются произведения, происходящие с территорий Малой Азии, Месопотамии, Центральной Азии. К исследованию привлечены археологические данные, связанные с контекстом изучаемых произведений искусства.

Иконография сцен с Исаей и Иеремией в «Капелле Исхода» (Харга) в контексте раннехристианской иконографии пророков

*Куватова В. З.
ИБ РАН*

Сцены с пророчеством Иеремии и мученичеством Исайи, включенную в иконографическую программу мавзолея в оазисе Харга и датируемую ориентировочно первой половиной V в., далеки от магистральной традиции раннехристианского искусства, как с точки зрения семантики, так и с точки зрения иконографии.

Четыре великих библейских пророка — Исайя, Иеремия, Даниил и Иезекииль — с первых веков христианства стали главными пророками христианского Востока. Книги пророков комментировали наиболее влиятельные отцы восточной церкви. Кроме того, фрагменты из книг великих пророков включались восточной церковью в литургические чтения.

В раннехристианском Египте, как и в сиро-палестинском регионе, портретные изображения пророков нередко включались в программы росписей храмов. Но, в отличие от сиро-палестинского региона, изображения великих пророков в Египте встречаются не только в программах росписей храмов, но и в погребальных памятниках. Помимо «Капеллы Исхода», речь идет так называемой гробнице Вешера в Александрии. Однако и в Египте включение Исайи, Иеремии и Иезекииля в программы росписи гробниц — редкое явление.

В отличие от портретных изображений, сцены с пророками, за исключением Даниила, отсутствуют в произведениях декоративно-прикладного искусства восточных провинций, однако встречаются в Риме. В частности, иконография «Мученичества Исайи» в «Капелле Исхода» близка к иконографии той же сцены на римском стекле. Стекла с декором часто отличались нестандартностью программ, комбинирующих традиционные сцены.

Небольшие стеклянные сосуды компактны и достаточно удобны для транспортировки, как минимум один такой предмет мог достичь Харги. Хотя фрагментов стекла со вплавленным золотым декором в Багавате обнаружено не было, фрагменты стеклянных изделий, включая расписные, были обнаружены экспедицией Музея Метрополитен. Александрия была одним из важнейших центров производства декорированного стекла. В этой связи можно с осторожностью предположить, что появление темы великих пророков и пророческого предвидения в контексте погребальной живописи отражает не общую восточную, а специфически египетскую тенденцию, возможно, зародившуюся в Александрии.

Терракотовые рельефы храмов Западной Бенгалии XVI–XVIII вв.: типология и иконография

Д. Д. Наймушина

Государственный музей Востока

Терракотовые индуистские храмы на территории Бенгалии активно возводились с XVI по XVIII в. Их отличает тесная связь с формами народной архитектуры, а также декорирование фасадов керамическими рельефами. В докладе речь пойдет об этих глиняных плитках, сплошным ковром покрывающих стены, об их сюжетах, типологии, а также технологии изготовления. Появление нового типа индуистского храма было обусловлено теми социальными и политическими изменениями, а также развитием культа, которые происходили в Бенгалии в XVI веке. Попытки индуистских раджей вернуть власть в регионе, захваченном мусульманскими завоевателями, распространение новых традиций в индуизме, например, гаудия-вайшнавизма, а также идей шактизма и тантры привели к всплеску строительства терракотовых храмов, посвященных местным божествам. В кирпичных мандирах воспроизводились формы народной архитектуры, а художественная свобода зодчих, во многом определившая облик этих построек, породила настолько широкое разнообразие памятников, что типология их до сих пор остается достаточно условной. Классификация терракотовых храмов основана на типе перекрытия или надстроек, в зависимости от чего исследователи относят сооружение к типу чала или ратна. Так как на территории Бенгалии всегда было мало камня, но её почва была богата глиной, сакральные сооружения часто строились из обожженного кирпича и украшались рельефными изображениями. Эта традиция восходит корнями к периоду правления династии Пала (VIII–XII вв.), и в дальнейшем получила продолжение в джайнской и мусульманской архитектуре. Однако своего расцвета она достигла в XVI веке в индуистском терракотовом зодчестве. В XVI–XVIII вв. на территории Бенгалии было основано два новых религиозных и культурных центра: Бишнупур и Баронагар, которые сформировали благоприятные условия для развития нового архитектурного стиля. Помимо создания самобытных форм религиозных построек, также примечательно возрастание роли терракотовых рельефов в оформлении фасада, которыми с начала XVII в. начинают полностью покрывать стены храмов.

Таким образом создается особая вибрирующая поверхность, однако помимо художественной выразительности керамические плитки отличает широкий круг тем и стилистическое разнообразие. При анализе рельефных изображений можно сделать вывод о применении нескольких техник изготовления терракотовых панелей, а также о работе разных мастеров.

Интересна специфика отбора сюжетов для оформления фасадов храмов. Их можно разделить на три тематические группы: рельефы с изображением пуранических сцен, эпизодов из древнеиндийского эпоса — Рамаяны и Махабхараты, а также повседневной жизни бенгальцев и их правителей. Источником сюжетов рельефов стали как важнейшие памятники индийской литературы, так и окружающая художников действительность. Несмотря на ограничения глины как материала, а также формата терракотовых панелей, сцены, создаваемые бенгальскими мастерами, отличаются особой живостью образов. В случае с сюжетами из религиозных и эпических текстов можно наблюдать определенный выработанный канон изображения, тщательное следование литературному повествованию, хотя и с незначительными обобщениями, в то время как повседневная жизнь бенгальцев трактуется в керамических рельефах более свободно, здесь перед художниками открывается свобода для творчества и экспериментов. При этом в каждом отдельно взятом храме даже в рамках одного комплекса общеизвестные сцены индуистских мифов могут отличаться по своему художественному воплощению и иконографии, хотя мастера и придерживаются традиционных композиционных схем. Божества в этих рельефах изображаются в соответствии с их наиболее почитаемыми и узнаваемыми формами, такими как Гопала-Кришна, Дурга Махисасурамардини, Дакшина Кали, Чайтанья Шадбхаджа и т. д. Уникальной чертой бенгальских терракотовых храмов является синкретизм в выборе сюжетов: не всегда фигуративные сцены, использованные при оформлении фасада, связаны с посвящением мандира. Также эти сооружения отличает свобода в расположении мотивов, то есть нет строгого порядка их размещения, что делает каждый храм особенным. При этом прослеживается определенная иерархия, разделение тем рельефов на «низкие» и «высокие»: пуранические и эпические сцены в большинстве своём располагают в верхней части храма, в то время как изображения повседневной жизни бенгальцев отведены нижние пояса в цокольной части здания. К сожалению, из-за особенностей климата, внутренних конфликтов, вторжения мусульманских завоевателей сохранность терракотовых мандиров находится под угрозой. Зброшенные и руинированные храмы быстро зарастают тропической растительностью и со временем разрушаются окончательно. В связи с этими факторами изучение традиции создания терракотовых рельефов в Бенгалии осложняется, а в некоторых случаях становится невозможным. В русскоязычной исследовательской литературе тема бенгальских кирпичных мандиров изучается довольно редко, в то время как вопрос иконографии рельефов фасадов не поднимается вовсе, что обусловило подготовку данного доклада.

Продолжение традиций бурятской и тибетской живописи в творчестве буддийского художника А. А. Кочарова

Деменова В. В.

УрФУ,

Шишминцева А. М.

УрФУ

В конце 90-х годов XX в. в России начинается процесс возрождения религиозного искусства, в том числе в одном из крупнейших буддийских регионов страны — Бурятии. В 1978 году, когда активная религиозная деятельность ещё была под запретом, из Центральной России в Бурятию приезжает Александр Арамович Кочаров, где встречает своего главного духовного наставника и первого учителя живописи тханка Жимба-Жамсо Цыбенова, продолжателя бурятской живописной линии [Кочаров, С. 330].

Начало формирования бурятской художественной традиции относят к XVIII в., а сложение художественных школ при дацанах — к концу XIX— началу XX в. [Бальжурова, С. 41–51]. Бурятская традиция ярко проявила себя как в скульптуре, так и в живописи тханка. Если атрибуция первой не вызывала особых сложностей, было выделено и изучено художественное наследие Санжи-Цыбик Цыбикова (1877–1934), выдающегося мастера оронгойской школы буддийской скульптуры [Бардалеева, С. 50–65], то с живописью не всё так просто. В силу единовременного бытования тханок разных регионов внутри буддийских монастырей Бурятии первые исследователи нередко относили к бурятской живописи и позднюю китайскую живопись — место хранения часто путалось с местом создания [Буддийская живопись...]. Сегодня, благодаря стараниям ряда российских исследователей последних трех десятилетий, среди которых С. Б. Бардалеева, А. Ж. Бальжурова, Е. В. Асалханова, Ю. И. Елихина и др., появились описания отличительных особенностей живописи Бурятии XVIII—начала XX в. Однако выявление взаимосвязей между учителями и учениками-продолжателями традиций представляется крайне актуальным. Поскольку, как буддийская художественная среда, так и культурная обстановка Бурятии в целом не формировались обособленно, а слагались по принципу распространения учения между Россией, Монголией и Тибетом.

Тот же путь становления прошел и А. А. Кочаров. Периодически приезжая в Бурятию и проучившись около 10 лет у своего учителя Ж. Цыбенова, в 1989 г. он отправляется в Дхарамсалу (штат Химачал-Прадеш) — столицу тибетского правительства в изгнании. Куда живописца пригласили после его знакомства с прибывшими в Россию членом правительства Индии ламой Бакулой-ринпоче и представителем Его Святейшества Далай-ламы XIV Келсангом Еше [Кочаров, С. 334]. В

Дхарамсале А. Кочаров поступает учиться в Институт тибетской живописи тханка (Institute of Tibetan Thangka Art), которую основал и возглавлял по поручению Далай-ламы его личный художник Сангье Еше. За 5 лет там художник получил систематизированное образование живописи тханка и окончил Институт с дипломом высшей категории. Кроме этого, А. Кочаров около года изучал как писать мандалы в тантрическом монастыре Гьюто (также штат Химачал-прадеш) [Кочаров, С. 335].

Александр Арамович, так же как и художники тханка прошлого, выстраивая свою манеру живописи, впитал несколько художественных линий преемственности. Опираясь на интервью с художником и анализ тханок Тибета и Бурятии XVIII–XIX в. из собрания Государственного Эрмитажа, Национального музея Республики Бурятия и ряда других мировых собраний, можно предпринять попытку определить отличительные особенности различных традиций в произведениях А. Кочарова. Так, к чертам тибетской живописи в его творчестве можно отнести утонченность тональных переходов цвета, изысканность линий, характерных для стиля «новый менри», зародившегося в XVII в. в тибетских монастырях, и особую многомерность пространства, решаемую за счет «живописного воздуха». После возвращения в Бурятию и с течением времени мастер приходит к приемам приглушенного колорита, что можно считать бурятской чертой, поскольку бурятская живопись отличалась натуральными цветами, в отличие от китайской, где в XIX в. стали использовать искусственный пигмент. Кроме того, для тханок А. Кочарова, как и для произведений бурятских мастеров прошлого, характерно своеобразное сбалансированное соотношение фигуры и фона, где фон не перегружен крупными или мелкими деталями — что часто встречается, например, в непальском искусстве, — а фигура дана чуть крупнее, чем принято у тибетских мастеров, чтобы не быть исторгнутой из живописного пространства, но и не растворяться в нем. Ярким примером может служить тханка с изображением Сарасвати из собрания Национального музея Республики Бурятия, в которой крупные цветы над ореолом богини, гармонизированные пространственными паузами между элементами, не загромаждают композицию, общая же гамма с преобладанием разных оттенков травянисто-зеленого созвучна природе Бурятии с ее чуть выжженными солнцем сопками. В свою очередь, постепенное сгущение цвета и плавный переход от земли к небу отражают линию тибетской живописи.

В заключение отметим, что дальнейшее исследование взаимосвязей бурятской и тибетской художественной традиции на примере тханок конкретных художников представляется перспективным и исторически обоснованным, поскольку буддийские сангхи России и Тибета были и остаются тесно связанными между собой. Тибетские и бурятские ламы

плотно общались и сотрудничали в прошлом. Так, например, широко известен факт, что наставник Далай-ламы XIII лама Агван Доржиев был бурятом. Из Бурятии происходили два учителя Еше Лодоя Ринпоче, который в 1990-х годах сам был приглашён в Республику и позже основал дацан «Ринпоче Багша» в Улан-Удэ, где до сих пор является настоятелем. Исследования последних лет подтверждают, что подобные связи России и Тибета были многоуровневыми и начались еще в XVIII в. [Ванчикова, С. 52–61], что не могло не сказаться на бурятской художественной традиции.

Список литературы

Кочаров А. А. Сияющий меч Манджушри (из опыта общения с ламой Жимба-Жамсо Цыбеновым) // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье / Сост.: Ц. П. Ванчикова. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2008. С. 330–335.

Бальжурова А. Ж. «Канон» и «лубок» в искусстве бурятской тхпнки // Современное буддийское искусство: традиции и инновации : сб. Ст. Междунар. Наук. Симп. Улан-Удэ, 25–26 июля 2013 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2015. С. 44–51.

Бардалеева С. Б. С.–Ц. Цыбиков — создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 50–65.

Буддийская живопись Бурятии / авт. вступ. ст., прим. и коммент. Ц.-Б. Бадмажапова. Улан-Удэ, 1995. 211 с.

Ванчикова Ц. П. Тибетцы в Бурятии: новое явление в культурном разнообразии республики // Вестник БГУ. Гуманитарные исследования Внутренней Азии. 2013. №1. С. 52–61.

ЧАСТЬ 6

Прошлое в настоящем: острые вопросы

Историография проблемы перемещения культурных ценностей из китайских дворцовых собраний в XIX-XX вв.

*В. А. Заушицын
ИВ РАН*

Китайское искусство, цветущее веками, пребывало в состоянии постоянного развития, и на протяжении всего времени сохранению и пополнению фонда произведений искусства уделялось тщательное внимание, прежде всего, со стороны императорского двора. Династии сменяли друг друга, но бережное отношение к сохранению культурного наследия оставалось практически всегда.

Когда мы говорим о дворцовых собраниях искусства, отдельно стоит говорить о более позднем этапе развития Китайской империи, об Императорском дворце Гугуне и Старом летнем дворце Юаньминьюане, с коллекциями которых не могло сравниться ни одно другое собрание искусства: большая часть произведений была сконцентрирована именно при императорском дворе. Собираемые столетиями коллекции из китайских дворцов стали собранием важнейших памятников китайского искусства. Однако, период политической нестабильности в Китае, начавшийся с середины XIX в. и названный «Веком унижений», связан с затяжным кризисом китайской государственности, иностранным вмешательством, войнами и революциями. Период нестабильности оказал колоссальное влияние на дальнейший путь развития страны в целом, и, конечно же, на судьбу всех тех реликвий, которые хранились в стенах богатых императорских дворцов. Опиумные войны, уничтожение Старого летнего дворца Юаньминьюань, ихэтуаньское восстание, Синьхайская революция, Японо-Китайская война — все эти события привели к серьезным переменам и потере Китаем огромного количества сокровищ.

Важно осмыслить события, которые привели к утрате произведений искусства, к их перемещению, а также отследить их судьбу в этот период. В наши дни происходит переосмысление политики колониализма как со стороны Китая, для которого этот вопрос всегда стоял остро, так и со стороны Запада, а проблема перемещенных культурных ценностей является одной из важнейших в вопросе изучения колониальной политики западных государств в XIX—XX в.

В контексте этого переосмысления все острее встает и вопрос реституции культурных ценностей, возвращение произведений искусства, вывезенных когда-то нелегально. Именно поэтому судьба коллекций китайского искусства волнует все большее количество людей, как со

стороны правительств Китая и Европейских стран, так и со стороны научного сообщества.

Доклад посвящен историографии проблемы перемещения дворцовых коллекций, анализу точек зрения разных представителей научного сообщества и оценке разработанности этого вопроса.

Эстетика природного обволакивания омертвевших локусов цивилизации

В. М. Немчинов
ИБ РАН

Помимо всеобщих культурно-исторических и утилитарно-технологических свойств цивилизация обладает также универсальным самодостаточным качеством: она наполняет человеческую жизнь жизнеустроительным бытийным смыслом, имеющим особую эстетическую составляющую, отходящую на дальний план и порой незаметную в нашей обыденной повседневности. Искусство своим коммуникативным посылом обновляет творческое чувство сопричастности к высокому в мировой культуре. Главная практическая задача, определяемая людьми любой цивилизации, состоит в том, чтобы выделять из природного мира планеты действенные пространства комфорта, обустраивать и культивировать эти ландшафты и локусы притяжения. Живая природа будет находиться в них как дополнительный подконтрольный, часто самодостаточный элемент, хотя его значение в урбанизированной городской среде часто обретает личностное значение. Такое, какое имел, например, двухсотлетний вяз на Поварской улице, на защиту которого, против решений лужковской администрации, поднялись москвичи. Вообще потеря дерева в каменных джунглях города ощущается как саднящее чувство дискомфорта в памяти тех, кто помнит занимавшееся этим даром природы место. Поэтому, целостное понятие «пространство комфорта» надо трактовать как чисто цивилизационное явление, имеющее осязаемое материальное и имагинативное эстетическое измерение.

Социокультурному коду цивилизации противостоит варварство. Эту современную антикультурную практику можно определить как вторжение и brutальное попрание выстроенной автохтонным социумом зоны комфорта. Именно так должна квалифицироваться просвещенным сообществом и исторически противоречивая роль международного колониализма. Миссия колониализма, а теперь и цифрового неоколониализма, обесценивает достигнутый уровень равновесия с природой, ломая при этом социокод культуры. Новаторская практика поступательного технологического прогресса всякий раз также перекраивает сложившийся баланс между человечеством и органической природой, нарушает достигнутое цивилизацией равновесие. Так возникают

этически неприемлемые «цивилизаторские» практики, начиная от манипуляций с геномом человека, вмешательства искусственного интеллекта в частную жизнь людей и включая пренебрежение антропогенному загрязнению природы планеты. Так деградируют загрязненные обитаемые людьми ландшафты, так возникают архипелаги мусора в мировом океане, накапливается опасное для жизни содержание частиц микропластика, отравляется неочищенными стоками прибрежная полоса теплых морей, превышаются предельные концентрации загрязнения атмосферного воздуха, попадают под запрет зоны радиоактивного загрязнения. Эта теневая сторона цивилизации в большинстве случаев остается вне своевременного активного публичного восприятия и противодействия.

Однако существуют иные области человеческого общения с природой, на которые интересно обратить внимание. Это, в первую очередь, природные ландшафты, специально художественно оформленные и культивируемые человеком, многими десятилетиями для эстетического созерцания. К ним относятся регулярные парки, французские ландшафтные парки, английские природные парки. Из наиболее знаменитых парков, имеющих свое ценное давно сложившееся лицо, внутри интенсивно урбанизированной городской среды мегаполисов выборочно назовем, к примеру Летний сад Санкт Петербурга, Нескучный сад и парк Сокольники в Москве, парк Монсо и Булонский лес в Париже, парк Уэно в Токио, Центральный парк Нью Йорка, парк Гуэль в Барселоне.

Из совсем недавно созданных в столичном центре очагов природы, слитых с новейшими культурными сооружениями назовем парк Зарядье, ставший после визита на Красную площадь, непременным артефактом для гостей Москвы, а также молодую березовую рощу, позади Дома на набережной. Как и многие встраиваемые в современную архитектуру элементы растительной природы, этот сад на крыше, повторяющий древнюю имперскую идею висячих садов полностью контролируется своими создателями. В отличие от обычных городских зеленых насаждений, здесь природа живых деревьев подвергнута жесткому форматированию. Подобранные по размеру деревья посажены в перлитовые мешки, не дающие их корням разрастаться, а березам взростеть. Ответный удар городских деревьев по слишком тесно прижавшимся соседям широко представлен в интернете свидетельствам захвата (обтекания) скамеек, решеток, велосипедов и массы других позабытых или брошенных людьми предметов.

Интересно, что эстетика забвения артефактов цивилизации является непременным элементом ландшафтно-парковой архитектуры. Руина и грот, такие как в царицынском парке и в Александровском саду, были самыми излюбленными декоративными элементами в парках и усадьбах. Особенно ценным считалось видеть их украшенными натиском дикой природы. Эта

тенденция восприятия продолжает оставаться пугающе привлекательной и в наши дни.

Эстетика мест, оставленных людьми, показывает бренность земного бытия рукотворных достижений цивилизации, оказавшихся ненужными. Все они — будь то поросшие перелеском сельскохозяйственные угодья, заброшенные храмы, деревни, железные дороги, отели, заводы и склады, города-призраки представляют собой омертвелые артефакты. Дикая природа незамедлительно вступает в пугающе неотвратимое владение ими. Эти застывшие лики цивилизации заставляют человека созерцающего их задуматься и навевают чувства схожие со знаменитыми барочными картинами в жанре *vanitas*. Вглядитесь в подборку этих живых видов омертвелых трудов человеческого противостояния природе.

Святая София Премудрости Божией как пример симбиоза христианской и исламской культуры

М. И. Якушев
ИБ РАН

Дважды сгоревшая церковь Святой Софии Премудрости Божией в третий раз (в 537 г.) возродилась из пела в Новом Риме, бросив вызов самой смерти по примеру Господа Иисуса Христа, «смертью смерть поправ». Возникали и исчезали империи, сменяли друг друга цари-императоры, султаны-падишахи-халифы, президенты. Святая София (греч. Ἁγία Σοφία, Агиа София; тур. Ayasofya, Айя-София), или Премудрость Божья, как стояла, так и стоит, сохраняя свою античную субъектность, угрюмо и молчаливо взирая на происходящие вокруг нее быстротечные события с их движущими силами как на молниеносно сменяющиеся друг друга эпизоды. Свято-Софийский собор Премудрости Божий стал свидетелем нескольких периодов в своей сакральной истории: Восточно-Римский, или Ромейский (Византийский) 537–1204 гг. Романский, или Латинский 1204–1261 гг. Византийский 1261–1453 гг. Османский 1453–1923 гг. Турецкий с 1923 г. по наст. время. За всю эту многовековую историю облик Софии Константинопольской претерпевал значительные видоизменения, связанные как со сменой исторических эпох, так и со сложной сейсмоопасной обстановкой, разрушениями и восстановлениями с дополнительными инженерными укреплениями. К сожалению, историческая наука не располагает архивными документами с визуальными изображениями доиконоборческого периода (VIII – начало IX века) базилики. Мало, что сохранилось в ней и в постиконоборческий период (843 г. до н. вр.), ведь помимо природных катаклизмов, регулярно разрушавших и сотрясавших здание церкви, она подверглась в 1204 г. безжалостному осквернению латинянами-крестоносцами, которые на время превратили разграбленный храм в католический костел. Захват Константинополя султаном Мехмедом II Фатихом в 1453 г. ознаменовал начало нового периода многовекового османского владычества, обратившего Великую церковь Агиа София в Великую соборную мечеть Айя-София (Ayasofya-i Kebir Camii), ставшую главной султанской мечетью Османской империи, куда был запрещен вход всем «неверным» — христианам и иудеям. Для христианского мира Айя-София стала такой же недоступной, как Мекка, Медина и мечеть аль-Акса в Иерусалиме, потому поток сведений от европейских путешественников о Премудрости Божией полностью прекратился. На следующий день после захвата Константинополя (30 мая 1453 г.) султан приказал построить за Софийским собором исламскую религиозную школу — медресе. Мехмед Фатих повелел произвести ряд архитектурных изменений в здании, чтобы оно хоть как-то походило на мечеть. В результате во внешнем облике Айя-Софии, в ее архитектуре,

внутреннем и внешнем убранстве постепенно стали появляться дополнения и конструкции, характерные для исламского зодчества и исламской культуры, призванные затушевать христианский характер византийской базилики. Заметный с Босфора православный крест на куполе Святой Софии был демонтирован и заменен на полумесяц, была построена исламская богословская школа-медресе. При Мехмеде II на юго-восточной стороне мечети был возведен минарет, а при султане Баязиде (1481–1512 гг.) на ее северо-восточной стороне возведен парный минарет. В то время два минарета у мечети свидетельствовали о принадлежности ее владельца к османской династии. Из апсиды Святой Софии был убран православный алтарь; пол застелен коврами; вынесены кресты, христианские реликвии и иконы, которые своим видом открыто бросали вызов мусульманской традиции, запрещавшей изображения живых существ. Старинные серебряные люстры-канделябры были заменены железными, подвешенными на цепях. Часть мозаичных изображений в нижней части сооружения были заштукатурены, в то время как мозаики в верхней его части, невидимые молящимся внизу, оставались открытыми вплоть до XVI в. Стены были украшены арабской вязью, придавая зданию новую исламскую идентичность. Султан Мехмед Фатих активно принялся за османизацию и исламизацию столь возжеленной для него Айя-Софии, и этот процесс «омечетивания» Великой церкви растянулся для нее на целые столетия. Юстинианова церковь, построенная как напоминание о триумфе христианства, вобрала в свое основание мрамор и сполы древних языческих памятников и храмов, так и мечеть была призвана олицетворять славу ислама через новые победоносные трофеи. В течение XVI в., когда законность османской династии в значительной степени базировалась на успешных военных походах (газават), Айя-София продолжала служить значимым мемориальным памятником триумфа ислама и победоносной османской династии. Архитектура Святой Софии и ее мозаичные изображения, как считает Неджипоглу, были сохранены как драгоценные воспоминания покоренного христианско-византийского прошлого, память о котором была еще крепко жива и вселяла надежду на будущие победы. Все это было призвано символизировать религиозную победу исламского войска над христианским Константинополем. Однако все эти нововведения наталкивались на одно непреодолимое препятствие. Дело в том, что церковь Святая София была построена по строгим христианским канонам, алтарная часть которой смотрела на восток. Прислоненный же к стене алтарной апсиды михраб был установлен так, чтобы кибла направляла лица молящихся в направлении Мекки. По канонам же исламского зодчества его пришлось сместить от центральной линии алтарной апсиды с небольшим скосом вправо, что повлияло и на расположение минбара, установленного под аналогичным с михрабом углом. В данном случае, несмотря на стремление османских инженеров и зодчих совместить «уходящий вправо»

михраб с центральной линией апсиды геометрически точно, то есть под прямым углом, все их усилия оказались тщетны. Сместить же здание Святой Софии чуть вправо было невозможно, поскольку оно было возведено на скале-монолите и практически составляло с ним одно целое. Эта визуальная косоватость касалась также и молитвенных ковров и матов, закрывших мраморные плиты пола древней византийской церкви. Они были уложены таким образом, чтобы лица молящихся были обращены на киблу, то есть в сторону священной Каабы в Мекке, под косым углом к алтарю и амвону, тогда как до них христиане-ромей устремляли взоры во время своих богослужений и проповедей строго на восток. И эту геометрическую неказистость не мог исправить ни султан Мехмед Фатих, ни его преемники на султанском троне, ни даже самый искусный османский архитектор. Данное геометрическое несоответствие «резало глаз» посетителям внутри храма, постоянно напоминая туркам-мусульманам об иноверном происхождении одной из главных исламских святынь Османской империи и о ее христианских корнях. В дополнение к этому следует добавить еще один, пожалуй, самый важный момент, это то, что в основу плана здания внутри и снаружи положена форма креста, главного символа христианства, отрицаемого как в исламе, так и в иудаизме. Вот почему вся последующая политика исламских властей в отношении Айя-Софии была направлена на то, чтобы сначала минимизировать, а затем и полностью удалить всю атрибутику, напоминающую посетителям о христианской истории их мечети.

Альбом о чайной торговле господина Н

*Е. Д. Дунаева
ИВ РАН*

«Альбом о чайной торговле» представляет прекрасных пример художественной постановочной фотографии второй половины XIX вв., а точнее 1885 года, который демонстрирует рабочий процесс обработки и фасовки чая для продажи. На фотографиях этого альбома обыкновенная сушка чая показана как сцена из театральной пьесы с правильным акцентом света на центральной фигуре, которая застыла в позе приказа работнику. Альбом был заказан русским чайным торговцем, который вел свои дела в открытом после Второй Опиумной войны для торговли городе Ханькоу. На самом деле альбома два. Второй альбом состоит из снимков самих владельцев в Китае. Альбом о чайной торговле, в отличие от альбома с семейными снимками, имеет подписи на китайском языке на каждой фотографии.

Всего фотографий 24, и они имеют следующие названия:

1) 湖北羊樓洞全图. Общий вид (поселения) Янлоудун, провинция Хубей;

2) 羊樓洞芙蓉茶山. Чайная плантация Фу Жун в Янлоудуне или чайная плантация, Янлоудун;

3) и 4) 羊樓洞茶山. Чайная плантация, Янлоудун;

5) 羊樓洞茶莊发箱式. Пример/образец, как чайная фирма собирает/оправляет короба [с чаем], Янлоудун / Или чайная фирма отправляет/собирает короба [с чаем], Янлоудун;

6) 買茶式. Пример/образец покупки чая. Или покупка чая;

7) 九江寶塔. Пагода в Цзюцзяне (городской округ, провинция Цзянси);

8) 北京寶塔. Пагода в Пекине. 9) 焙茶式. Образец/пример сушки чая. Или сушка чая (еще у иероглифа 焙 есть значения «завяливание» и «прожарка»). Завяливание, как и прожарка чая, действительно существуют. Единственное — на фотографии не видно огня, поэтому, возможно, более правильный перевод — завяливание чая;

10) 篩茶式. Пример/образец просеивания чая. Или просеивание чая;

11) 揀茶式. Пример сортировки чая/сортировка чая;

12) 風櫃茶式. Пример сушки и просеивания чая при помощи специальной машины 风谷机/风谷车 (букв. ветряная машина);

13) 揀茶式. Пример сортировки чая/сортировка чая;

14) 裝箱式. Пример/образец расфасовки/упаковки [чая] по ящикам / расфасовка / раскладывание [чая] по ящикам;

15) 汗箱式 (каллиграф использовал иероглиф 焊 в его альтернативном написании 汗). Дело в том, что 焊 значит «спаивать при помощи металла». Автор предполагает, что это заколачивание [гвоздями] ящичков [с чаем]. Но так как у нас нет уверенности в том, каким именно образом «запаивались» ящички, полагаем, что процесс, показанный на фотографии, можно обозначить, как закрывание ящичков [с чаем];

16) 挑茶式. Переноска чая на коромысле;

17) 漢口和傍. Набережная, Ханькоу;

18) 壹千八百八十五年茶船. 1885 [год], суда, груженные чаем / суда с чаем;

19) 漢口碼頭. Пристань Ханькоу;

20) 漢口洋街. Ханькоу, улица в иностранном квартале;

21) 漢口碼頭. Пристань Ханькоу;

22) 漢口俄國禮拜堂. Русская церковь в Ханькоу;

23) 漢口英國禮拜堂. Англиканская церковь в Ханькоу;

24) 漢口跑馬場春季. Весной на ипподроме в Ханькоу.

Проект по созданию краеведческого музея в Бухаре в архиве Р. Б. Канского

Т. А. Аникеева
ИБ РАН

Проект по созданию краеведческого музея в Бухаре в архиве Р. Б. Канского Архив Ростислава Борисовича Канского (1906, Винница — 1948, Ташкент) представляет собой документы, связанные с историей и культурой Средней Азии, в том числе рукописной традицией и традицией художественного оформления манускриптов, и тематико-экспозиционный план музея, и сведения по истории Бухары XIX–XX вв., документы, касающиеся материальной культуры Средней Азии (зарисовки археологических находок и планов раскопок). Это наброски статей, выписки из современной Р. Б. Канскому литературы, заметки этнографического характера, незаконченные конспекты и планы лекций по средневековой и новой истории Бухары, работы по русскому и европейскому искусству и архитектуре, незавершенная работа по проблемам эстетики и стиля Камаледдина Бехзада (1455–1535), подробный план монографии, посвященной этому художнику, а также оставшиеся неопубликованными материалы по каллиграфии и миниатюрной живописи Средней Азии XIII–XVII вв. Р. Б. Канский был репрессирован в 1938 г. и после лагерей в 1943 г. оказался в Средней Азии, где занимался организацией экспозиции и ныне действующего краеведческого музея в Бухаре (в крепости Арк, с 1983 г. — Бухарский государственный музей-заповедник), который был перенесен в крепость Арк с 1945 г. Р. Б. Канский занимал должность заместителя директора музея. Наследие Р. Б. Канского практически не изучено. Сейчас архив Р. Б. Канского хранится в Центре исламских рукописей ИВ РАН (передан потомками ученого; вероятно, какая-то часть документов, связанных с музейной работой Р. Б. Канского, осталась в Бухаре в музее-заповеднике). В числе прочих документов в архиве хранится проект Тематико-экспозиционного плана краеведческого музея в Бухаре. Согласно этому ТЭП, предполагалось, что экспозиция музея будет охватывает в историческом отношении период с древности до советской Бухары: «(оборот) (Список племен)ного состава современных узбеков с указанием происхождения отдельных племен и их наименований»; (лист 133) Карта узбекского завоевания Средней Азии. Коллекция оружия XVI в. Стенд «Шейбани-хан»; (лист 134) Стенд «Начало дипломатических отношений Бухары с Россией и Европой» (лист 136) Бухара в эпоху империализма /план/. Колониальный период (лист 137) /дополн./ 1. Бухара накануне завоевания. Политико-экономические предпосылки и взаимоотношения России и Средней Азии накануне завоевания. (оборот) 5. Армия и вооружение (лист 138) /дополн./

(12. Народный быт) д/обычай, связанные с жизнью человека (оборот)

14. Классовая борьба в эмирате ж/Октябрьская революция (лист 139) Бухара-колония... (оборот) «Недовольство населения ханства достигло высшей степени напряжения» (листы 140–143, на скрепке) БИКМузей. Тематический план отдела истории “Бухара с древнейших времен до падения эмирата”»: (лист 140) Тематический план 1. Первобытно-коммунистическая формация в Средней Азии (лист 141) 2. Рабовладельческая формация. 3. Феодальная формация. Сложение феодализма (лист 142) 4. б/Кара-китайский племенной союз (гурханы) 5. Поздний феодализм; (лист 143) Мангыты. 6. Колониальный периодически (оборот) 6.5.б землевладение и землепользование; (лист 144) /План музейной экспозиции раздела народного искусства колониального периода?/» На обороте листа 144 (та же папка № 18) рукой Р. Б. Канского написано: «От нас хотят полноценной экспозиции, построенной в кратчайшие сроки, и забывают, что экспозиция может быть построена лишь на основе углубленной научной работы, сбора и творческого оформления экспонатов. Для этого же прежде всего нужны: во-первых, квалифицированные кадры музейных научных и технических работников и, во-вторых, материальные ресурсы и оборудование». В целом Тематико-экспозиционный план разделен по разным папкам архива (формированием папок и их первоначальной описью занимались сын и внук Р. Б. Канского. Мы сохраняем их нумерацию). Наиболее подробный план (48 машинописных листов) был разработан Р. Б. Канским относительно Отдела истории Бухары с середины XIX по 1920-е гг. Перед Р. Б. Канским стояла и проблема построения научной работы музея, организации научно-просветительских лекций и их планы (папка 16): есть документы и заметки, свидетельствующие о необходимости расширения штата музея («Несколько соображений по научной работе музея: 1. Постановка музеем краеведческой работы немыслима без расширения ее за пределы нашего штата... (об.) организовать систематические краеведные вылазки не только по археологии, но и по природе и по соцстроительству?»).

Зооморфный орнамент в средневековом искусстве Дагестана

З. Э. Дандамаева
ИБ РАН

Анималистические (зооморфные) изображения, возникшие в эпоху верхнего палеолита, прошли долгий путь эволюции и продолжают существовать в современном искусстве. Эти образы стали частью символического искусства, трансформируясь от простого украшения до оберега или знака благопожелания. Данные свидетельствуют, что интерес к символическим изображениям животных зародился в период формирования мифологического политеистического сознания, когда орнамент, возникший в первобытном обществе, стал удовлетворять эстетические и общественные потребности, включая элементы художественности.

Возникновение животных образов в искусстве тесно связано с древними магическими и охотничьими ритуалами. Примером этому служит «звериный стиль», появившийся в середине 1-го тысячелетия до н. э. в скифо-сарматском ювелирном деле и оружейном производстве и распространившийся на других территориях и в других странах.

В средневековом искусстве Дагестана звериный стиль также занимает особое место. Хотя вопросы его генезиса и особенностей проявления в различных регионах еще не нашли окончательного решения, большинство исследователей сходится во мнении, что распространению звериных образов в средневековом искусстве способствовала устойчивость первобытных сюжетов, что было обусловлено сохранением пережитков древнего уклада и мировоззрений. С другой стороны, сложный мир образов звериного стиля в Дагестане формировался под влиянием различных образцов декоративно-прикладного искусства, проникших благодаря торговым, культурным и иным связям со странами Закавказья, Ближнего Востока и Юго-Восточной Европы. Однако большинство исследователей считает, что развитие звериного стиля в искусстве каждой страны нельзя объяснить исключительно внешними влияниями, поскольку процесс формирования и развития этого стиля в каждой стране происходил автохтонно, несмотря на наличие схожих сюжетов и образов.

В середине 1-го тыс. до н. э. в горном Дагестане высокой степени развития получило художественное бронзовое литье, наиболее ярко представленное антропоморфной и зооморфной (анималистической) скульптурой малых форм. В развитии орнаментального творчества немалую роль играло изготовление разнообразных височных подвесок, булавок, фибул. Появление новой формы литой бронзовой булавки, завершенной лирообразной фигурой из спаренных голов коней, связано с развитием культа коня и датируется VIII–VI вв. до н. э. Отмечается, что эта

форма булавок оригинальна и не имеет аналогов в других культурах того времени.

Влияние скифского звериного стиля на формы в подвесках и бляхах от конской сбруи прослеживается в находках из Аркаского поселения (VI–IV вв.), а также в стиле наскальных рисунков, в культе меча и распространении конских захоронений. Однако, многие характерные композиции, мотивы и элементы орнамента появились не только в результате скифского влияния, но и как факт закономерного развития традиционной орнаментации керамики и художественной обработки металла в эпоху раннего железа.

Среди археологического материала раннего средневековья сравнительно больше литых металлических украшений. Разнообразные пряжки, подвески, фибулы с сюжетными мотивами и другие украшения с фигурами животных были широко распространены в VII–IX вв.

Преобладание зооморфных мотивов в средневековом дагестанском искусстве непосредственно связано с древней традиционной темой «Древа жизни». К рассматриваемому периоду относятся типы пряжек «стрельчато-аркообразного силуэта», в большом количестве обнаруженные вблизи дидойских селений Бежта, Тляда, Хупро, Кидеро и других высокогорных районах Аварии.

Распространение многочисленных пряжек, подвесок, фибул и блях с изобразительными и сюжетными мотивами, а также украшений в виде отдельных изображений животных и птиц имело особое значение для развития пластического видения и художественного вкуса в орнаментальном творчестве. Изображения животных отличались лаконизмом форм, точным обобщением семантически значимых качеств и черт, характерных и для скифского искусства.

Своеобразие и локальные особенности декоративно-прикладного искусства жителей нагорного Дагестана в эпоху раннего средневековья особенно наглядно прослеживается на материалах раскопок Бежтинского могильника VIII–X вв.: в ажурных пряжках с зооморфными изображениями, диадемах, браслетах, бляхах, гривнах, фибулах и других предметах, которые отличаются единством стиля и сравнительно-высоким профессиональным мастерством исполнения. Эти оригинальные пряжки давно привлекали внимание исследователей, которые изучали их типологизацию и классификацию, выявляли общекавказские черты и местные особенности декора бронзовых бежтинских пряжек. Однако многие аспекты их происхождения, относительной датировки, художественно-стилистических особенностей сюжетных композиций остаются недостаточно изученными.

Как отмечают исследователи, бежтинские пряжки выпуклые и более ажурные, чем археологические находки железного века, они более крупных размеров (до 25 см в длину). Все пряжки имеют бордюр в виде елочного

узора с линиями точек по бокам и розетками на пересечении полос. В орнаментальных композициях преобладают симметрично расположенные противостоящие фигуры коней, иногда встречаются фигуры оленей или пряжки с фронтально изображенной головой животного (оленя, медведя, барана и др.). В трактовке фигур животных можно выделить яркую декоративность, динамичность и даже некоторую вычурность стиля. При этом изображения животных не лишены реалистичности, хотя фигуративные мотивы значительно стилизованы и орнаментированы.

Особый узор имеет круглая бляха из села Бежта с традиционной композицией и гладким кругом в центре (диаметром 10 см), где впервые встречается радиальное расположение «веретенообразных» элементов. Бежтинские пряжки изготавливались в технике литья, отливались в восковой модели в разъемной опоке, с использованием тисненых элементов и проковки для придания выпуклости лицевой стороне. По форме большинство пряжек полуовальные, снабженные петлями полукруглой или четырехугольной формы, выступающими за широкий верхний конец с ровным горизонтальным срезом.

Как справедливо отмечает М. Маммаев, большие размеры, массивность и тяжеловесность пряжек позволяют предположить, что их не носили в качестве повседневных украшений, а скорее использовали в ритуальных целях. При всем многообразии типов пряжек и особенностях трактовки их фигурных изображений, все они отличаются единством художественного стиля, постоянством основных сюжетов и высокой техникой исполнения. Композиции пряжек отличаются четкостью и завершенностью, гармоническим сочетанием составляющих элементов.

В целом, в раннесредневековых ажурных пряжках с зооморфными изображениями из нагорного Дагестана прослеживаются очень древние, глубокие, идущие еще с середины 1-го тыс. до н. э. традиции искусства племен кобанской культуры Центрального Кавказа. При этом архаические черты сохраняются не только в форме и декоративном убранстве пряжек, но и в других изделиях декоративно-прикладного искусства, происходящих из Бежтинского могильника — браслетах, пластинчатых диадемах, массивных шейных гривнах, фибулах, булавках и т. д.

В декоративно-прикладном искусстве средневекового Дагестана часто встречаются изображения птиц. Это геральдическая композиция (двухчастная либо в сочетании с «древом жизни» трехчастная), представленная в металлопластике и резьбе по камню и дереву, оказалась одной из любимых и устойчивых декоративных тем, которая бытовала в течении всего средневековья и дожила до наших дней. Парные птицы изображены на дужке массивной литой бронзовой фибулы VIII–IX вв. из Верхнекаранайского могильника, а также в геральдической композиции на подвеске из Гапшиминского могильника.

Значительное место в декоре изделий средневекового бронзового литья горного Дагестана занимает образ змеи, который запечатлен на литом бронзовом зеркале из Ботлихского могильника VIII–IX вв. Культ змеи, широко распространенный на Кавказе, в Средней Азии и странах Востока с глубокой древности, носил полисемантический характер, воплощая водную стихию и выступая в качестве духа-охранителя содержимого сосудов. Связанная с культом змеи серия бронзовых браслетов со змеиными головками на концах служила амулетами-оберегами и в большом количестве была найдена при раскопках Аркакского, Кулинского и Акушинского могильников X–XII вв.

Примером сочетания горячей и холодной обработки металла является витой трехвитковый бронзовый браслет с четким изображением головы змеи. Двух- и трехвитковые бронзовые браслеты появляются в Дагестане с VIII в.; среди них встречаются и ложновитые, то есть литые. Концентрические орнаментальные композиции бронзовых зеркал также содержат фиксированные схемы и сюжетные мотивы, например, изображения собак, фантастических насекомых, драконов, скорпионов и др.

Таким образом, в раннем средневековье художественная металлообработка достигла высокого уровня, и зооморфная тематика нашла воплощение в разнообразных металлических изделиях наряду с геометрическими и растительными орнаментами.

Туркменские ювелирные украшения: о трансфере прекрасного и функционального в процессе развития ремесла и искусства; сочетание эстетической ценности и практического назначения изделий, влияние национальных традиций на выбор современных средств выражения

И. В. Павлоцкая

СХ Туркменистана, Творческий СХ России

Ювелирное искусство Туркменистана представляет собой яркий пример синтеза прекрасного и утилитарного в культуре Востока. Традиционные туркменские украшения не только воплощают эстетические идеалы народа, но и несут важные функциональные и символические значения. В докладе рассматривается взаимодействие эстетической и утилитарной составляющих туркменских ювелирных изделий в контексте тематики конференции. Специфика понимания красоты в туркменской культуре отражена в ювелирных украшениях через использование характерных стилизованных форм, орнаментов и материалов. Преобладание серебра, крупных размеров украшений, геометрических узоров и вставок из сердолика и бирюзы формирует уникальный эстетический код. При этом красота неразрывно связана с практической функцией: массивность украшений демонстрирует благосостояние семьи, многие предметы являются конструктивной частью гардероба, а звон подвесок отпугивает злых духов. Трансфер прекрасного и функционального прослеживается в эволюции туркменских украшений. Древние формы амулетов и оберегов трансформировались в изысканные ювелирные изделия, сохранив при этом свое сакральное значение. Например, популярный нагрудный элемент «тумор» треугольной формы эволюционировал от простого амулета до сложного декоративного мотива, не утратив защитной функции. Параллельно утилитарные элементы костюма обретают декоративность, становятся украшениями.

Вопросы утилитарности в эстетике туркменских ювелирных украшений раскрываются через анализ их роли в традиционном костюме. Украшения не только декорируют одежду, но и скрепляют ее элементы, формируют силуэт, указывают на социальный статус владельца. Так, нагрудное украшение «гульяка» одновременно служит застежкой для верхней одежды, ромбовидные «чапраз чанга» — скрепляют полы халата. Деконструкция мира вещей в контексте туркменских ювелирных изделий позволяет выявить глубокую связь между материальной культурой и мировоззрением народа. Каждый элемент украшения несет определенную смысловую нагрузку, отражая представления о мироустройстве, плодородии, защите от зла. Например, круглая форма браслетов символизирует вечность и целостность мира. «Трудности перевода»

туркменского ювелирного искусства в музейное пространство связаны с необходимостью передать не только эстетическую, но и функциональную составляющую. Важно демонстрировать украшения в контексте традиционного костюма и обрядов, раскрывая их многогранную роль в культуре. Иконография туркменских ювелирных украшений демонстрирует тесное взаимодействие эстетической и функциональной составляющих. Распространенные мотивы (рога барана, ступени, растительные узоры) одновременно служат декоративными элементами и несут глубокий символический смысл, связанный с благополучием, плодородием и защитой. В рамках специальной темы конференции можно рассмотреть образ женской красоты, воплощенный в туркменских ювелирных украшениях. Массивные нагрудные и головные украшения подчеркивают женственность и социальный статус, одновременно выполняя роль оберегов для матери и ребенка.

Доклад также затрагивает вопросы сохранения и развития традиций туркменского ювелирного искусства в современном мире. Рассматриваются пути адаптации традиционных форм и техник к современным эстетическим запросам при сохранении функциональной и символической значимости украшений. В заключение будет подчеркнута уникальность туркменского ювелирного искусства как примера гармоничного сочетания прекрасного и утилитарного в культуре Востока. Этот синтез отражает глубинные основы мировосприятия туркменского народа и демонстрирует важность комплексного подхода к изучению материальной культуры. Данное исследование вносит вклад в понимание специфики взаимодействия эстетического и функционального в искусстве Востока, раскрывая многогранность и глубину этого явления на примере туркменских ювелирных украшений.

Китайские предметы на выставках П. Я. Пясецкого в первой половине 1880-х гг.: этнография или искусство?

А. М. Курьянова

Европейский университет в Санкт-Петербурге

В первой половине 1880-х гг. в Петербурге и Москве состоялась серия т. н. «китайских выставок» доктора Пясецкого. Павел Пясецкий (1843–1921) — врач по образованию, путешественник, писатель, художник-любитель. В 1874–1875 гг. он совершил поездку в Китай в составе учено-торговой экспедиции под командованием капитана Юлиана Сосновского. Из путешествия Пясецкий привез, помимо ботанической, зоологической и минералогической коллекций, переданных им в различные отечественные музеи, т. н. «этнографическую коллекцию». Собранные доктором этнографические предметы, число которых достигало 1000 наименований, включали в себя, например, элементы китайского костюма, в том числе театрального, гипсовый слепок с ноги китаянки — тема, особенно интриговавшая публику, — некоторые образцы пищи, модели китайских строений, китайскую косметику и пр. Из того, что современный зритель назвал бы искусством, в выставочных каталогах фигурируют резной шар из слоновой кости; более 20 китайских рисунков на бумаге с изображением пейзажей, отдельных фигур и жанровых сцен; несколько десятков китайских рисунков на рисовой бумаге с изображением сцен быта, птиц, цветов и насекомых. Привез Пясецкий и некоторые китайские рисовальные принадлежности. Все эти вещи он демонстрировал на своих выставках наряду с собственными рисунками, акварелями и уникальной акварельной панорамой Китая длиной более 70 м. Пясецкий также разработал обширную образовательную программу, которая сопровождала выставки. Он самостоятельно водил по ним экскурсии, которые по завершении плавно перетекали в беседы с посетителями и ответы на вопросы. К выставкам были приурочены специальные лекции, с которыми врач выступал на встречах различных сообществ. На некоторых выставках даже присутствовали китайцы, как, например, на выставке 1882 г. при Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве. Приехавшие из Маймачена, торговой слободы на русско-китайской границе, они демонстрировали, как играть на китайских музыкальных инструментах и пользоваться другими представленными на выставке предметами. Содержание лекций и экскурсий Пясецкого будет затронуто в рамках доклада, но по касательной, так как станет темой отдельного исследования. Выставки Пясецкого, несмотря на разнообразие его коллекции, интересную для публики того времени тему — в начале 1880-х гг. русско-китайские отношения обострились на фоне Кульджинского вопроса, к ним было приковано внимание читающей публики, — отличались

лишь переменным успехом. Так, московские выставки конца 1881 – начала 1882 г. стали «злостью дня», несмотря на высокую плату за вход. В связи с огромной востребованностью Пясецкий после закрытия экспозиции в Строгановском училище даже перенес выставку в здание на Кузнецком мосту. Некоторые выставки оказались, напротив, провальными — в частности еще одна московская выставка 1882 г., на этот раз летняя, приуроченная к Всероссийской художественно-промышленной выставке. Одной из периферийных задач доклада будет поиск ответа на вопрос, с чем была связана успешность/неуспешность китайских выставок Пясецкого, учитывая, что репертуар экспонатов и способ их экспонирования оставался примерно одним и тем же. В рамках доклада будет предпринята в первую очередь попытка разобраться, каким образом Пясецкий экспонировал привезенные им китайские предметы, насколько такой способ экспонирования был экспериментальным и на какие образцы экспонирования он мог ориентироваться. По-видимому, в качестве примера ему могли послужить выставки Василия Верещагина, также посвященные восточной тематике и совмещавшие живописные полотна мастера и его этнографические коллекции; еще один прототип — этнографические отделы на международных выставках. Ученый подход — обилие фотографий; стремление к документальной точности в рисунках; коллекция предметов, относящихся к разным областям знаний; лекции и экскурсии путешественника — Пясецкий соединял с элементами популярных зрелищ. Один из основных вопросов доклада – были ли китайские выставки Пясецкого выставками этнографическими или художественными, научными или развлекательными? Какое место на этих выставках занимало китайское искусство, рассматривалось ли оно как искусство в принципе – публикой, самим Пясецким? Доктор опубликовал внушительный двухтомник с подробным описанием своего путешествия в Китай, из которого в том числе можно почерпнуть сведения о его отношении к различным видам китайского искусства (архитектура его впечатляла, скульптура не вызывала особых теплых чувств, живопись он даже, по всей видимости, копировал, а по мнению некоторых исследователей и современных Пясецкому журналистов, именно из китайской живописной традиции путешественник почерпнул прославивший его формат панорамы). Основным материалом для доклада станут периодические издания первой половины 1880-х гг., богатые на статьи-рецензии о китайских выставках Пясецкого, а также некоторые архивные документы, прежде не публиковавшиеся и не привлекавшие внимание исследователей.

«Печаль одиночества»: влияние поэзии Мацуо Басё на творческий метод художника Евгения Александровича Судакова

О. А. Дождаева

Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижис»

Евгений Александрович Судаков (1933–1977) советский региональный автор, родом из Карельской АССР, не имел профессионального образования и никогда не состоял в Союзе художников СССР. Однако это не помешало ему достичь высокого мастерства как в живописи, так и в графике, и оставить заметный след в истории местного регионального искусства. Творческое наследие Е. А. Судакова насчитывает более 1000 произведений. Десятки работ находятся в коллекции Музея изобразительных искусств Республики Карелия, а также Музея-заповедника «Кижис». Большинство картин принадлежит наследникам автора. За свою непродолжительную, но насыщенную искусством жизнь, Е. А. Судаков увлекался различными техниками, стилями и темами. Подробная периодизация его творчества является предметом дальнейших исследований. В данной статье планируется рассмотреть влияние поэзии Мацуо Басё на художественный метод автора на примере его работ в период с 1961 по 1967 г. «Печаль одиночества» — одно из значений японского эстетического принципа «саби», который раскрылся в поэзии Мацуо Басё. «Покой, приглушенность красок, элегическая грусть, гармония, достигнутая скупыми средствами» [Маркова, 2022, с. 16] — так можно описать это искусство. Схожие черты нашли отражение в творчестве северного советского художника Евгения Александровича Судакова. Вдохновившись произведениями Мацуо Басё, он не только стал иллюстрировать его хокку, но и проникся философией автора. Знакомство художника с японской поэзией произошло на о. Сахалин, куда в 1951 г. восемнадцатилетний Е. А. Судаков вместе с отцом и братом уехал работать в объединении «Дальнефть» [Трудовая книжка, 1951, с. 2–3]. Восток поразил будущего мастера в самое сердце. Его впечатлило просторное высокое небо тех мест, несравнимое с низкими облаками Карелии. Знакомство с поэзией Басё также стало ключевым на его пути. С томиком стихов средневекового поэта Е. А. Судаков больше не расставался [Скворцова, 1994, с. 4]. После возвращения в Петрозаводск в 1955 г. он начал обучаться в студии самодеятельных художников при Доме народного творчества [Скворцова, 1987, с. 6] и активно участвовать в выставках. Очарование Востоком никогда не отпускало его. Автор посвятил ему несколько серий: Японская серия «К Басё» 1961–1967 гг., серия «Вьетнам» 1967 г., а также отдельные листы с изображением восточных пейзажей. Японская серия «К Басё» включает в себя не менее 20 работ, из которых

десять хранится в Музее изобразительных искусств Карелии. Интересен портрет старца в головном уборе, напоминающем традиционную азиатскую конусообразную шляпу. Возможно, художник изобразил самого поэта. «Потрепанный халат из плотной, покрытой лаком бумаги, плащ из тростника, соломенные сандалии плохо защищают от холода и дождя. Голову прикрывает большая, как зонт шляпа, плетенная из кипарисовых стружек» — таков образ Мацуо Басё, поэта-странника [Маркова, 2022, с. 3–4]. На картине видна только часть лица, усеянного морщинами и имеющего зеленоватый оттенок. Над фигурой легко намечена веточка дерева. Все вокруг человека припорошено снегом. Мужчина закрыл глаза и замер, покрываясь слоем снежинок, словно он сам становится этой веточкой дерева. Многие из философии Мацуо Басё художник перенял себе. Японский поэт вел образ жизни странника, равнодушного к земным благам и требовательного к своему творчеству [Маркова, 2022, с. 11]. Этим принципам стал следовать и петрозаводский художник. Свои мысли Е. А. Судаков записывал, его слова полны решимости и напора: «Нужно писать всем — ногой, рукой, головой, не давать себе никакого отдыха, ибо даже через день трудно начинать...» [Скворцова, 1994, с. 3]; «Это мертвецы те, у которых на уме одна мысль – деньги... Я боюсь быть таким, и вряд ли сумею жить, случись такое» [Скворцова, 1993, с. 14]. При этом особое значение автор уделял именно внутреннему обогащению, духовному росту: «душой делай, душой думай» — таков был его идеал [Скворцова, 1994, с. 3]. Способность увидеть в малом великое отличает поэзию Мацуо Басё. Его хокку созерцательны, образы природы в них иносказательны и говорят о человеке и его жизни [Маркова, 2022, с. 22]: Ворон-скиталец, взгляни! Где гнездо твое старое? Всюду сливы в цвету. Этими словами поэт передал чувство, какое испытывает человек, вернувшись после долгой разлуки в дом своего детства [Маркова, 2022, с. 5]. Пейзаж стал для Е. А. Судакова средством отражения внутренних поисков. Он стремился понять природу в широком смысле: «Искусственно развившийся художник для меня — это человек, имеющий массу знаний, но который сколько он ни знай, никогда не поймет, о чем говорит ветка дерева...» [Скворцова, 1993, с. 14]. Местные мэтры по-разному отзывались о его работах. Суло Юнтунен, Председатель правления Карельского отделения Союза художников РСФСР с 1953 по 1967 г., после Республиканской выставки самодеятельного искусства 1961 г. отмечал, что «из живописи особое наслаждение» ему «принесли работы Судакова». Также он приглашал автора представить свои картины к следующей выставке профессиональных художников [НАРК Ф.Р. 3066 оп. 1 д. 30/461, с. 33]. Но не все были так благосклонны. В Союз Судакова не брали. Работы часто отклонял выставком. Признанные карельские художники того периода относились к нему скептически и укоряли за недостатки рисунка и композиции. Не нравились темы его работ: птицы, небо, мотивы Востока — все это казалось неправильным для них. «Он

многих раздражал тем, что был ни на кого не похож. Северянин по рождению, а рисует цветущую ветку сакуры. Да, он работал на Востоке, ну и что с того?» [Скворцова, 1993, с. 6]. «Печаль одиночества» — это не только про эстетический принцип Мацуо Басё, который был близок Е. А. Судакову, но и про жизненный путь художника, непонятого своими современниками и отвергнутого ими.

Мавританский стиль в дворцовой архитектуре Крыма

М. М. Якушев
ИВ РАН, МИД РФ

На территории Российской Федерации сохранилось значительное число архитектурных памятников в мавританском (псевдомавританском), который также называли «арабо-сарацинским» или «ориентальным» («восточным») стилем, прежде всего, в Москве, Санкт-Петербурге и других городах³³, а также на территории Крымского полуострова, являющегося местом сосредоточения архитектурных жемчужин — дворцов, особняков, дач и вилл.

Мавританский стиль, романтический, роскошный и загадочный, является частью крымского культурного ландшафта. Самыми известными архитекторами Крыма, строившими в восточном стиле, были Николай Петрович Краснов и Николай Георгиевич Тарасов, а также военные инженеры Яков Петрович Семенов и Александр Никанорович Померанцев. Многие из их работ являются признанными достопримечательностями Южного берега Крыма, жемчужинами Крымского полуострова, объектами культурного наследия (памятниками истории и культуры) народов Российской Федерации. Большинство из них расположены в городах Феодосия, Ялта и прибрежных курортных поселках: Кореиз, Симеиз, Мисхор, Гурзуф, Гаспра и др.

Для светских построек Крыма, выполненных в мавританском стиле, характерно обилие стрельчатых, подковообразных арок, куполов, минаретов, фризов, карнизов и настенной резьбы. Колонны облицовывались изразцовыми и керамическими плитками.

Воронцовский дворец. Ярчайшим примером архитектурного сооружения Южного берега Крыма, в котором доминирует мавританский стиль, первым образцом этого архитектурного стиля в регионе и одной из визитных карточек полуострова является Воронцовский дворец в Алушке у подножия горы Ай-Петри, возведенный в 1828–1848 гг. в качестве летней резиденции видного государственного деятеля Российской империи, генерал-губернатора Новороссийского края М. С. Воронцова.

³³ В Сочи до наших дней сохранилось две дачи, построенные в мавританском стиле: дача профессора А.В. Трапезникова на Виноградной горе (1902 г.) и дача артиста А.Н. Шевелева в устье реки Бзугу (1904 г.).

Влияние мавританского стиля, обусловленного историей Крыма, сказалось в окончательном облике дворца. Мавританский стиль более выражен в южном фасаде Главного корпуса с монументальным порталом, выстроен согласно пожеланию заказчика «в мавританском вкусе», отчасти в северном фасаде и оформлении Библиотечного корпуса. Так «готические» дымовые трубы напоминают миниатюрные исламские минареты. Благодаря необычному силуэту с мавританскими куполами, более похожими на индийские, и башнями дворец органично вписался в окружающий горный ландшафт. Большая ниша, подобная михрабу мечети, оформлена подковообразной аркой, наверху — балюстрада из полуготических-полумавританских арочек и башенки-минареты. Фриз украшает шестикратно повторенная арабская кораническая надпись: «И нет победителя кроме Аллаха», заимствованная из дворца в Альгамбре³⁴.

Дворцы и особняки

1. *Дворец «Дюльбер»*. Одним из красивейших особняков Южного берега Крыма является дворец Дюльбер (*крымскотат.* — «Великолепный», «Прекрасный»), построенный в мавританском стиле архитектором Н. П. Красновым в поселке Кореиз в 1895–1897 гг. для великого князя Петра Николаевича Романова, внука императора Николая I и дяди императора Николая II по собственным эскизам заказчика. Впоследствии Н. П. Краснов стал автором Ливадийского и Юсуповского дворцов.

«Дворец из восточной сказки» был создан по задумке самого великого князя, который много лет путешествовал по Ближнему Востоку и Северной Африке. Впечатления от поездок по Египту и Сирии легли в основу его будущего крымского имения.

Дворец «Дюльбер» насчитывал 100 комнат, был украшен серебристыми куполами на башенках, арочными окнами и зубчатыми стенами в восточном стиле. Его украшает синий орнамент и цветная мозаика. Над главным входом во дворец арабской вязью была выведена надпись с пожеланием счастья и благополучия его владельцу, а также надписью из Корана: «Да благословит Аллах входящего сюда». Дворцовый ансамбль состоял из нескольких строений и террас, на которых был разбит большой парк с экзотическими растениями. Парк украшают скульптуры, беседки, фонтаны и бассейны с водяными лилиями, а его гордостью

³⁴ Альгамбра, или аль-хамра (*араб.* — «красная») — архитектурно-парковый ансамбль в испанском городе Гранада.

является аллея веерных пальм вокруг круглого бассейна. В парке имеется ботанический сад площадью 6 гектар.

2. *Дворец «Делькисо»*. Одним из красивейших особняков Ялты является дворец эмира Бухарского «Делькисо», или «Дилькушо» (*узбекс.* — «Пленительный, «Обворожительный»), возведенный в мавританском стиле архитектором Н. Г. Тарасовым на склоне горы Могаби³⁵ в 1907–1911 гг. для Сеида Адбул-Ахад-хана — близкого друга семьи Романовых.

Дворец «Делькисо» был построен из керченского камня, насчитывал множество комнат и украшен небесно-голубыми куполами на башенках, арочными окнами и зубчатыми стенами в восточном стиле. Над входом во дворец была сделана арабской вязью надпись «Добро пожаловать». Дворцово-парковый комплекс включал в себя несколько строений и роскошный сад.

3. *Дворец «Кичкине»*. Одной из архитектурных жемчужин Южного берега Крыма является дворец «Кичкине» (*крымскотат.* — «Маленький»), построенный в мавританском стиле архитектором Н. Г. Тарасовым на склоне мыса Ай-Тодор в 1912–1913 гг. для великого князя Дмитрия Константиновича Романова, внука императора Николая I.

Особняк «Кичкине» насчитывал множество комнат. Строительство обошлось в 125 тысяч рублей золотом. Дворец был украшен куполами на башенках и зубчатой балюстрадой в восточном стиле. Интерьер большой и малой столовой дворца был выполнен в арабском стиле. Дворцовый ансамбль включал в себя небольшой парк с экзотическими растениями и сад с цветочными клумбами.

4. *Дворец «Дюльберчик»*. Еще одним некогда известным архитектурным памятником Крыма был дворец «Дюльберчик» (*крымскотат.* — «Красивенький»), построенный в поселке Кореиз в 1901–1902 для коллежского секретаря, профессора Харьковского университета Я. Таубера.

Особняк «Дюльберчик» насчитывал множество комнат и был похож на миниатюрную копию дворца «Дюльбер». Его главными украшениями были серебряной купол на башенке, арочные окна и зубчатые стены в восточном стиле. Садово-парковый ансамбль имел роскошный сад, небольшой фигурный бассейн с декоративным крокодиллом, а над морем

³⁵ В Железноводске до наших дней сохранился дворец эмира Бухарского (1907–1912 гг.) и Островские ванны (1891–1894 гг.).

была построена «висящая» беседка. К сожалению, дворец «Дюльберчик» не сохранился до наших дней.

Виллы и дачи

1. *Дача И. В. Стамболи, дача «Мавритания».* Одним из красивейших особняков Феодосии является дача, выполненная в мавританском стиле архитектором О. Э. Вегенером (1909–1915 гг.) для купца первой гильдии и табачного фабриканта И. В. Стамболи.

Дача была построена из феодосийского камня и насчитывала 15 комнат. Строительство обошлось в 1 миллион 100 тысяч рублей золотом — невероятная сумма для того времени. Особый восточный колорит особняку придает доминанта дачи — четырехъярусная восьмигранная башня со смотровой площадкой, прототипом которой был минарет, купола полусферической формы со шпилями, многочисленные декоративные башенки, высокие окна, крытые галереи, арки, террасы и остекленный зимний сад. Дачный ансамбль состоял из нескольких строений. Ризалиты основных фасадов здания выполнены в стиле турецких фонтанов.

2. *Вилла «Селям», дача Е. Л. Коробьиной.* Особняк был построен архитекторами Н. П. Красновым и Я. П. Семеновым у подножия горы Кошка в поселке Симеиз в 1911–1912 гг. для мещанки Е. Л. Коробьиной (урожденной Лансере)³⁶ — супруги дворянина К. П. Коробьина, купившей земельный участок.

Вилла «Селям» (*араб., тур.* — «Мир») была стилизована под восточный особняк, насчитывала 30 комнат и имела купальные (ванные комнаты). Первоначально вилла «Селям» строилась не как дом-особняк, а как пансион, так как часть комнат использовалась для жилья владельцев, а остальные круглый год сдавались в наем. Восточные мотивы прослеживаются во всем облике виллы: трехъярусная башня, напоминающая минарет, полусферные купола, венчающие зубчатые башенки, килевидные и полукруглые окна, лепнина с арабской вязью и начертанием настенных надписей из Корана. В архитектурно-пространственный ансамбль виллы входил сад с редкими декоративными растениями.

3. *Дача «Хайял», дача Н. И. Шлее.* Особняк был построен архитектором А. А. Померанцевым в поселке Симеиз в 1912–1913 гг. для

³⁶ Е.Л. Коробьина купила земельный участок у дворянина Н.С. Мальцова / ГАРК. Ф. 529. Оп. 1. Д. 39. С. 10.

Н. И. Шлее (в девичестве Зайцевской)³⁷ — вдовы купца второй гильдии и общественного деятеля Ф. М. Шлее.

Дача «Хайял» (*араб., тур.* — «Мечта») была стилизована под ориентальный особняк и насчитывала 11 комнат (три из которых отводились под библиотеку). Основную цветовую гамму здания составляют белый и голубой. Изначально дача «Хайял» строилась как дом-особняк, а не как пансион. Восточные элементы представлены трехъярусным куполом, похожим на башню-минарет, килевидными окнами, лепниной с арабскими орнаментами и коранической многократно повторяющейся надписью: «Нет победителя кроме Аллаха и Мухаммад его пророк».

4. *Вилла «Мечта», дача В. А. Чуйкевич.* Особняк был построен архитектором Н. П. Красновым в поселке Симеиз в 1913–1914 гг. для дворянки В. А. Чуйкевич (урожденной Белокрысовой)³⁸ — супруги дворянина А. Ф. Чуйкевича.

Вилла «Мечта» была выдержана в ориентальных формах, насчитывала 15 комнат и использовалась как дом-особняк. Местные жители называли ее «мавританской мечетью». Восточные элементы представлены трехъярусным куполом, похожим на башню-минарет, килевидными окнами с наличниками, орнаментальной резьбой и лепниной, украшающей стены с изображением неоднократно повторяющейся коранической надписи: «Нет победителя кроме Аллаха». Фасады лаконичной формы украшены большим количеством стрельчатых арок и окон с деревянной ажурной инкрустацией. Основным украшением виллы является богатое резное деревянное убранство оконных проемов.

Таким образом, мавританский стиль имеет важное значение в культурном ландшафте Крыма, органично войдя в архитектуру летних дворцов и особняков, которые являются памятниками градостроительства и архитектуры Крыма, а также объектами культурного наследия Российской Федерации.

³⁷ Н.И. Шлее купила земельный участок у дворянина И.С. Мальцова / ГАРК. Ф. 62. Оп. 3. Д.213. С. 138об.

³⁸ В. А. Чуйкевич приобрела земельный участок у дворянина И. В. Шеншина, купившего его у полковника А. А. Смутьского, служившего в должности главного инженера-строителя Севастопольского порта, который, в свою очередь, приобрел участок у дворян братьев Н. С. и И. С. Мальцовых / ГАРК. Ф. 529. Оп. 1. Д. 38. С. 90; ГАРК. Ф. 377. Оп. 1. Д. 26. С. 154об.; ГАРК. Ф. 529. Оп. 1. Д. 39. С. 42; РГИА. Ф. 1343. Оп. 36. Д. 23358.

ЧАСТЬ 7

Красота и польза на перекрестках Востока и Запада

А был ли опиум? О проблеме интерпретации формы и содержимого на примере кипрских керамических кувшинов из Египта

Ярмолович В. И.
ЦЕИ РАН

В докладе рассмотрена проблема интерпретации форм кипрских кувшинов, относящихся к керамике Base ring ware (далее BR I), производившейся на острове Кипр в эпоху позднего бронзового века (ок. 1550–1050 гг. до н. э.). Репертуар форм BR I включает в себя чаши и миски, кувшины, фляги, танкарды, сосуды с протомами в виде голов разных животных; среди них особо известны кувшины с раскрывающимся венчиком, высокой узкой шеей, одной ручкой, небольшим туловом на кольцевом поддоне, распространенные на территории государств восточного Средиземноморья, в том числе их находят в Египте и Судане. Они хранятся во многих коллекциях мировых и отечественных музеев.

На территории Египта кипрские кувшины BR I находят в основном в некрополях и погребениях. Исследователи установили, что они поступали в Египет в период между правлениями Тутмоса III и Тутмоса IV (приблизительно с 1479 по 1388 г. до н. э.).

В 1960-х гг. Р. Мерилес выдвинул гипотезу о происхождении и функции этих кувшинов. Он отметил, что если перевернуть их кверху дном, то их форма напоминает маковую коробочку со стеблем. Поэтому, по его мнению, они использовались для хранения и транспортировки опиума в жидком состоянии. Опиум добывается из коробочек мака снотворного (*Papaver somniferum*). Следовательно, сама форма сосудов должна была маркировать их содержимое для потенциальных покупателей. А учитывая широкий ареал этих кувшинов, то Кипр (царство Алашия в рассматриваемый период) стал крупным экспортером опиума для соседних государств.

Гипотеза Р. Мерилеса прочно закрепилась в научном сообществе, хотя и основывалась в основном на визуальном сходстве формы сосуда и коробочки цветка. Однако не все поддержали точку зрения этого исследователя. Его оппоненты указывали на отсутствие достаточного количества доказательств для столь важных выводов. Источники, послужившие основой для его гипотезы, были двусмысленными и могли трактоваться сторонниками этой теории так, как им было удобно. Особенно это касается древнеегипетских источников.

Однако немаловажно то, что попытки Мерилеса доказать свою правоту, стали толчком к проведению анализов содержимого этих

кувшинов. К примеру, они проводились на основе материалов из Египта, Израиля и Кипра. Такие исследования направлены на то, чтобы установить находился ли в них опиум. Впоследствии среди учёных даже разразились «опиумные войны»: многие критиковали анализы друг друга, особенно те, при проведении которых был выявлен опиум.

В некоторых случаях исследователи затруднились сказать, какое именно вещество находилось в кувшинах (сообщается о «каком-то воске» или «жире»). В то же время изучение остатков выявило, что во многих сосудах находились различные ароматические вещества. Другие группы ученых идентифицировали алкалоиды опиума в них. Такие результаты породили в научном сообществе еще бóльшие дискуссии: что же Кипр экспортировал во многие страны Средиземноморья, в том числе в Египет, в кувшинах BR I?

Эти результаты открывают любопытную, но и сложную, проблему определения функции глиняных сосудов через их форму. Ведь керамические сосуды одной и той же формы могли использоваться для разных нужд, о чем известно по следам на самих сосудах (к примеру, разнообразные тарелки, которые использовались и как светильники, и как крышки). Несомненно, что сама форма сосудов может говорить о том, каким образом их можно было использовать. Кувшины с узким горлом и небольшим по объему туловом чаще всего использовали для хранения ценных жидкостей, например, ароматических масел.

В египтологии часто на помощь решения вопроса функции приходят изображения на стенах гробниц и храмов, где также бывают подписи к сосудам. Равным образом используются и надписи на самих сосудах. Различные письменные источники дают возможность предположить, какие товары поступали за счет торговли и других видов межгосударственных отношений.

О функции сосудов также позволяет судить контекст, в котором их находят. Тем не менее, к сожалению, часто место их обнаружения или неизвестно, или сложно трактуется.

Немаловажную роль играют анализы, используемые для изучения содержимого древних сосудов. Но стоит подчеркнуть, что обнаруженные вещества не обязательно были изначально в сосудах, так как могли неоднократно переиспользоваться.

Таким образом, идентификация функции древних сосудов только по внешнему сходству с растениями сложно доказуема. Представляется, что получение более широкого спектра знаний о функционировании кувшинов BR I в Египте эпохи Нового царства, а именно в правление фараонов XVIII династии, зависит от суммирования всех данных из различных исторических источников. Причем эти источники происходят не только из Египта, но и из сопредельных государств, в том числе и с Кипра. В свою очередь анализы органических остатков в сосудах могут служить

дополнительным источником знаний о функции. Тем не менее даже суммирование результатов, полученных из всех этих источников, даст лишь усредненную картину того, для чего и как использовались эти сосуды в древности.

Образы арабской Сицилии в хронике Гауфреда Малатерры “De rebus gestis rogerii calabriae et siciliae comitis et roberti gviscardi ducis fratris eius” (кон. XI в.)

В. В. Прудников
ИБ РАН

Монах ордена Святого Бенедикта Нурсийского Гауфред Малатерра является автором исторической хроники «О делах, совершенных Рожером графом Сицилии и Калабрии и братом его герцогом Робертом Гвискардом».

Происхождение Малатерры точно не установлено. Как он сам говорит о себе в письме, адресованном епископу Катании Ангериусу: «Вы хорошо знаете, что я пришел из области, находящейся по другую сторону гор, и только недавно стал апулийцем, а вернее, сицилийцем»³⁹. Таким образом, сам Малатерра не делает акцента на своем этническом происхождении, не желая говорить, какая именно из областей Северной Европы, отделенной от Италии Альпами, являлась его родиной. Однако Л. Муратори, издавший сочинение Малатерры в XVIII в., считал наиболее вероятным версию о норманнском происхождении автора⁴⁰. Также и современный издатель Малатерры Понтиери настаивает на том, что Малатерра пришел в Южную Италию из Нормандии⁴¹. Он даже причисляет его к монашеской общине Сент-Еврольского монастыря, находившегося в Нормандии⁴².

Несомненно, что Малатерра являлся одним из священнослужителей, которых призвал граф Рожер, чтобы восстановить на недавно завоеванной Сицилии Католическую церковь. Малатерра утверждает, что граф Рожер нанес визит в католический монастырь Святой Евфимии в Калабрии и предложил монаху Ангериусу епископат Катании⁴³. В 1091 г. Рожер основал первый на Сицилии католический монастырь Святой Агаты, который официально был признан епископством в 1092 г., включавшем в себя город Катания⁴⁴. Исследователь Вольф считает, что именно в этот монастырь святой Агаты на Сицилии вслед за Ангериусом уже после 1091 г. из Южной Италии и пришел Гауфред Малатерра⁴⁵.

³⁹ Gaufredus Malaterra. *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae comitis et Roberti Guiscardi ducis fratris ejus libri IV*. Ed. by E. Pontieri. *Rerum Italicarum Scriptores*. T. V. 1. Bologna, 1928. P. 3.

⁴⁰ Gaufredi Malaterrae. *Historia Sicula*. Ed. by Muratori L. A. *Rerum Italicarum Scriptores*. T. V. Mediolani, 1724. P. 548.

⁴¹ Wolf K. B. *Making History. The Normans and Their Historians in Eleventh-Century Italy*. Philadelphia, 1995. P. 144.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Gaufredus Malaterra IV, 7. P. 89.

⁴⁴ Wolf K. B. *Op. cit.* Pp. 144–145.

⁴⁵ *Ibid.* P. 145.

Таким образом, поскольку Малатерра «только недавно стал апулийцем» и, вероятно, после 1091 г. «сицилийцем», то он, естественно, не мог быть очевидцем большей части событий, которые произошли в Средиземноморье и которые описал, начиная с середины сороковых годов до конца XI в. Вероятно, основными источниками для него послужили воспоминания и рассказы очевидцев норманнов — участников завоеваний в Южной Италии и Сицилии и в первую очередь воспоминания самого графа Сицилийского Рожера.

Случилось так, что эта хроника известна под двумя названиями, одно из которых — “*Historia Sicula*” ей дал издатель XVIII в. Людовико Муратори, а другое в XX в. присвоил Эрнесто Понтиери: “*De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae comitis et Roberti Guiscardi ducis fratris ejus libri IV*”.

Если начало работы Малатерры над сочинением мы можем установить довольно приблизительно: после 1091 г., то дату окончания можем определить довольно точно. В сочинении Малатерра доводит историю итало-норманнов до 1098 г., заканчивая его включенной в текст исторической хроники папской привилегии от пятого июля 1098 г. Отсутствие формального окончания работы может указывать на то, что автор намеревался продолжить историю правления Рожера. Если так, то Малатерра сделал последнюю часть работы вскоре после вручения папской привилегии. В пользу версии о том, что его труд был закончен летом 1098 г. говорит тот факт, что в нем при наличии описания начала первого крестового похода и отправление в него Боэмунда вместе с цветом итало-норманнского рыцарства напрочь отсутствует упоминание о падении Иерусалима, случившееся в июле 1099 г., а также сообщение о захвате Боэмундом Антиохии в июне 1098 г.

В прологе к труду Малатерра с уважением к Рожеру как к правителю и покровителю, «благоденствия которого оказанные мне были столь велики» говорит, что не может отказать ему, когда тот попросил «описать трудные и добытые с риском для жизни победы, а именно, как сначала была подчинена Калабрия а затем Сицилия». Как говорит сам Малатерра, Рожер специально попросил его написать труд «простыми и ясными словами так, чтобы это было понятно; так, чтобы это можно было легко поведать, открыть и рассказать каждому»⁴⁶.

Но просьба графа Рожера являлась для Малатерры не единственным побудительным мотивом для написания исторической хроники. Свое намерение он объясняет сложившейся в античности традицией описывать деяния доблестных людей, дабы они не были преданы забвению. «По традиции древних философов стало обычным передавать деяния доблестных людей для будущего, описывая их с уважением, так, чтобы

⁴⁶ *Gaufredus Malaterra. P. 3.*

деяния помнились долго вместе с тем, кто их совершил, и не были бы преданы забвению, но более того, записанные, могли бы быть прочитаны и стать известными будущим поколениям, чтобы таким образом тот, кто совершил эти деяния продолжал жить в их памяти»⁴⁷.

Иногда Малатерра включал в сочинение эпизоды, которые уводили в сторону от главной линии повествования о деяниях совершенных графом Рожером и герцогом Робертом Гвискараром. Так, описывая совместное выступление братьев Роберта Гвискара и Рожера против мятежника Гуальтерия, когда мятеж был подавлен и Гуальтерий был захвачен в плен, Малатерра упоминает о его сестре: «У него некая сестра была, которая с ним вместе в плен уведена была. Которая была настолько красивой, что, если бы вдруг захотела в море искупаться, или для пробы в какую-либо рыбную реку ногу опустила бы, то рыбы, белизной ее наслаждаясь, подплывали бы, так что их можно было бы голыми руками ловить»⁴⁸.

В другом месте Малатерра описывает захват норманнами Мессины и там же приводит трогательную историю о «благородном» юноше и его сестре: «Был между ними некий юноша из благородных граждан Мессины, который свою прекрасную сестру к бегству понуждал. Но поскольку девушка была слабой и по своей природе к перенесению трудов не способная, испуганной и к бегу не привычная, то стала останавливаться и не могла больше бежать. Брат ее, нежными словами тщетно к бегству побуждая, видя настигающих людей (не норманнов, а их приверженцев), меч обнажил и ее убил. И хотя проливал слезы над возлюбленной и единственной сестрой, решил, что пусть лучше его сестра будет убита и оплакана, чем погрешит против своего закона и будет подвергнута бесчестью»⁴⁹.

Или маленький рассказ Малатерры о мусульманском обычае держать голубей: «Есть такой обычай у сарацинов: чтобы приманивать к дому и прикармливать хлебом и сладостями голубей. На тот случай, если предстоит куда либо отправиться, то самцов запирают в корзины и берут с собой в дорогу. И если фортуна вдруг распорядится по-своему, то чтобы об

⁴⁷ Gaufredus Malaterra. P. 4.

⁴⁸ Gaufredus Malaterra. I, 33. P. 23. “Hic sororem quandam habebat, quae cum ipso in captione abducta est. Quae etiam tantae pulchritudinis fuisse testatur, ut, si aliquando ad mare balneatum venisset, vel causa experientiae in aliquo piscoso flumine crura deponeret, pisces, albedine eius delectati, adnatabant, ut etiam manu capi possent”.

⁴⁹ Gaufredus Malaterra. II, 11. Pp. 32–33. “Inter quos et quidam juvenis de nobilioribus Messanae urbis civibus, sororem habens pulcherrimam, dum fliens secum adducere nititur: puelle, ut tenuis virguncula, et debilis naturae, laboris experta, timore et insolito cursu deficere coepit. Frater vero, ad fugam dulcissime illam verbis excitans, dum minime proficit, viribus exhaustam videns, ne, inter Normannos remanens, ab aliquo eorum corrumperetur, gladio appetens, interfecit. Et quamvis prae dulcedine sororis lacrimis perfunderetur — unica enim erat — maluit sororis interemptor fieri et mortuam quoque fieri, quam soror legis suae praevaricatrix fieret et ab aliquo lege sua non contento sturparetur.”

этом дома узнали, в письме о своих делах отписав, привязав либо к шее, либо под крыло птицы, с ней домой отправляют. Это делается для того, чтобы поскорее унять беспокойство домашних и всех друзей о благополучном возвращении из путешествия известить. Птица же, накормленная нежным медовым зерном, которым обычно дома питается, быстро назад возвращается с ответом. Среди прочей добычи граф захватил корзины с птицами и, привязав к ним написанные кровью письма, в Палермо отослал с вестью о приключившейся печальной судьбе. После этого весь потрясенный город огласился рыданиями детей и женщин, возносившимися по воздуху до самого неба. Возрадовались наши той скорби, которую они породили»⁵⁰.

Существование на Сицилии более одного языка ставило в неудобное положение прежде всего самого Малатерру, который не только приводил географические названия на чужом языке, но иногда переводил их на латынь. Например, название реки на Сицилии: “quod lingua eorum Guedetani [араб. Wadi-et-tin] dicitur — quod latine resolutum flumen paludis interpretatur”⁵¹. Или название некоего замка, который он переводит с арабского как девичий: “Calatanixet [араб. Kalat-Ai-Thaur] quod, nostra lingua interpretatum, resolvitur Castrum foeminarum”⁵².

⁵⁰ Gaufredus Malaterra. II, 42. P. 50. “Moris vero Saracenorum est, ut columbas, frumento et melle infuso domi nutrientes, cum aliquorsum longius digrediuntur, masculos sportulis inclusos, secum ferant: ut, cum aliquid novi fortuna illis administraverit, quod domi scitum velint, cliartulis eventus suos annotantes et collo avis, vel certe sub ala, suspendentes, avibus dimissis per aera, familiae domi sollicitae, utrum prospere erga peregrinos amicos omnia agantur, notificare accelerant. Avicula enim dulcedine grani melliti, quam domi degustare saepius assueverat, illecta, reditum accelerat, chartulas morem suum scienlibus repraesentat. Huiusmodi sportulas cum avibus comes inter reliqua spolia accipiens, avibus cum inscriptis sanguine chartulis dimissis, tritis fortunae eventus Panormitanis repraesentat. Urbs tota concutitur: lacrimosae voces liberorum et mulierum per aera coelum usque attolluntur. Gaudinium nostris, illis tristitia parturitur.”

⁵¹ Gaufredus Malaterra. II, 16. P. 34.

⁵² Gaufredus Malaterra. IV, 5. P. 88.

Христианские сюжеты и мотивы в могольском изобразительном искусстве

*А. А. Козлова
ИБ РАН*

Могольское изобразительное искусство с XVI в. пополнилось многочисленными христианскими сюжетами, которые копировались индийскими художниками, работавшими с иллюстрированными Библиями, гравюрами и картинами (они были привезены ко двору Великих Моголов миссионерами-иезуитами и европейскими торговцами). Первая иезуитская миссия прибыла ко двору императора Великих Моголов Акбара (пр. 1556–1605) в 1579 г. из Гоа и оставалась там до 1583 г. Европейцы познакомили Великих Моголов с христианскими символами, иконами, фигурами Христа и Мадонны, такими мотивами, как нимбы, ангелы, херувимы. Индийские художники впитывали живописные условности европейского искусства и явно занимались христианской тематикой. Картины могольских авторов не являлись точными копиями европейских оригиналов, поскольку в них прослеживается индийское влияние и иное изображение деталей, фигур и лиц. Любимыми сюжетами могольских художников стали сцены Рождества, даров волхвов, Богородицы с Младенцем в сопровождении ангелов и др. Дева Мария и младенец Иисус показывались в восточном антураже, с элементами европейских стилей и техник. В целом отличительной чертой живописи Великих Моголов рубежа XVI в. является гибридность стиля и культурных отсылок. По сообщению миссионера ордена иезуитов Джерома Ксавье (Jerome Xavier; 1549–1617), император Джахангир (пр. 1605–1627), увлекавшийся собиранием европейских картин и гравюр, приказал своему библиотекарю принести альбомы с европейскими гравюрами, чтобы Ксавье и другие иезуиты объяснили ему иконографию и аллегорический смысл изображений. Ксавье упомянул, что художники в живописных мастерских Джахангира копировали некоторые из этих работ. Иногда могольские художники сосредотачивались на сходстве христианства и ислама для создания изображений, раскрывающих религиозные концепции, общие для них обоих. Одним из ярких примеров является «Судный день», написанный ок. 1605–1610 гг. художниками Нанха и Манохар. Картина представляет собой переосмысление фламандской гравюры «Страшный суд» 1580 г. (работа Адриана Колларта по мотивам Яна ван дер Страта). И во фламандском оригинале, и в версии Великих Моголов Иисус изображен сидящим на радуге, смотрящим сверху вниз на верующих и неверующих и готовящимся вынести приговор. Нанха и Манохар внесли изменения в оригинал, опираясь на традицию миниатюрной живописи Великих Моголов. Они сократили количество фигур, придав им мягкую, округлую форму по сравнению с мускулистыми,

анатомическими фигурами на гравюре Колларта, а также использовали цвет для различения спасенных верующих и проклятых неверующих. Миниатюра «Мадонна с младенцем» является копией «Мадонны у дерева» немецкого художника Альбрехта Дюрера. Могольские художники сохранили использование воздушной перспективы, объемные складки платья Марии и то, как она поднимает младенца Христа к своему лицу. Картина «Мать и дитя с белой кошкой» (ок. 1598 г.) необычна по содержанию и стилю исполнения. Данная работа приписывается Манохару (активен ок. 1582–1624) или Басавану (работал в 1556–1600). Предмет изображения явно вдохновлен множеством европейских моделей: драпировки в проеме на заднем плане миниатюры, изображенные в линейной перспективе, одежды кормилицы. Поза женщины и образы действующих лиц, располагают идентифицировать изображенных как Деву с Младенцем. Еще одна тенденция, занявшая место в могольском миниатюрном искусстве — включение христианских мотивов в портреты могольских падишахов. Так падишаха Джахангира (пр. 1605–1627) стали часто изображать в джароке, держащим в руках портрет девы Марии. Художники Хашим и Абул Хасан создали парный портрет «Джахангир и Иисус» (ок. 1610–1620). На миниатюре (ок. 1628–1630) кисти художника Балчанда, падишах Шах-Джахан изображен стоящим на глобусе, рядом с ним находятся четверо его сыновей. Голова Шах-Джахана окружена светящимся ореолом, над ним в облаках парят два путти, держащих корону. Подобные портреты имели политическое, идеологическое и историческое значение.

Странствующий художник Александр Яковлев на Востоке

Т. М. Горяева
ИМЛИ

Историю продолжительных путешествий русского художника Александра Яковлева в первой четверти XX века мы рассматриваем как многослойный социо-психологический и культурно-познавательный феномен. Наряду с историческим контекстом, связанным с колониальной политикой Европы, а также с обстоятельствами личной биографии художника, вынужденного покинуть Россию после революции, страсть к путешествиям в новые миры — явление материального мира, область бытия и его сакральная идея, проявленные так ярко в знаменитом путешествии в загробный мир Данте в проторенессансный период или в захватывающих подвигах эпохи великих географических открытий XV–XVII вв.

Человека всегда манила муза странствий. Путешествия не только открывали новые торговые пути и земли, но и давали уникальную возможность познания новых языков, культур и опыт иных народов, ведь только сравнивая себя с другими людьми мы можем лучше постичь себя. Отсюда вечная тяга к перемене мест — к путешествиям. Кратко обозначу основные аспекты феномена путешествия. Самый распространенный взгляд на путешествие — географический. И именно этой теме посвящено множество рассказов и описаний. Не менее важен гносеологический аспект, раскрывающий тему активизации познавательных способностей человека в новых условиях бытия. Путешествия приносят человеку новые впечатления, но и требуют от него активной деятельности, решения новых задач. Именно деятельностный аспект преобразует в человеке не только взгляд на мир, но и на себя. Наконец, есть еще один взгляд — аксиологический. Путешествия эффективно формируют в человеке новые ценностные установки и принципы восприятия мира. Но они одновременно, и обогащают, и противоборствуют, впадая в сложные отношения и противоречия⁵³.

Феноменологическая установка позволяет не только раскрыть содержание путешествия как феномена, но и выявить некоторые его предельные характеристики, в том числе и временные и трансцендентные. В разные эпохи феномен путешествия раскрывается по-своему. В России мода на путешествия пришла вместе с веком просвещения, и каждую дипломатическую миссию и экспедицию с конца XVIII века до середины XIX сопровождали художники, занятые «снятием видов».

⁵³ Зорин И. В. Путешествие как феномен и феноменология путешествий. *Вестник РМАТ*. 2011. № 1(1). С. 10–13; Иванова А. Н. Путешествия как потребность в самотрансцендентности. *Вестник Томского государственного университета*. 2015. № 395. С. 51–59.

Наиболее привлекательной для тогдашних живописцев была, конечно, Италия, прекрасные виды которой так щедро представлены в произведениях Сильвестра Щедрина, Петра Басина, Михаила Скотти, Александра Мясоедова и Ивана Айвазовского. Но не только Италия привлекала русских художников, фиксировавших в акварелях российские пейзажи (Ф. Я. Алексеев, М. М. Иванов). Довольно часто эта задача трактовалась как государственная, в которой Императорской Академии художеств принадлежала ведущая роль. Так, картины гуашью А. Е. Мартынова были созданы в 1810–1811 гг. в поездке на Балтийское побережье в свите императрицы Елизаветы Алексеевны.

До появления фотографии роль художника в путешествиях была очень велика. Разнообразный ландшафт и побережье Японских островов, портреты местных жителей были запечатлены в гравюрах Тилезиуса фон Тиленау во время кругосветного путешествия И. Ф. Крузенштерна в 1803–1805 гг. В предписании к книге он отмечал, что «...виды берегов и изображения предметов, касающихся до натуральной истории, в атласе все рисованы Тилезиусом. Исторические виды также его работы, хотя Тилезиус и не был в должности живописца. Как ни была принята ученая, особливо географическая, часть сего путешествия, но в художественном отношении всегда будут иметь свою цену богатым и любопытным атласом, приложенным к оному, и которому я обязан единственно трудам Тилезиуса»⁵⁴.

Но во все времена и при всех обстоятельствах важное значение имели индивидуальные представления — своеобразные модели личного «идеального путешествия», одержимому стремлению к открытиям и приключениям, встречам с неизвестным и непознанным. И в этой связи, для нашего представления о таком «идеальном путешествии» стали «кругосветный подвиг» Ивана Гончарова, африканские странствия Николая Гумилева, мексиканские путешествия Константина Бальмонта.

Биография А. Н. Яковлева, прожившего всего 50 лет, сама по себе увлекательное и опасное путешествие, вместившее несколько жизней, как будто кто-то заранее предвидел отмеренный ему свыше недолгий срок. Александр Яковлев (1887–1938), выдающийся художник, яркий представитель русского Серебряного века, неутомимый путешественник, эмигрант, без которого русское сообщество изгнанников во Франции выглядело бы бледнее. Он вошел в историю искусства как представитель двух стран — России и Франции, хотя география его творческой деятельности охватила почти полмира. Уже в начале 1920-х он поразил европейскую публику точными, колоритными образами Дальнего Востока. Работы, созданные во время и по материалам дальневосточного

⁵⁴ Атлас к путешествию вокруг света капитана Крузенштерна. СПб.: гравировано и печатано при Морской типографии, 1813.

пензионерского путешествия (1917–1919), принесли Яковлеву успех и известность. По материалам дальневосточной поездки (1917–1919) и экспедиций в Африку (1924–1925) и Азию (1931–1932) парижским издательством Люсьена Вожеля были выпущены роскошные альбомы автолитографий, которые до сих пор представляют собой большую ценность для коллекционеров.

Экзотические африканские и восточные модели привлекали художника и в Париже, а экспедиции в Африку и Азию, организованные автомобильным концерном «Ситроен» (в 1924–1925 и 1931–1932 гг.), стали важнейшими событиями жизни этого смелого, спортивного и талантливое человека, обеспечив богатым материалом для работы. «Черный» и «Желтый» рейды вошли яркими явлениями в европейскую историю XX века, обогатив европейскую палитру самобытным и ярким миром Востока.

Рискованное и трудное путешествие нашло свое отражение в путевом дневнике Александра Яковлева. «Как трудно писать дневник!» — неоднократно восклицал он. А в одной из записей писал: «Вот уже 1½ месяца как я выехал из Balinga, “Ftanly Kila” позади. Приближаемся к английской границе, а дневник еще не перешел границы Бельгийских колоний. Правда, когда пишешь о том, что уже прошло все как то лучше цельнее укладывается в голове, избегаешь сухого перегона фактов. Жаль лишь что некоторые характерные детали могут ускользнуть из памяти — странно сказать, но действительно времени нет. Днем, когда не стремимся дальше передо мной модели или холст. Единственное, всегда слишком короткое время для работы. Вечером, после работы, голова устает. Вот и записываешь, иногда покидая модель, иногда во время перехода машин через реку, изредка когда вечером несколько раньше обычного устанавливаемся на отдых и голова достаточно ясна, чтобы впечатления могли уложиться в не слишком уж сумбурный рассказ».

Маршрут «Черного рейда» предполагал автопробег протяженностью 20 000 километров на шинно-гусеничных вездеходах — из Алжира через всю Центральную Африку до острова Мадагаскар. Это был путь, полный опасностей и приключений, широко и детально освещаемый прессой. В марте 1926 г. состоялась премьера фильма «Черный рейд» (режиссер Леон Пуарье), а в октябре того же года в парижском Музее декоративного искусства была устроена большая выставка, посвященная трансафриканской экспедиции. Произведения Александра Яковлева демонстрировались рядом с предметами африканского быта и искусства, чучелами африканских животных (трофеями экспедиции) и чудом автомобильной и инженерной мысли — вездеходом «Ситроен».

В 1931 г. Александр Евгеньевич отправился в новое опасное путешествие. На этот раз путь в составе автоколонны Ситроена лежал через просторы Азиатского континента. Маршрут проходил от побережья Сирии

через горные и пустынные районы и должен был завершиться у берегов Тихого океана. Несмотря на невероятные трудности и трагедии этого путешествия (рейд был прерван до срока из-за внезапной кончины от пневмонии его руководителя Жоржа-Мари Хаардта), Яковлев вёл подробный дневник, делал зарисовки ландшафтов, памятников архитектуры, писал многочисленные портреты местных жителей, бытовые сценки из их жизни.

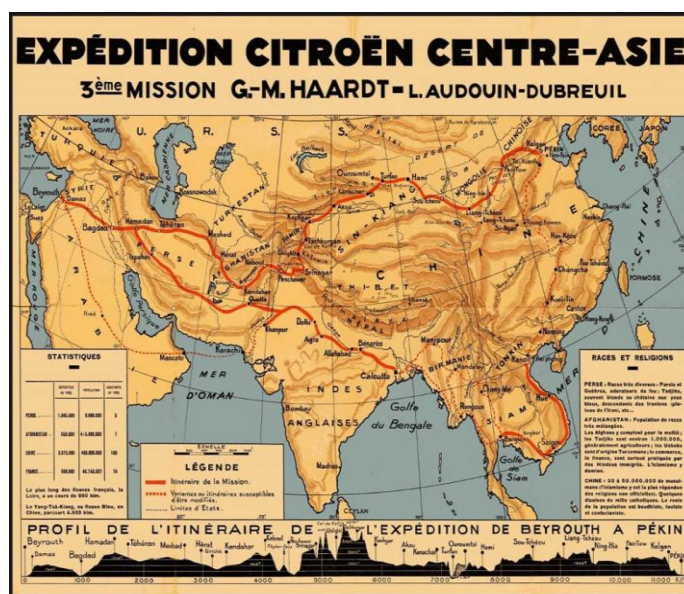
Живописное наследие Яковлева, легенды Парижа 1920–1930-х гг., разбросано по всему миру. Часть его сохранилась в Государственном Русском музее и Государственной Третьяковской галерее, частных собраниях, но, конечно, основные работы остались за рубежом. Трагическая смерть в 1938 г., последовавшая за неудачной операцией, надолго покрыла забвением имя Александра Яковлева. Только в конце 1980-х гг. в Русском музее состоялась выставка к 100-летию двух неразлучных друзей-художников, двух альтер-эго — Александра Яковлева и Василия Шухаева. Тогда как документальное наследие и главная его часть — дневники — сосредоточены в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ-ЦГАЛИ).

Документы возвратились в Россию в середине 1970-х гг. благодаря содействию известного коллекционера Н. Д. Лобанова-Ростовского (США) и А. А. Евреиновой (Франция), жены театрального деятеля Н. Н. Евреинова. Долгие годы архив хранился в семье художника в Париже и был приобретен у нее в 1974 году.

Среди материалов, поступивших от Н. Д. Лобанова-Ростовского больше всего документов, относящихся к путешествию А. Е. Яковлева в Африку, организованному фирмой «Ситроен»: путевые заметки (подлинные и рукописные копии), фотографии, фоторепродукции картин. Документы, предложенные А. А. Евреиновой, удачно дополнили этот комплекс. Они содержат рукописные копии путевых записок о второй экспедиции «Ситроена» по Азии в 1931–1932 гг. на автомобилях на Дальний Восток через Персию, Афганистан, Тибет, к которой он был опять привлечен. В рисунках и живописи Яковлева предстал на это раз мир таинственной Азии. Но не одни портреты встреченных им по пути людей привлекали теперь его внимание. Среди этюдов и рисунков были виды старинных городов, степей и горных долин, сцены скачек, борьбы. Техника рисунка стала теперь у Яковлева настолько совершенной и вместе с тем свободной, что заставляла говорить о его работах как о чуде, картины и графика этого путешествия, показанные на выставке, имели огромный успех.

Но другое чудо, а именно путевые дневники, были оценены только через 100 лет, когда после длительной подготовки коллективом архивистов и искусствоведов они были опубликованы в издательстве «Искусство—XXI век». Этой публикации предшествовала колоссальная

текстологическая работа. Исходя из анализа происхождения двух видов дневниковых записей, был сделан вывод, что рукописные копии, сделанные по черновым вариантам автора и содержащие его последующую правку, являются авторизованными копиями на правах подлинника. Дневники были изданы в двух частях: «Александр Яковлев. Черный рейд. Путевой дневник путешествия по Африке в экспедиции автомобильного общества “Ситроен”, 1924–1925» (М., 2017) и «Александр Яковлев. Желтый рейд. Путевой дневник путешествия по Азии в экспедиции автомобильного общества “Ситроен”, 1931–1932», которые содержат впечатляющие события автопробегов и произведения художника, созданные во время и по материалам поездки.



Эволюция буддийских мотивов в оформлении металлических курильниц в корейском декоративно-прикладном искусстве

Е. Э. Войтишек
НГУ, ИВ РАН

В корейском традиционном искусстве чрезвычайно широко представлена тематика, связанная с развитием культуры ароматов. Помимо множества селадоновых курильниц с растительными узорами и зооморфными навершиями, среди самых выдающихся образцов мастерства и технологических достижений корейских мастеров можно назвать металлические курильницы, в том числе инкрустированные перламутром и серебром; разнообразный инструментарий для манипуляций с благовониями, представляющий высокие стандарты декоративно-прикладного искусства, характерные как для древности (с эпох Когурё, Пэкче и Силла), так и в отношении художественных изделий эпохи Корё (918–1392). Для анализа выбраны наиболее характерные виды металлических курильниц, которые еще не становились объектом внимания исследователей, — в них воплотились наиболее характерные идеологические и религиозные тенденции в периоды развития и укрепления буддизма на Корейском полуострове. Учитывая общественное внимание к социальной и духовной роли буддизма в последнее время, в работе проанализированы также некоторые художественные эксперименты современных корейских мастеров. Первые бронзовые курильницы на Корейском полуострове (как в форме горы, так и переносные ритуальные изделия с ручкой) хронологически относятся к первым векам нашей эры. Среди них особого внимания заслуживает большая бронзовая позолоченная курильница Пэкче (百濟金銅大香爐; *Пэкче кымдон тэханно*), датируемая концом VI в. – серединой VII в. Курильница Пэкче в виде горы Бошань (博山爐, кит. бошаньлу, кор. паксанно), наследуя традиции ханьских изделий, демонстрирует яркий самостоятельный характер творческих поисков мастеров эпохи Пэкче. С одной стороны, в символике этой курильницы ярко воплотились даосские представления о жизни святых отшельников-сянь в поисках бессмертия. С другой стороны, новое функциональное назначение этого изделия свидетельствовало о его идеологической переориентации в первых веках новой эры, когда курильницы в форме горы стали с успехом служить и буддийским идеям. В работе уделено особое внимание буддийским мотивам на металлических курильницах эпохи Корё (918–1392), времени расцвета буддийского вероучения на территории Кореи. Адепты буддизма часто использовали металлические курильницы в различных ритуалах, полагая, что подношение благовоний Будде устанавливало мистическую связь между божествами и верующими,

устраняло недуги и мирские заблуждения. Рассмотрены различные виды курильниц, предназначенных для подношения благоволий Будде, окуривания помещения и размещения на алтаре. При этом особое внимание сосредоточено на наиболее характерном виде переносных металлических курильниц, широко использовавшихся в древности на территории Корейского полуострова, – в типологии сосудов они определяются как курильницы в виде «чаши на ножке» (香碗; *сянвань*, кор. хянван). Примерно с XII в. их поверхность стали украшать сложными узорами в виде молний, облаков, цветов лотоса, санскритских знаков. Постепенно в качестве орнамента мастера стали включать изображения таких мифических животных, как феникс и дракон. С XII в. корейские ремесленники могли уже изготавливать такие курильницы с серебряной инкрустацией. Знакомство с основными тенденциями декоративно-прикладного искусства Южной Кореи дает основание утверждать, что современные художники продолжают лучшие традиции корейских мастеров прошлого. Одним из модных трендов, реализуемых крупнейшими выставочными центрами в мегаполисах Южной Кореи (например, Музей современного искусства, *Craft Museum, DDP Plaza* в Сеуле), можно считать активное включение ольфакторных экспериментов в современное арт-пространство.

Список литературы

Болтач Ю. В. *Культы и практики раннего корейского буддизма в сюжетах «Самгук юса»*. СПб.: ИД «Гиперион», 2023. 464 с.

Войтишек Е. Э. *Путь аромата. Ароматическая культура Китая: монография / Ин-т востоковедения РАН, Гуманитарный институт НГУ*. Москва: ИВ РАН, 2023б. 316 с., ил. 40 с.

Войтишек Е. Э., Яо Сун, Шмакова А. С. Ароматические печати и штампы в культуре Китая и Кореи: типология и контекст. *Вестник НГУ. Сер. История, филология*. 2023. Т. 22. № 4: Востоковедение. С. 73–87.

Пэкче кымдон хянно 3.0. Хяньль сарыда [백제 금동대향로 3.0. 향을 사르다]. *Бронзовая позолоченная курильница Пэкче 3.0. Воскурение благоволий*. Пуё: Национальный музей Пуё, 2023. 135 с.

Хянно чарё чипсон – Пэкче, Когурё, Силла. A Collection of Materials for Incense Burners — Baekje, Goguryeo, Shilla [향로 자료 집성. 백제, 고구려, 신라]. *Коллекция материалов по изучению курильниц*. Пуё: Национальный музей Пуё, 2022. 261 с.

Хянтогу тхыкпёльджон. Чонгон хянса [향도구 특별전. 清供香事]. *Отдельная выставка ритуальных принадлежностей [для воскурения] благоволий. Чистые подношения [для воскурения] благоволий*. Пусан: Тхондоса панмульгван, 2022. 236 с.

Тибетское буддийское искусство как часть политики усиления Цинской империи на ее западных рубежах

Е. А. Гирченко
НГУ

Завоевательные походы последней императорской династии Цин в Китае значительно расширили границы империи, которая стала включать в себя многочисленные покоренные народы. Тибетскому буддизму отводилась важная роль в интеграционной политике маньчжурской империи, что выражалось в том числе и в особом покровительстве императоров буддийскому искусству. В Цин воспевался идеал государства, где царила бы этническая гармония. Цинский император Канси стремился развивать особый тибетский буддийский иконографический стиль, предполагавший сочетание тибетского, непальского и китайского стилей, что предполагало установление визуальных связей с монгольской династией Юань, правившей в прошлом в Китае, а, значит, и покоренными народами на западе империи. При дворе юаньского Хубилай-хана тибетское буддийское искусство в сочетании с непальским стилем ассоциировалось с монгольской императорской властью, что было связано с именем знаменитого непальского художника по имени Аниге (также известному как Анико или Аранико, 1245–1306) и его художественным наследием. Он был более известен в Китае, чем в своем родном Непале, из-за его многолетнего пребывания на службе монгольским императорам. Известность мастера привела его к тому, что в 1260 г. ему было поручено вместе с 79 художниками построить монументальную золотую ступу в центральном Тибете для Чогъяла Пхагпа, пятого патриарха школы тибетского буддизма Сакья и императорского наставника Хубилай-хана. Как и Хубилай-хан в прошлом, маньчжурский император Канси посредством тибетского буддийского искусства передавал свое понимание буддийской космологии всем подданным Внутренней Азии. Его внук, император Цяньлун, продолжил дело императора Канси и организовал еще более масштабную индустрию производства тибетского буддийского искусства. Император заказывал, собирал и тщательно каталогизировал тибетское буддийское искусство и в конечном итоге создал в Пекине идеальную модель государства — Юнхэгун, где монахи, в том числе и из Монголии, жили рядом с визуально богатой тибетской буддийской иконографией и китайской архитектурой. Весь этот синкретизм олицетворял то, как император Цяньлун представлял себе империю под своим управлением — в гармоничном сочетании всего разнообразия империи. Стремление к синкретизму китайской, маньчжурской культур и тибетской религиозной традиции наглядно проявлялось в искусстве не только в центре, но и на рубежах империи. Долоннор (Долоннуур)

изначально представлял собой небольшое поселение на южной окраине монгольской степи примерно в 250 км к северу от Пекина, однако после основания династии Цин Долоннор быстро превратилось в крупный культурный и торговый центр. Возвышение Долоннора началось в 1691 г., когда император Канси созвал там встречу с халхаскими ханами во время военной кампании против джунгар. Вожди халха-монголов обратились с просьбой построить там монастырь и открыть торговлю с купцами из Китая. Примерно за десять лет строительство монастыря Хуэйцзун было завершено, а следующий император Юнчжэн в 1727 г. повелел построить еще один монастырь Шаньинь. В этих монастырях проживали молодые монгольские монахи и получали буддийское образование. Без двух монастырей и сети их связей по всей восточной Азии Долоннор, возможно, не получил бы настолько быстрого развития. Скульптуры, сделанные в Долонноре, являются достаточно характерными образцами стиля буддийского искусства эпохи Цин. Оттуда они распространялись по Монголии, Северному Китаю и Восточной Сибири, что иллюстрирует сложные связи между широким кругом субъектов: китайскими и монгольскими мастерами, тибетскими буддийскими монахами и странствующими торговцами, которые принимали участие в распространении и трактовании буддийских ритуальных предметов во Внутреннем Китае и Внешней Азии, что играло ключевую роль в поддержании транснациональной сети знаний о тибетском буддизме. Имперская администрация, в свою очередь, предоставила купцам, продвигавшим нужные идеи, торговые привилегии, в том числе, отдельные лицензии, которые позволяли более свободно передвигаться по Монголии, также некоторые купцы получали определенную защиту в юридических спорах. Другой заметной группой китайских переселенцев были обедневшие фермеры из соседних регионов Шаньси и Чжили. Самые востребованные китайские мастера, работавшие в литейных мастерских Долоннора, были также выходцами из сопредельных территорий к югу от Великой стены. Некоторые бронзовые статуи тибетского буддизма, изготовленные в Долонноре, скорее всего, были созданы с использованием техники литья по выплавляемым моделям — проверенного временем метода литья в северном Китае. Эта техника включала в себя несколько этапов, которые начинались с изготовления восковой модели, а затем создания вокруг нее глиняной формы. После того, как форма затвердела, заливка расплавленного металла в форму расплавляла воск, создавая желаемую металлическую форму в пустом пространстве. Выделяются пять основных литейных мастерских в Долонноре в эпоху Цин. На многих из них работало около 100 мастеров, а в Дачэньюй, крупнейшем из всех, работало несколько сотен. Джамьянг Тубтен Ньима упоминал, что его заказ, включающий одну статую Манджушри и тысячу буддийских божеств, был слишком велик, чтобы мастерская Аюйши, куда он обратился с заказом,

могла выполнить его своевременно. В результате изготовление статуи Манджушри было отложено. Несмотря на это, масштаб заказа позволяет предположить, что мастерские Долоннора в целом принимали и могли удовлетворить очень большие заказы. Статуи столь значительных размеров часто отливали по частям, а затем спаивали вместе после того, как каждая часть доставлялась до места назначения отдельно [Wu Lan, 2016]. Для изготовления крупномасштабных статуй требовались передовые методы литья. Приток населения, принесшего разные техники и стили производства металлических предметов, привел к возникновению крупного производственного центра. Распространение произведений узнаваемого искусства Долоннора демонстрирует масштабы сети связей регионов, знакомых с тибетским буддизмом. Они вышли далеко за пределы Монгольской степи. Примером цинского синкретизма могут служить литые позолоченные медные статуи Бодхисаттв, изготовленные в Долонноре, демонстрирующие самобытный стиль, сформировавшийся в эпоху Канси, под влиянием непальского искусства. Хотя гладкое лицо и положение рук соответствовали традициям непальской стилистики, технология производства была очевидно китайской — с тяжелым точным литьем, яркой позолотой и вниманием к тонким петельчатым витым украшениям. Фигуры, изготовленные китайскими мастерами, были более округлы и мускулисты. Долоннор стал одним из основных мест, где не только танки, но тибетские буддийские скульптуры стали производиться в значительных количествах, демонстрируя определенный стиль — с большими и плоскими лепестками лотоса, крупными вставками из драгоценных камней, пышной формой волос и плавной округлостью контуров тела. Однако нельзя сказать, что китайские мастера проявляли какую-либо художественную вольность — эстетика и каноны тибетского буддийского искусства были настолько фундаментально значимыми, что им необходимо было строго соответствовать, так как считалось, что божества не проявляются в статуях с неточными пропорциями и размерами. Действительно, изображения конкретных буддийских божеств соответствовали определенным предписанным пропорциям: в тибетском религиозном контексте произведение искусства, представляющее собой буддийский образ, не являлось просто символическим отображением почитаемых божеств, но изображением идеальной формы божества буддийского пантеона, передавая тем самым его присутствие. В связи со значительным ростом производства предметов тибетского буддийского искусства в 1740-х гг. император Цяньлун поручил своему наставнику — Чанкья Ролпай Дордже (1717–1786) — подготовить коллекцию иллюстраций тибетских буддийских божеств для создания точного справочника. В 1750 г. четырехязычный текст с изображением 360 буддийских божеств стал использоваться для изготовления тибетских буддийских статуй в императорских мастерских. Таким образом, постоянная циркуляция

технических и художественных приемов в регионе со временем привела к обновлению изобразительных традиций, преодолевая языковые и культурные границы. Несомненно, такой обмен поощрялся двором династии Цин, чье покровительство имело основополагающее значение. Смещение фокуса с метрополии на периферийные контактные зоны способствовало сложению обширной сети знаний, действующей во Внутренней Азии. Находясь на стыке нескольких культурных сфер, Долоннор стал местом, где отдельные мобильные социальные группы, торговцы и ремесленники разрабатывали новые художественные традиции, при этом понятные религиозным общинам из далеких регионов.

Благодарности: Исследование проведено в рамках реализации Государственного задания Минобрнауки №FSUS-2024-0028 «Аксиологический потенциал буддизма в контексте международных отношений России со странами Восточной Азии: история и современность».

Список литературы

Wu Lan. Refuge from Empire: Religion and Qing China's Imperial Formation in the Eighteenth Century. Diss. ... of Doctor of Philosophy. N.-Y., 2016. 223 p.

«Китайская гостиная» Виктора Гюго — памятник французского *шинуазри* середины XIX в.

К. М. Писцов
ИВ РАН

Виктор Гюго не нуждается в представлении: его произведения вошли в золотой фонд мировой классики. Данный доклад в значительной степени основан на личных впечатлениях от посещения дома-музея писателя в ноябре 2011 г.

Дом-музей Гюго (открыт с 1903 г.) находится в особняке Роганов (дом № 6) на площади Вогезов, в квартире, которую писатель снимал в 1832–1848 гг.

Наш интерес будет сосредоточен на так называемой «китайской гостиной» — комнате, где выставлена коллекция китайского фарфора⁵⁵. В соответствии с тематикой коллекции, помещение оформлено в стиле *шинуазри* — «китайщина», который возник в европейском искусстве еще на рубеже XVII–XVIII вв.⁵⁶. Тот факт, что Виктор Гюго сам проектировал стеллажи и принимал участие в оформлении гостиной, позволяет говорить, что результат до определенной степени отражает если не собственные эстетические предпочтения писателя, то во всяком случае его представления о китайском искусстве.

Отношение Гюго к Китаю можно назвать противоречивым. В 1848 г. он видел одну из задач французского правительства в том, чтобы «цивилизовать» Китай (Моруа, 1987, с. 349). В 1860 г. в ответе одному своему корреспонденту, расценившему события Второй «опиумной» войны (1856–1860 гг.) как достойный восхваления триумф Европы, Гюго выступил с гневной отповедью, осуждая варварское разграбление и разрушение англо-французскими войсками летнего императорского дворца Юаньминюань (Гюго 1956, с. 360–362; Дубровская, 2023). В целом Китай не находился в центре литературных или политических интересов Гюго, и у нас нет оснований полагать, что его познания относительно истории или культуры Поднебесной значительно превосходили уровень осведомленности среднего парижанина. В то же время, собирая коллекцию восточного фарфора, Виктор Гюго до определенной степени был знаком, по крайней мере, с декоративно-прикладным искусством Китая.

⁵⁵ На основании визуального знакомства с коллекцией добавлю, что она включает также японский фарфор.

⁵⁶ В данной статье термин используется в узком смысле — только применительно к европейскому искусству XVII–XX вв. О *шинуазри* в широком смысле см. работы М. А. Неглинской (Неглинская, 2018 и др.). Из последних работ о взаимном культурном влиянии Европы и Китая см. работы Д. В. Дубровской (Дубровская, 2023а, Дубровская 2023б, Дубровская, 2024).

Вероятно, именно декоративно-прикладное искусство и послужило первым источником вдохновения при работе над дизайном гостиной, в оформлении которой преобладает китайский стиль, граничащий с гротеском.

Прежде всего в качестве важнейшего элемента оформления интерьера, безусловно, должны быть названы подлинные произведения искусства Китая (и в меньшей степени — Японии)⁵⁷. В первую очередь — фарфор и керамика. Это не только блюда, количественно преобладающие в коллекции Гюго, но также религиозная и светская мелкая пластика. Особого внимания заслуживают фарфоровые скульптуры бодхисатвы Гуаньинь, вероятно, выполненные в мастерских Дэхуа (провинция Фуцзянь). Эта буддийская пластика, как и скульптуры львов, находят близкие аналогии в коллекции Государственного Музея Востока (Глухарева, Денике, 1948, вклейка между с. 80 и 81; Искусство Китая, 1988, илл. 183)⁵⁸. Помимо фарфора, к памятникам китайского искусства относятся свитки, представляющие то ли аппликацию, то ли грубоватую, граничащую с народной картиной живопись. В частности, представлен исключительно распространенный сюжет с тремя божествами-покровителями долголетия, карьеры и счастья — это Шоу-син, Лу-син, Фу-син, так называемые «три звезды» (*сань син*). В гостиной присутствует, по-видимому, аутентичный лаковый комодик. Мне, к сожалению, не удалось детально рассмотреть кресла, но если они и произведены в Китае, то доработаны, вероятно, французским мастером, поскольку крупные объемные бронзовые элементы более характерны для европейской мебели начала и середины XIX века, чем для китайской.

Следует особо отметить несколько панелей, которые очень точно и на высоком художественном уровне воспроизводят типичные для китайского искусства композиции в жанре *жэньу* (люди) и *хуаняо* (цветы и птицы). Только некоторая обобщенность рисунка и специфическая цветовая гамма позволяют усомниться в том, что это работа китайских мастеров. Панели занимают не самые выигрышные места в интерьере гостиной, из чего явствует, что они не носят программного характера. Вероятно, Гюго приобрел их в качестве элемента оформления гостиной, и они скорее играют роль фона для коллекции и панелей, выражающих полет собственной творческой фантазии Гюго и его сотрудников.

Что же касается панелей, играющих ведущую роль в создании интерьера, то это работа европейских мастеров середины XIX в., изготовленная на заказ. По словам экскурсовода, рисунки для некоторых

⁵⁷ Сочетание подлинных произведений китайского искусства с западными стилизациями типично для интерьеров в стиле *шинуазри* (*Воображаемый Восток*, 2016, с. 73, 74, 128).

⁵⁸ Кроме того, очень близкую по стилю статуэтку льва автору доводилось видеть в постоянной экспозиции музея-усадьбы Мураново.

панелей выполнены самим хозяином. Вне всяких сомнений общая стилистика панелей — цветные изображения на черном фоне — обусловлена подражанием т. н. технике коромандельского лака, в которой часто выполнялась китайская мебель, в том числе знаменитые створчатые ширмы (ср. *Воображаемый Восток*, 2016, с. 74). Что касается стилистики самих изображений, то она тяготеет к *шинуазри*, с типичным для этого стиля акцентом на курьез.⁵⁹

Часть изображений имеет очень мало общего с китайским искусством или реалиями жизни в Китае — такова фигура лысого мужчины с круглыми выпученными глазами, облаченного в длинное одеяние. Только сложенные на груди ладони рук позволяют с осторожностью предположить, что это изображение буддийского монаха. На груди сидящего за столом раблезианского персонажа виден крупный квадрат с изображением птицы — художник явно подразумевает знак различия гражданского чиновника, но этот знак нашит не на халат, как следовало бы в реальности, а на коротенькую кофту или рубаху. Брюхо обжоры перехватывает широкий пояс, однако не пересекающий знак различия, а чудесным образом проходящий под ним. Головной убор персонажа — скорее всего, средневековая чиновничья шапка-*путоу*, хотя нельзя быть абсолютно уверенным, что это не вариация на тему европейского котелка. Остается добавить, что в поднятой руке толстяк, собираясь приступить к трапезе, сжимает двузубую вилку.

Следующая группа изображений, вне всяких сомнений, восходит к подлинным китайским прототипам. Можно с уверенностью говорить, что художник с большей или меньшей точностью воспроизвел фигуры персонажей с китайских народных картин (которые в отечественных исследованиях иногда называют лубками). Такие типичные атрибуты, как чиновничья шапка-*ушамао* и веер, а также характерная поза не оставляют сомнений, что художник вдохновлялся театральным лубком. К театральному лубку или, может быть, к фигуре китайского теневого театра (учитывая ракурс изображения — строго в профиль) восходит персонаж в театральном костюме сановника с характерным жестким поясом-*гэдай*. Изображение полководца в доспехах весьма точно воспроизводит внешний облик духа-хранителя дверей — *мэньшэнь*. Персонаж с крыльями и тремя глазами напоминает какое-то божество народного пантеона, может быть, бога грома Лэй-гуна.

Другие изображения свидетельствуют об общем знакомстве художника с современными ему реалиями китайской жизни, в частности, костюмом. Это прежде всего чиновник и дама — на панелях, расположенных с двух сторон от зеркала.

⁵⁹ Исключением являются две небольшие панели с чисто европейскими сюжетами.

Иногда отсутствие откровенной экзотики во внешнем виде персонажа компенсируется нестандартной ситуацией, в которой он представлен — так юный акробат встает на руки на сиденье стула, причем важную роль в композиции этой сценки играет слившаяся в единое целое тень, падающая от юноши и от стула, в то время как для классического китайского искусства изображение тени объектов нетипично (Крюков и др., 1987, с. 56).

Заслуживает упоминания загадочность и фантастичность не только самих объектов, но также и сюжетов изображений. Например, из широкой сердцевины цветка, словно из оконного проема, вылетает журавль. В подобной сердцевине другого цветка отражается, словно в зеркале, (а, может быть, заточена, как в темнице) человеческая фигура.

Мемориальное значение «китайской гостиной» дома-музея Гюго очевидно. Панели, выполненные по собственным рисункам писателя, бесспорно являются частью творческого наследия мэтра. Культурной значимостью обладает собранная им коллекция дальневосточного фарфора. Но кроме того, интерьер «китайской гостиной» представляется важным памятником французского *шинуазри* сер. XIX в. Конечно, интерьер не может считаться «типовым», в силу личного участия Гюго в его создании, но о степени его «типичности» для Парижа середины XIX в., обусловленной общими представлениями о Китае и настроениями столичного общества, вероятно, можно говорить. Пока отметим, что само по себе обращение В. Гюго к «китайской» тематике не являлось, по-видимому, проявлением личного вкуса, а скорее общей тенденцией⁶⁰. Конкретная форма, в которой воплотился «китайский стиль» в интерьере гостиной, убедительно свидетельствует о знакомстве его создателей с подлинными произведениями китайского искусства, об общем росте уровня фактических знаний о реалиях жизни в Китае, но все же главным образом наследует традиции *шинуазри* XVIII в., в котором «Китай» предстает не реальным географическим пространством, а экзотичным и курьезным царством безграничной фантазии художника.

Не следует упускать из вида важный аспект, заставивший нас обратиться к данной теме. Отечественные исследователи, анализируя *шинуазри*, обращаются, преимущественно, к коллекциям и интерьерам официальных императорских резиденций или дворцов высшей аристократии. В связи с этим «китайская гостиная» в городской квартире Гюго может представлять особый интерес, существенно расширяя исследовательскую базу.

Список литературы

⁶⁰ Примерно в то же время Вальтер Скотт создает в своей усадьбе Абботсфорд образ средневекового замка, а Александр Дюма строит под Парижем виллу, в архитектуре которой смешиваются различные стили [Неглинская, 2018, с. 294–295].

Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века. М., 2016.

Гюго В. Военная экспедиция в Китай. *Полное собрание сочинений в 15 т.* Т. 15. М., 1956.

Глухарева О., Денике Б. *Искусство Китая.* М., Л., 1948.

Дубровская Д. В. *Китай формирует Европу: от мифа к стилю.* Кн. 1. М., 2023а.

Дубровская Д. В. «Павлины?!», или Как Джеймс Уистлер (1834–1903) переформулировал «шинуазри» и отношения между заказчиком и исполнителем. *Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность.* 2024. № 2. С. 134–143.

Дубровская Д. В. «Резиденция Западного океана» Сиянлоу в Пекине: блеск, нищета и уроки руины. *Восток (Oriens).* 2023b. № 6. С. 73–90.

Искусство Китая. М., 1988.

Крюков М. В., Малявин В. В., Софронов М. В. *Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени.* М., 1987.

Моруа А. *Олимпио или Жизнь Виктора Гюго.* М., 1987.

Неглинская М. А. *Китайский стиль цинского двора (1644–1911) и европейский предмодернизм.* М., 2018.

Русские художники в Китае: биографии, творческий метод, изучение Востока. Часть II

*Черникова Л. П.
ИБ РАН*

История русской эмиграции в Китае насчитывает множество известных имен. Что же касается изобразительного ряда, то имен русских художников в Китае известно не так много, хотя в перечне имен русских художников насчитывается более 150 человек, и каждый год приносит нам новые имена. В докладе прослеживается стремление описать и проанализировать группы художников по принципу: самые известные имена; художники второго ряда; неизвестные художники Русского Китая. Вторая задача — это стремление проанализировать творческий метод художника на незнакомой, зыбкой почве творчества, когда художник был буквально «катапультирован» в Китай из России в ходе революции и гражданской войны. На наш взгляд, самый интересный аспект изучения темы, - это как художник или архитектор, воспитанный в классической западной школе искусств, попав в экзотическую восточную страну, становится полноправным творцом в новой обстановке. Этот вопрос является и самым трудным, ибо нередко нет возможности получить непосредственно от художника эти материалы или размышления. Третьей задачей, особенно интересной для нас, стало изучение новой среды, нового творческого опыта (нередко вынужденного), так как стать китайским художником большинство живописцев никогда не стремились, а сфальшивить в творческом порыве подражания, — не дает ни опыт, ни принцип нестандартного мышления, что дает в итоге способ творческой конкурентоспособности, — иногда творческий соблазн приносит удачу, а иногда — не совсем удачный вариант воплощения. Рассматриваются имена художников Кичигиных, Задорожных, Подгурского, Густа и многих других. Автор занимается исследованием истории русской эмиграции в Китае; художники в этой истории также внесли свой вклад в творческий метод адаптации русских беженцев-эмигрантов в Китае. Отдельно исследуется творчество художников-иконописцев и архитекторов, возводящих религиозные храмы.

ЧАСТЬ 8 РАХ JAPONICA:

Япония как великий транслятор представлений культуры

О чем расскажут изображения *ёкаев*: ключ к культурному коду японцев

Г. Б. Дуткина
ИВ РАН

Изображения *ёкаев* (низших божеств и демонов), — как в древности, так и в наше время, — не менее ценный источник информации об этногенезе и истории японцев, нежели фольклор и литература. Это касается средневековых свитков, энциклопедий и гравюр, а также современных картин, фильмов, анимэ и манга.

Заселение Японских островов происходило на протяжении долгого времени — начиная примерно с 20-го–15-го тысячелетия до н. э. и вплоть до VIII века н. э. Миграция шла в несколько этапов, предположительно, несколькими этническими группами: меланезийской, австроазиатской (из Китая), тунгусской (из Сибири или Манчжурии через Корею), австронезийской или микронезийской (из ЮВА); также существовала группа, говорившая на языках алтайской семьи. Каждая группа переселенцев приносила на острова своих богов и демонов. В сочетании с культурами коренных племен, ранее обосновавшихся на островах, эти верования сформировали новые религиозные представления японцев. Элементы тотемизма, анимизма, шаманизма сибирского типа, вертикальной и горизонтальной космологии и т. д. сплелись в общую причудливую картину японской низшей мифологии. В VI веке н. э. к синтоистским *ками* и духам добавились буддийские боги и демоны.

В докладе мы рассмотрим на примере нескольких наиболее популярных в Японии культов и демонов-*ёкаев*, как шли процессы подобной ассимиляции.

Начнем с севера Японии — с верований коренного населения японских островов — айнов.

Происхождение айнов до сих пор точно не установлено. Ранее доминировали три версии: айны родственны европеоидам и пришли с Северного Кавказа; айны родственны австронезийцам и пришли на японские острова с юга; айны родственны палеоазиатским народам и пришли из Сибири. Однако потом австронезийская версия была отвергнута и появилась версия территории Южного Китая и ЮВА. Как бы то ни было, начиная примерно с 900–300 гг. до н. э. на острова, уже заселенные аборигенами (племена айну-эбису на севере, северо-востоке и кумасо и хаято на юге) начинают прибывать протояпонцы. В результате длительного

противостояния с коренными народами протояпонцы осели на новой территории, ассимилировав айнов и уничтожив хаято и кумасу. Но они не смогли полностью подавить айнскую культуру, и некоторые элементы айнской шаманическо-анимической традиции оказали существенное влияние на формировавшиеся новые мифологию и мировоззрение.

Айны делили своих богов на собственно богов — *камуи* и на оборотней. Один из главных персонажей айнской мифологии — получеловек-полузверь, дух водной стихии под названием *минтути* (*минтуци*) занимает особое место в общепонской низшей мифологии.

Минтути внешне похожи на каппу, ростом с ребёнком, с лысиной на голове и фиолетово-красной кожей, ноги птичьей или лягушачьей. Как и каппы, минтути могут охотиться на людей и скот, утаскивая их под воду, или вселяться в людей, а одержимые минтути женщины — околдовывать мужчин. Собственно, это и есть каппа. Исследователи единодушны в мнении о том, что каппу японцы заимствовали у айнов.

Но *минтути* в японской мифологии связывают с еще одним персонажем — духом вод Мидзути. Это вариант японского дракона или легендарного змееподобного существа, обитающего в водной среде. Он упоминается в «Нихонги» и «Маньёсю». И хотя слово *мидзути* стали записывать китайскими иероглифами (*цзяолун*, *цюлун* или *чилун* — рогатый или безрогий водный дракон), речь все же идет не о китайском, а о чисто японском водном божестве, злобном змее, которому приносились человеческие жертвы.

В настоящее время и каппа, и мидзути очень популярны в Японии и часто фигурируют в художественной литературе, в кино, манге и аниме. Сходство и отличия хорошо видны на картинках.

Еще более сильным было влияние на новую мифологию верований переселенцев с территории древней Кореи и Китая (переселялись целыми родами, приводя с собой население более 100 округов, как пишет Н. Конрад). Естественно, переселенцы приносили с собой на Японские острова не только ремесла, но и язык, фольклор, верования, которые видоизменялись, сливаясь с уже закрепившимися местными культурами. Очень интересный пример — японские демоны эпидемий и болезней.

Многие из новых культов формировались уже в обозримые времена, когда исторические события стали фиксироваться в исторических хрониках, и можно проследить не только сам процесс, но и определяющие его факторы.

Богов-демонов эпидемий в Японии называли *Якубё:гами* (досл. Боги заразных болезней). *Якубё:гами* — общее, категориальное имя для подобных демонов. Демонов страшных эпидемий очень боялись, а потому поклонялись и величали богами — «ками». Ведь в их силах было не только наслать мор, но и излечить человека.

Японских *якубё:гами* можно соотнести с китайскими *вэнь-шэнь* — духами поветрий, эпидемий. Интересны также параллели с культом *ван-е* (даосских мстительных духов — южно-китайская провинция Фудзянь и о. Тайвань). *Ван-е* точно так же ответственны как за болезни, так и за избавление от оных.

Вэнь-шэнь — могущественные духи, несущие на землю пять поветрий («пять богатырей»). Их всегда строго пять. В японской демонологии число моровых поветрий не ограничивается пятью, да и сами боги не так строго привязаны к определенной заразе, однако определенные привязки все же имеются.

Бог-демон оспы *Хо:со:гами* (*хо:со:син*)

В годы Тэмпё эпохи Нара (735–737 гг.) в Японию из Кореи (древнее государство Силла) вместе с буддизмом пришла страшная эпидемия оспы. В силу географической изолированности Японии у жителей не было коллективного иммунитета, и в 937 г. началась пандемия. В результате вымерло около 1/3 населения Японии. Это ужасное событие сильно изменило картину развития страны, повлияв на многие области жизни и даже на сам исторический процесс, и породило новых демонов и богов. Точнее, не породило, а активизировало верования, которые принесли с собой на острова переселенцы с территории Китая и Кореи.

В те времена в Японии верили в несколько связанных с оспой божеств-демонов. В том числе, начиная с эпохи Нара, японцы поклонялись богу Сандзин (Сумиёси Сандзин) — одному из трех синтоистских богов моря. Поскольку оспа пришла в Японию из-за моря, из Кореи, логично было считать Сандзина божеством оспы.

Начиная с XVII века богов оспы стали изображать в антропоморфном виде — главным образом, в облике омерзительных старух, буддийских монахов, иногда красавиц или маленьких детей, которые бродили из дома в дом, разнося заразу. Отличительная черта — одежды красного цвета. Но были и другие демоны оспы — рангом помельче, например *хито ко:дзо:* (одноглазый монашек) и *микари баба:* (одноглазая старая карга), тоже имевшие корни на материке.

Гравюры позднего средневековья, а также печатные иллюстрации в газетах очень четко отображают процесс формирования подобных новых богов.

После очередной эпидемии и ряда чудовищных катаклизмов в 869 г. по повелению императора Сэйва в Киото в храме Гион была проведена первая в истории страны церемония очищения и умиротворения злых богов эпидемий. Это ознаменовало зарождение культа *горё: синко:* — почитания разгневанных августейших духов *горё:*, — который впоследствии оформился в ежегодный праздник Гион мацури. Культ *горё: синко:* также имеет явное китайское происхождение — в нем сочетается китайское

почитание духов умерших предков с верой в месть со стороны злобных духов *гуй* (*гуй* — это неупокоенная душа самоубийцы или умершего насильственной, несправедливой смертью человека, затаившего смертельную обиду). Свитки IX–XI вв., а также более поздние гравюры запечатлели зарождение культа *горё:*, особенно интересно сравнить их с сегодняшними фотографиями фестиваля *Гион мацури*, сохранившего традицию со времен раннего средневековья. В более поздние века вера в тех же китайских *гуй* формирует новую группу японских ёкаев — *ю:рэй* (призраки и привидения). Старинные китайские изображения *гуй* и японские гравюры с призраками *ю:рэй* отражают сходство китайских и японских персонажей.

После проведения первой церемонии *горё: -э* (умиротворения богов эпидемий и духов предков) главным Богом эпидемий и божеством-хранителем храма Гион становится *Годзу тэнно:* (букв. «Небесный царь с бычьей головой»). Это синкретический, синто-буддийский бог, который почитается как в синтоизме, так и в буддизме, и до декрета о разделении синтоизма и буддизма в начале эпохи Мэйдзи он остается общим для двух религий богом.

Буддисты отождествляют его с буддой-целителем Якуси-нёрай (он же будда медицины *Vhaṣajyaguṇi*; Бхайсаягуру), а синтоисты отождествляют его с богом Сусанноо и богом северных морей Муто-но ками. И Годзу тэнно:, и Сусанноо по сути являются двумя ипостасями одного и того же бога — *якубё:гами*, бога моровых поветрий. И их изображения, по сути, тоже трудно отличить друг от друга.

В заключение рассмотрим влияние на японскую демонологию верований австронезийских и других южных и юго-восточных потоков переселенцев. Прежде всего, многочисленные культы духов местности и Хозяев-нуси.

Сходство японской низшей мифологии с мифологией народов Океании, особенно Западной Полинезии и Меланезии хорошо прослеживается в мифах, преданиях и сказках Западной Полинезии (тут необходимо учитывать, что предки полинезийцев и мелано-полинезийцев предположительно прибыли на острова Фиджи, Тонга и Самоа из Индии, с востока Индонезии или Филиппин, и, стало быть, истоки верований находятся там). Например, духи полинезийцев подразделяются на несколько категорий: 1) духи природы, «хозяева» леса, деревьев, вод, океана и т. д.; 2) враждебные человеку духи (реже полудухи), обычно странствующие по разным местностям; 3) благорасположенные к человеку духи и собственно духи-покровители. Такие духи нередко предстают в зооморфном облике, многие из них — оборотни. Все это идентично японским «хозяевам местности»-нуси и оборотням-*хэнгэ*.

Но и в Китае можно наблюдать множество культов, связанных с горами, реками, озерами и морями. Некоторые горы были центрами

поклонения с доисторических времен. Старые деревья также очень почитаются в Китае — считалось, что, если их срезать, они истекут кровью.

Японские *нуси* — это также древние божества природы, которые несколько утратили могущество и стали просто безымянными духами. Теперь они не имеющие власти над человеком владельцы мелких территорий, роиц, ручьев, гротов. В Японии эта история особенно четко прослеживается в топонимах и гидронимах, оставшихся с незапамятных времен, когда таким духам еще поклонялись как богам-ками.

В качестве примера приведем Кидзимуна. Кидзимуна или бунгая («большая голова») — ёкай или духи старых деревьев из мифологии Окинавы. Согласно окинавским поверьям, кидзимуна живут на деревьях, предпочитая большие баньяны. Они похожи на маленького ребёнка с большой головой и поросшим рыжими волосами телом (либо только с яркой шевелюрой). Кидзимуна превосходные рыболовы, но всегда съедают у рыбин только по одному левому глазу и бросают остальное. В честь них назван Фестиваль Кидзимуна.

Еще один пример — Басё-но сэй, дух банановых деревьев Японии. Такие деревья родом с Окинавы, но распространены в декоративных садах по всей Азии. Обычно они выглядят как человеческое лицо среди широких плоских банановых листьев. Басё-но сэй не проявляют особой враждебности к людям. Любят просто пугать, появляясь внезапно в облике молодой женщины. Однако они не совсем безопасны — в некоторых местных легендах рассказывается, как *басё-но сэй* нападал на женщин и даже оплодотворял их.

В качестве вывода приведем цитату: «Хотя *ёкай* ассоциируются с японской культурой, они всегда были частью мировой культуры... ряд японских ёкай имеют сходство с монстрами других культур, и даже те ёкай, которые родились в самой Японии, также подвергались влиянию извне. История *ёкай* — это история взаимообменов, как и история японской религии или эстетики и философии... Как и фольклор, *ёкай* пересекают пространство и время.» («The Book of Yokai», М. Д. Фостер).

Японский деконструктивизм в моде: в поисках красоты или функциональности?

Е. Л. Катасонова
ИБ РАН

С началом XXI в. мировая мода все решительнее поворачивается в сторону Востока и, преимущественно, в японском направлении. Прославленный Джон Гальяно — главное креативное лицо дома *Christian Dior* построил художественную концепцию одной из своих коллекций 2003 г. на особенностях сценических костюмов японского традиционного театра Кабуки. В том же году американский дизайнер Ральф Руччи представил на празднике высокой моды в Париже свою серию «Чайная церемония», воплотив в ней основные принципы японской эстетики. Почти одновременно с ним Жан-Поль Готье создает серию работ «Гейша в Лувре», вдохновляясь идеей традиционного кимоно и т. д. Легендарный кутюрье Карл Лагерфельд, большой любитель Японии, создавший в свое время знаменитую коллекцию «Карл в Токио», взяв за источник вдохновения традиционную национальную одежду и комиксы манга, не раз подчеркивал, что японские дизайнеры оказались «наиболее подготовленными для XXI в.: они ориентированы на моду будущего и им удастся ее формировать». Принято считать, что феномен ведущих японских модельеров, часто начинавших свою деятельность в Париже, заключается в том, что, изучив приемы кроя и портновского мастерства *haute couture* и соединив их с национальной эстетикой, они вернули европейскую традицию костюма в абсолютно неузнаваемом виде.

Мори Ханаэ — первая «бабочка» японской моды, перелетевшая через границы Японии

Пионером современной японской моды, первой покоровшей Запад, считается прославленная Мори Ханаэ, ставшая первой представительницей Японии, удостоенной статуса кутюрье во Франции, где в 1960-х гг. ее приобщили к Синдикату высокой моды. Именно работы Мори открыли «моду на японцев», а начинала она свой творческий путь на родине, вдохновленная опытом Европы и бережно сохранявшая собственные национальные традиции. Она сделала для себя поразительное открытие, поняв основное отличие двух концепций — восточной, «плоской» и двухмерной, и западной — объемной и трехмерной. Другими словами, «линии восточной одежды были прямыми и не обращали внимание на само тело, а линии западной, напротив, находили удивительное созвучие с изгибами тела».

В 1965 г. в Нью-Йорке Мори впервые представила свою коллекцию на суд местных и зарубежных знатоков моды под весьма символическим

названием «Восток встречается с Западом». Публику тогда покорило буквально все: и непривычные силуэты, и крой, во многом заимствованный из традиционной японской одежды. При этом в отличие от будущих японских модельеров авангардного толка Мори не искажала человеческое тело, а украшала его, следуя в целом европейским лекалам, японским оставался, главным образом, декор.

Другим запоминающимся моментом оказался материал, из которого были выполнены шедевры Мори: тончайший японский шелк с изображением популярного японского декора — бабочек, ирисов, хризантем, который переливался всеми красками, почерпнутыми из самой природы. Одним словом, одежда, представленная молодой японкой, была довольно консервативна, и близка по своему духу европейцам и американцам, но особо впечатлял буквально всех ее поклонников традиционно японский колорит, исходивший от ее работ. С тех пор визитной карточкой Ханаэ стали шелковые платья, обильно украшенные цветами и, конечно, бабочками, которые стали символом творчества этой знаменитой женщины и популярным знаком ее бренда.

Именно от Мори ведут отсчет истории японской моды и уже следующее за ней поколение прославленных японских дизайнеров на Западе с любовью называют «детьми Ханаэ Мори». Это Миякэ Иссэй, Ямамото Ёдзи, Кавакубо Рэй и другие, внесшие настолько кардинальные изменения в мировую моду во второй половине XX века, что их сравнивают с модной революцией.

Миякэ Иссэй: великий инноватор

О решительном наступлении японцев на мировые подиумы впервые заговорили в конце 1970-х – начале 1980-х гг. Эти бунтари от моды бросили вызов европейским классическим канонам в одежде, всему тому, что проповедовала она, и встали на путь «антимоды».

Первым революционером в японской моде стал Миякэ, который также вначале поехал учиться в Париж. Он не был особо вдохновлен западной одеждой. Куда больше его занимал вопрос о том, как придать новое современное звучание традиционному костюму. При этом из опыта своего знакомства с Западом он навсегда вынес для себя две идеи, которым следовал всю жизнь. Первая — идея свободы. Он хотел создать одежду — «вторую кожу», создающую свободу движению, самовыражению личности, соединения разных культурных традиций. И вторая — идея демократичной одежды, одежды для людей. Эти принципы стали концептуальным наполнением его творчества. Уже в первой его коллекции проявилось удивительное и неожиданное смешение элементов американской и японской культур: сочетание рок-н-ролла и современного искусства с традиционным японским тату — искусством *ирэдзуми*. Но не только это, а вся коллекция была создана все в том же эклектичном стиле с явным креном

в сторону национальных традиций, из которых модельер перенял стремление к комфорту, универсальности, а также многослойности и свободному широкому крою. Его привлекали такие геометрические фигуры, как прямоугольник, квадрат и круг. Именно такие формы имеют его модели в разложенном виде. Все эти частные обращения к национальной культуре вряд ли позволяют причислить Миякэ к последователям западной моды, но и прямое и единственное влияние исключительно восточной художественной традиции на его творчество тоже трудно признать. Так что, наверное, правы те, кто считает модели Миякэ японскими по корням, западными по духу и универсальными по принципу, — нечто большим, чем одежда.

Чтобы составить представление о творчестве Миякэ обратимся к его самым известным работам. Это знаменитая черная водолазка основателя корпорации *Apple* Стива Джобса. В его гардеробе было около сотни одинаковых черных моделей, которые, несмотря на внешнюю простоту обладают редкой элегантностью и комфортом в носке за счет качества материала, хорошо выверенных пропорций и т. д. Показательно, что в память о Джобсе дизайнер после ухода из жизни в 2011 г. сразу прекратил производство этого изделия.

Другое не менее популярное изобретение Миякэ — красное силиконовое бюстье — корсет, точно повторяющий изгибы женского тела. Он сделан из формованного армированного волокна, пластика, но при этом практически точно повторяет образцы традиционных народных промыслов — лаковых изделий, которыми славится Японии. Над созданием этого оригинального скульптурного эксперимента дизайнер трудился почти 5 лет. Сейчас этот скульптурный эксперимент уже не вызывает удивление, но вначале 1980-х гг. это было настоящим прорывом в мире фэшн-индустрии.

В том же ряду стоит популярная коллекция Миякэ ‘*Second skin*’ («Вторая кожа»), выполненная из эластичного трикотажа, которая состояла из фантастических вещей, напоминающих «костюм змеи», щедро декорированный цветными «татуировками». И все-таки среди всего этого обилия креативных идей следует выделить три гениальные авторские концепции, легшие в основу разработанных им коллекций одежды. Речь, в первую очередь, о знаменитом плиссе Миякэ и его самом успешном коммерческом бренде «*Please Pleats*», запущенном в 1993 г.

Упомянем и другую легендарную линейку одежды «*A-POC*», произведшую настоящую революцию в области дизайна одежды в 1990-е гг., хотя сама эта идея завладела дизайнером еще в 1976г. Загадочная аббревиатура расшифровывается как ‘*A Piece of Cloth*’ («кусочек ткани») и означает принцип, базирующийся на традиционной японской эстетике. Силуэт изделия прямой, не соответствующий линиям тела и использующий ткань по максимуму, что напоминает кимоно, традиционно

воспринимавшееся не только как одежда, но и как картина, нацеленная на художественное и эмоциональное восприятие. Это, по существу, и есть основа концепции «кусок ткани»: максимально простой крой и полная свобода вариаций. Представьте себе: обмотанный вокруг тела кусок ткани, оснащенный прорезями и минимумом деталей, что позволяет менять силуэт и назначение вещи.

Внешне процесс созидания выглядит примерно так: из специального аппарата подается ткань в форме цилиндра или же непрерывной «трубы», вытканной из единой нитки, на которую при помощи перфорации нанесены несколько вариантов линий будущего силуэта, сопряженных между собой. Выбрав наиболее понравившийся из них вариант, сам покупатель прямо в магазине может вырезать ножницами готовое платье без всяких швов. При этом отходов практически не остается: мелкие обрезки превращаются, к примеру, в варежки и т. д. «Без изобретательности тех, кто будет ее носить, моя одежда — не одежда», — как-то сказал Миякэ, намекая на то, что без фантазии ничего не получится.

Сам Миякэ всю свою жизнь много экспериментировал с материалами и их фактурой, применяя самые невероятные способы изготовления: кручение, сдавливание, комкание, усадку. Может, поэтому его шутливо называли «королем складок». Одним из гениальных замыслов «короля» стала высказанная им в 2000-х гг. идея перенести принципы японского искусства «оригами» (изготовление различных конструкций и моделей из бумаги) на ткань. В результате из детской забавы родился новый метод создания «вырезанных» моделей «оригами», который сегодня с удовольствием использует в своем творчестве многие известные мастера одежды. На Западе этому новому японскому открытию сразу же приписали влияние любимого там «хай-тека», зачислив Миякэ к самым ярким представителям этого направления.

Деконструктивизм в моде: Кавакубо Рэй и Ямамото Ёдзи

Идеи модной японской революции продолжают претворять в жизнь два других известных модельера — Кавакубо Рэй и Ямамото Ёдзи. Впервые мир узнал о них из-за грандиозного скандала в Париже в 1981 г., теперь уже обросшего легендами и вошедшего в анналы современного искусства под названием «черный взрыв». Его еще тогда окрестили «японским шоком» и даже «хиросимским шиком». Такой была реакция публики на участие в Парижской Неделе прет-а-порте коллекции двух молодых японских дизайнеров — Кавакубо Рэй и Ямамото Ёдзи, которые эпатировали публику своими авангардными даже для тогдашнего Парижа идеями.

Собравшихся поразило в работах многое, но в первую очередь в глаза бросалась нарочитая небрежность: торчащие наружу швы, создававшие эффект первозданности; полная асимметрия форм; рваная структура ткани, словно превратившейся в лохмотья. А главное, что определяло тональность

всего показанного, — абсолютное преобладание черного цвета, который придавал нарядам почти траурное звучание. Некоторые гости показа расценили увиденное как карикатуру на европейскую моду, другие же поспешили отнести это к новому направлению в искусстве с пока еще не совсем понятной философией и оказались недалеко от истины. Со временем эти страшные апокалиптические образы определили магистральное направление в мировой моде, получившее название «деконструктивизма» и соответственно, особое толкование. Термин, широко распространившийся в 1990-е годы, был заимствован из философии постмодернизма и на языке моды означал «критическое и ироническое отношение к правилам и авторитетам, новую интерпретацию традиций, разрушение канонов».

Достаточно заметить, что в современной моде почти не существует строгих прежде разграничений между одеждой для дня и для вечера, для отдыха и для работы, традиционные вечерние ткани (бархат, атлас, парчу) активно используют в повседневной жизни, а твид, фланель, кожа и трикотаж вошли в разряд нарядной одежды и т. д. Чудес появилось много, но, наверное, главное, что перечеркивает все прежние представления об одежде, — это трансформация традиционных (прежде всего, европейских) конструкций одежды.

Как вам понравится платье с одним рукавом или неровный подол с выступом с одного бока? Все эти качества проявились уже в первых показанных в Париже коллекциях Кавакубо Рэй, а затем и в модных дефиле Ямамото и Ёдзи, ставших духовными наставниками для многих европейских дизайнеров. Их сразу же окрестили представителями «японской волны» 1980-х и занесли в разряд авангардистов.

Новое поколение художников по-своему интерпретировали понятие «антимоды», которое в их творчестве выражалось так же, как «поддельная нищета» или «пост-апокалипсическая внешность». Их вызовом Западу стали подчеркнутый аскетизм и архаичность в одежде. Они спрятали тела моделей в мягкие ткани и непривычные для того времени бесформенные и огромные, но при этом изящные балахоны. Это была одежда, равнодушная к детали, но безупречная в линиях и пропорциях. Именно эти черты вкупе с экзотичностью, потрясающей практичностью и великолепным качеством, выгодно отличали модели японских художников и определили их огромную популярность у западного потребителя.

Кавакубо Рэй — противница всего буржуазного, бросившая вызов привычным представлениям европейцев о красоте и стиле. Эта женщина обратилась к исконно японским традициям создания одежды, начав переделывать на японский лад все существующие западные образцы. Так, под мышками пиджака или майки появлялись прорези, как у кимоно, рукава у изделия часто были разной длины, а воротник с лацканами накидывался на жакет как шарф и т. д. Она во всем идет от противоположного. Порой эти дизайнерские новации доходили до полного абсурда. Молодая японка

придумывала кофточки со спущенными петлями и разрывами, производившимися на специальных вязальных машинах. Вещи мяли и рвали, оставляя лишь потрепанную бахрому. Не может не поражать и трикотаж с дырами, который Кавакубо назвала «кружевными пуловерами». Черные, темно-синие и серые мрачные тона, искажение пропорций тела и его очертаний, отсутствие некоторых деталей (например, костюм с одним рукавом), подушки на спине и на плечах, делавшие моделей настоящими горбуньями, дыры в платьях, двойные воротники, карманы, спортивные сапоги или ботинки-«комбат» — такой в конце прошлого века представлялся японскому модельеру образ женщины грядущего века.

Кавакубо не ошиблась в ощущении времени и в своих художественных прогнозах. Посмотрите на современных молодых девушек, демонстрирующих нарочитое невнимание к одежде — с удовольствием таскающих за спиной ультрамодные рюкзаки и тяжелые ботинки (стиль «милитари»), порванные джинсы, — именно этот облик наиболее популярен сегодня на улицах многих западных городов.

И все-таки признанным символом современной японской моды долгие годы является Ямамото Ёдзи. Главным цветом созданной им одежды на долгие годы стал черный, который даже получил название ‘total black’, открыв целую коллекцию оттенков черного: ‘newblack’ и т. д. Ямамото однажды заявил: «Я твердо верю в дух авангарда — стремление высказаться против традиционных ценностей». Отчасти это так, но, с другой стороны, нельзя отрицать, что его фирменный стиль формировался сразу из несколько ярко контрастирующих между собой источников — восточного и западного, подводных течений андеграунда и японских национальных традиций, и все это вместе выходило за рамки ведущих модных направлений. Его модели казались альтернативой облегающим европейским нарядам, высоким каблукам, вызывающей косметике и т. д. Им он противопоставлял сугубо национальное начало, делая особый акцент на многослойности создаваемой одежды, асимметрии формы, незавершенности линии, неожиданном обращении к этническим моментам и т. д. Причем, все национальное у Ямамото всегда тщательно скрыто. И, тем не менее, именно японское искусство, японская эстетика и философия составляют основу его коллекций.

А еще Ямамото первым из японских дизайнеров коренным образом изменил представление о моде как о чем-то бесконечно меняющемся. Ведь восточный костюм оставался практически неизменным в течение столетий. Он, а за ним и другие японцы представили одежду, которая не теряет своей актуальности по истечении времени. Как ни парадоксально, этой одеждой стали вещи в стиле «секонд-хенд». «Наша юность пришлась на период промышленного подъема, когда каждую минуту на рынках, в том числе и на рынке модной продукции, появлялись новые товары, — объясняет свои эстетические пристрастия Ямамото. Но в то же самое время мы понимали,

что наступит завтра, когда все это выйдет из моды. Зачем тогда гнаться за новизной? И мы стали первым поколением, которое начало носить одежду second-hand...».

«Моя жизнь, — заявляет Ямамото, — парадокс: я отрицаю моду, создавая ее. Мне интересно постоянно балансировать на грани». И поясняет: «Иногда я иду в одном направлении с тенденцией, но если чувствую, что поддаюсь ей слишком сильно, то начинаю сопротивляться и делать все наоборот». Возможно, именно так рождаются контуры одежды будущего.

Сегодня японские модельеры — признанные лидеры по части самых революционных преобразований в модной индустрии. У них особый взгляд на соотношение моды и стиля. Именно они спасли мир от необходимости носить строго определенные для каждого сезона фасоны, введя в обиход вечные ценности концептуальной одежды, когда стиль становится важнее моды и вещи можно носить годами. Сегодняшний потенциал Японии в области моды достаточно велик. И есть все основания полагать, что именно японцы с их особенно тонким видением мира, бережным отношением к окружающей среде, удивительным умением соединять в единое целое традиции и современность, национальное и заимствованное из других культур, ощущать тонкую связь между прошлым, настоящим и будущим, будут и дальше активно влиять на развитие новой моды XXI в.

Визуализация и ритуал: сравнение подходов к описанию праздничных обрядов в раннем средневековье Японии

М. Е. Архипова
ГАУГН

Предметом доклада являются обряды, реконструируемые по историческим сочинениям, летописям, законодательствам: «Тайхорё» (703 г.), «Кодзики» (712 г.), «Нихон сёки» (720 г.), и «Манъёсю» (600–759 гг.), «Сёку Нихонги» (797 г.), «Энгисики» (927 г.), а целью сравнительный анализ различных источников раннего средневековья Японии для выявления сходств и различий в подходах к описанию праздничных ритуалов.

Для проведения сравнительного анализа различных источников описаний ритуалов в раннесредневековой Японии из указанных исторических сочинений следует идентифицировать образцы обрядов: определить наиболее часто встречаемые ритуалы и обряды, описываемые в каждом из источников и провести анализ характеристик обрядов, выявив способы описания и конкретные действия и символы, упомянутые в источниках, их символическое значение, контекст и роль.

Синто — это религия теантропического типа, где божества и люди могут быть взаимосвязаны и сливаться друг с другом. Рассматривая ритуалы и обряды, важно обозначить что именно мы называем «ритуал», а что — «обряд». В категорию праздничных ритуалов входят обряды, посвященные почитанию ками, проведению церемоний в синтоистских храмах и связанные с этим различные религиозные действия, среди которых молитвы, танцы, поклонение природным явлениям.

В Кодзики имеются упоминания праздничных ритуалов, но без их описания. Например: «Когда государь впервые вошел во дворец Нанипа, он праздновал Праздник первых плодов и устроил пир. Он повеселел от праздничного вина и отошел ко сну».

Таким образом, можно предположить, что для авторов «Кодзики» описание праздничных ритуалов, вероятно, имело второстепенное значение или не являлось их основной целью. Чаще всего встречаются сезонные обряды. В «Нихон сёки» также содержатся размытые описания ритуалов, включая обряды очищения, поклонения и жертвоприношений богам с целью умилоствления и обеспечения процветания: «Зимой 12-го года, в день Киното-но у 12-го месяца, когда новолуние пришлось на день Хиноэ-но сару, государь повелел Опо-тата-нэко устроить празднество в честь Великого бога. В тот день Икупи, собственноручно божественное сакэ приготовив, поднес государю. И так спел:

Это божественное вино

Не мной сделано.

Это божественное вино
В Ямато пребывающий
Опо-моно-нуси сбразивал.
Долгая лета! Долгая лета!
Распевая эту песню, все сидели в храме бога за [ритуальной] трапезой.
Вот, пир стал подходить к концу, и сановники спели хором:
Отменное сакэ [мы пили всю ночь]!
Лишь к утреннему [открытию] ворот
Хотим уйти отсюда,
Из храма Мива,
Из ворот храма Мива! —
такая была песня. Тогда государь сложил так:
Отменное сакэ [мы пили всю ночь]!
Поутру лишь ворота
Храма Мива
Толкните-распахните!
Ворота храма Мива! —
так спел. И вот они ворота дворца бога распахнули, и государь
соизволил выйти».

Фрагмент, описывающий проведение праздника в древней Японии, написан в литературно-историческом стиле. Сначала мы видим точное указание на дату, что сильнее утверждает источник как летопись. Песнопения добавляют повествованию эффект стенографии, приводя цитаты. Кроме того, использование различных формул и повторений в песнях и речах, свойственное японской поэзии той эпохи, также является важным элементом стиля данного фрагмента. Сам источник был составлен в стиле китайских летописей для китайской публики с целью удревить японскую династию и придать ей большего веса в политических отношениях. Особенностью «Нихон сёки» является превращение летописи о правящих императорах и императрицах в литературный сборник с поэтическими элементами, но с обрывистостью повествования: мы имеем красивые упоминания ритуалов, с литературной точки зрения, но без их описания. Чаще всего встречаются обряды умилоствления.

В «Сёку нихонги» обнаруживаются фрагментарные описания праздничных ритуалов, однако присутствует недостаточная и детальная документация, касающаяся участников этих ритуалов, их действий и обрядов – большая строгость, свойственная хроникам.

«11-я луна, 23-й день. Проведен [ритуал] Великого вкушения. Эноино Асоми Яматомаро, 4-я широкая степень ранга дзюки, восставил большие щиты, а Оотомо-но Сукунэ Таути, 4 широкая степень ранга дзюки, восставил щиты и копья. Чиновникам из Палаты небесных и земных божеств, управителям уездов и крестьянам из провинций Овари и Мино пожалованы соответствующие подарки».

«Сёку нихонги» — детальная хроника, организованная по временным параметрам, по императорам, годам, месяцам и дням. Описания событий в ней приведены кратко, лишены стихийности и литературных изысков, стремясь к максимальной точности и объективности. Чаще всего встречаются земледельческие обряды.

«Манъёсю» изобилует праздничными ритуалами, но из-за субъективности описания ускользают детали происходящего. Однако в некоторых песнях в распоряжении оказываются ощущения участников, чего не наблюдалось в иных источниках.

«На горе на Цукуба,
Где живут среди пиков орлы,
Среди горных отрогов,
Где струятся в горах родники, —
Зазывая друг друга,
Девы, юноши вновь собрались.
У костров у зажженных,
Будут здесь хороводы водить,
И чужую жену буду я здесь сегодня любить,
А моею женою другой зато будет владеть.
Бог, что власть здесь имеет
И правит среди этих гор,
Дал на это согласие людям
Еще с незапамятных пор.
И сегодня одно про себя хорошо разумеи:
Упрекать ты не смеешь,
И мучиться тоже не смей!»

Весь сборник можно охарактеризовать как лирические стихотворения о природе, обычаях и философских мыслях персонажа, переданных в поэтической форме, но с разного уровня поэтическим слогом, т.к. включает в себя произведения множества авторов разных статусов и сословий. Чаще всего встречаются сезонные обряды.

В своде «Энгисики» обнаруживается подробная документация молитвенной практики. Так: «Ежемесячные праздники испрашивания нового урожая месяца кисараги, а также месяцев минадзуки и сивасу (*Кисараги-но тосигои, минадзуки сивасу-но цукинами-но Мацури*).

По изволению государеву говорю смиренно перед великой богиней царственной, коей хвалу возносят на корнях подземных скал, в верховьях Исудзу-реки, в Удзи, что в Ватараи.

Дары великие, драгоценные, что в месяце кисараги обыкновенно подносят, урожай испрашивая, жрецу такой-то управы, чина, рода, имени, гонцом посланному поднести надлежит почтительно. — сие изволение государево со смирением возвещается, — так говорю смиренно».

Строгий официальный документ, однако как источник обладает недостаточными данными о конкретных исполнителях молитв, их особенностях и методах выполнения. Чаще всего встречаются сезонные обряды.

В свою очередь трактат Тайхорё действительно служит своего рода руководством по проведению ритуалов, сосредотачиваясь на датах, временных интервалах и последствиях для участников. В нем детально изложены правила ведения обрядов, включая принятые сроки и требования к их выполнению. Однако, стоит отметить, что «Тайхорё» оставляет довольно мало информации о самих ритуалах, их формате и специфических аспектах.

«Статья 9. Конец зимы

(Ежемесячное молебствие благодарения, молебствие об успокоении огня, молебствие угощения злых дорожных духов.)

В совершении подношений богам во время ритуала и в дни очищения всегда руководствуйтесь отдельно [прилагаемыми] правилами.

На молебствия о ниспослании обильного урожая и ежемесячного благодарения собирать всех чиновников в Совет по делам синто.

Молитвословие оглашать [жрецу] Накатоми.

[Жрецу] Имубэ распределять подношения храмам».

Свод представляет собой важное документальное произведение, предназначенное для священнослужителей и чиновников. Очерчивая ключевые моменты, с точным и объективным изложением фактов, лишенное эмоционального и художественного окраса. Чаще всего встречаются земледельческие и сезонные обряды.

По рассмотренным фрагментам и источникам можно сделать вывод о разнообразии подходов и характеристик описания праздничных ритуалов в раннесредневековой Японии. Каждое из исторических сочинений представляет уникальную перспективу на обряды и церемонии, отражая как общие темы и ключевые ритуалы, так и специфические детали и символы.

Из вышеприведенного анализа можно сделать умозаключение, что сезонные и земледельческие обряды играли значительную роль. Эти ритуалы не только отражали практические потребности общества, связанные с производством продовольствия и зависимостью от природы, но и имели глубокое символическое значение, наполненное космологическими и культурными образами.

Таким образом, мы сталкиваемся с фрагментированными литературными описаниями праздничных обрядов, которые, в большинстве своем, не сопоставимы между собой, но вместе отражают разнообразные аспекты праздников. Это создает комплексную картину для детального анализа. Погружаясь в литературные описания обрядов, можно видеть, как каждый автор подходит к этой теме, отражая свое видение и восприятие праздничных традиций. Некоторые писатели стремятся передать обряды

через призму исторической точности и детальности, другие предпочитают подчеркнуть эмоциональные и символические аспекты празднования.

Грани прекрасного в драматургии японского комического театра Кёгэн

Л. П. Тимофеева

Мастерская индивидуальной режиссуры

1. История театра Кёгэн как путь постижения прекрасного в повседневном, возвышенного в бытовом. Японский театр Кёгэн — это короткие одноактные драматические представления, в основе которых пьесы комического содержания, построенные на диалоге. Кёгэн тесно связан с театром, но, начиная с момента формирования и вплоть до второй половины XX в. оба эти сценических жанра располагались в композиции канонического представления Ногаку, которая включала в себя пять музыкальных драм и четыре (иногда три) комические пьесы, игравшиеся попеременно. Сегодня Кёгэн продолжает исполняться в Ногаку как интермедийное представление, и в то же время живет как самостоятельный театр, где играют отдельные спектакли (как правило исполняются две-три пьесы в рамках одной тематической программы). Кёгэн как театральная форма сложился в эпоху Муромати (1336–1573). В период Эдо (1603–1868) он был канонизирован, это означало, что для его бытования и дальнейшего развития была выработана эталонная форма, которой должны были соответствовать все последующие изменения и новации. Японская комедия Кёгэн, родившаяся в средневековой Японии, и в XXI в. остается неотъемлемой частью современной культуры страны.

Эпоха Муромати (1336–1573), когда формировался Кёгэн, — время рассвета дзэн-буддизма. Источниками для комических пьес становились не только нашумевшие «случаи из жизни», но и буддийские притчи, монашеские наставления, упрощенные интерпретации священных книг. Комедия Кёгэн почти до XX в. была одним из средств просто говорить о сложном, в бытовом различать возвышенное, через смешное постигать «истинное». Дзэами Мотокиё (ок. 1363 – ок. 1443, актер, драматург, теоретик театра), Окура Торааки (1597–1662, актер, теоретик театра Кёгэн) и другие идеологи японского сценического искусства Ногаку призывали комиков гармонизировать свой исполнительский стиль тому, который свойственен музыкальной драме. Несколько веков развиваясь бок о бок с театром, Кёгэн вместе с ним проходил этапы эстетизации, избавляясь от грубой лексики и фарсовой манеры игры. Сегодня Кёгэн все чаще называют классической японской комедией, сравнивая эту театральную форму с дель арте. Кёгэн черпал материал из быта, нравов, обычаев средневековой Японии. В нем отразились многие аспекты человеческой жизни: сюжеты о повседневной жизни с вечными и понятными любому зрителю сценами семейных ссор, бытовых споров и конфликтов, соперничества прозорливых слуг с недалекими господами сочетаются с темами религиозного

просветления, постижения буддийских истин, наслаждения искусством, любования красотой природы. Колоритно представленное в сюжетах Кёгэн прошлое Японии, вызывает живой отклик и у современного зрителя, очарование повседневности во всех ее неуловимых свойствах притягивает.

2. Тема красоты и восприятия прекрасного в драматургии Кёгэн. Драматургии японской комедии присуще это любование мимолетным мгновением жизни, а благодаря утонченному исполнительскому стилю бытовое событие пьесы окрашивается пафосом назидательности, оно изображается актерами легко и изящно. В пьесе «Слепой, любующийся луной» заглавный герой, в день, который в Японии считается наиболее удачным для наслаждения красотой ночного светила, решает присоединиться ко всем созерцателям. Естественно, увидеть он ничего не может и просто прислушивается к происходящему вокруг. Один прохожий, заметив слепого, заводит с ним разговор, они вспоминают стихи и песни о луне, веселятся, выпивают. Это одна из самых длинных пьес в Кёгэн, в которой герои философствуют, обсуждают красоту природы, поэзии, наслаждаются сакэ — изящно сибаритствуют. Однако, когда новые знакомые прощаются, уходя, прохожий решает все-таки воспользоваться физической слабостью своего собеседника, с которым только что он пребывал в возвышенном блаженстве, он толкает слепого и убегает. Когда несчастный поднимается, он долго удивляется тому, как противоречив мир: каким жестоким был второй прохожий, и каким добрым первый. «Слепой, любующийся луной» — это трагикомедия о том, что физическая способность воспринимать красоту не всегда определяет человека прекрасного во всех своих свойствах. Пьеса «Канаока» посвящена женской красоте, тому, как она изображается в искусстве, и тому, какой видится в реальности. Заглавный герой этой комедии, придворный художник, вот уже 10 дней не появляется дома. Жена, устав от слухов о том, что супруг сошел с ума и где-то бродит в окрестностях, отправляется на поиски, по пути останавливается в храме Киёмидзу, надеясь на то, что Канаока может забрести туда. Канаока же действительно испытывает своего рода помешательство. Он влюбился в юную девушку и слоняется по округе, напевая песни о своей любви и о жестокости смеющихся над ним людей. В конце концов Канаока достигает того места, где дожидается его жена, опускается на землю и начинает плакать. Супруга, увидев его, пытается помочь. Взяв с жены обещание, что она не будет сердиться, Канаока решается рассказать свою историю. Несколько дней назад ему предложили работу во дворце неподалеку — расписать ширму. Он написал четыре сезона, вложив в этот труд все свои знания, весь свой талант. Одна из фрейлин, самая прекрасная из всех, что он встречал, пришла посмотреть на творение Канаоки, он влюбился и потерял голову. Услышав эту романтическую историю, супруга, естественно, разозлилась, но тут же вспомнила, что обещала не сердиться. Она пыталась взять себя в руки и

твердила мужу, что лицо той девушки было прекрасно лишь потому, что она живет во дворце, носит дорогую одежду, имеет все средства для придания своему облику свежести и красоты, и, если бы у нее самой были бы все эти возможности, она бы выглядела не хуже. Канаока ответил, что даже если три дня и три ночи пытаться украсить ее унылое лицо, оно не станет лучше. На это жена возразила ему: «Если ты такой талантливый и знаменитый художник, ты можешь любой материал превратить в шедевр!» В конце концов, он соглашается. Сначала он рисует на щеках своей жены огромные красные точки. Потом начинает танцевать вокруг нее и петь о том, сколько краски не трать, черная горная ворона останется черной горной вороной, а его жена никогда не сможет стать похожей на его недостижимую возлюбленную. «Канаока» изобилует словесными, очень простыми, иногда комичными и афористичными описаниями девичьей красоты. Художник вспоминает вещи и явления, которые встречались ему в жизни, но никак не может найти чего-либо, что могло бы сравниться с его возлюбленной. В своем преклонении он практически теряет самого себя, все время видя перед глазами ее лицо. Играя этого героя, актер мечется по сцене, в манере игры он подражает церемониальному стилю спектаклей театра, посвященных трагическим, но возвышенным историям любви.

3. Красота в сценическом искусстве Кёгэн. Классический репертуар Кёгэн (пьесы, написанные до XX века) насчитывает более двухсот комедий, которые подразделяются на тематические циклы (о божествах, о князьях даймё, о женщинах и т. д). Практически в каждом из этих циклов будут сюжеты, связанные с разными путями и способами постижения прекрасного: будь то любование природой, наслаждение искусством, любовь к женщине. Драматургия Кёгэн многообразна. Изысканная манера актерской игры призвана примирить приземленность земного с устремленностью к возвышенному. В Кёгэн отражаются не только дух, настроение, энергия самого японского народа, но и идея восприятия бытового, преходящего мира сквозь призму смеха и радости, ибо даже бурным потоком повседневной жизни можно любоваться.

Изменяя функционал: методы адаптации восточного подлинника в рамках шинуазри и японизма

С. Е. Винокуров
УРФУ

Одними из интересных приемов работы европейских мастеров шинуазри и японизма с подлинными произведениями Китая и Японии являются попытки их адаптации к запросам европейского зрителя и клиента. Зачастую это процесс связан с дополнением предмета отдельными декоративными элементами, но нередко используются иные приемы, такие, как разделение на фрагменты с целью их включения в качестве декоративного элемента, или же полное изменение функциональной составляющей в соответствии с нуждами того или иного интерьерера или запроса заказчика.

Так, в Собрании Уоллеса представлены две табакерки, исполнение которых приписывается французскому ювелиру Адриану Вашетту (Adrien-Jean Maximilien Vachette, 1753–1839). Главным декоративным элементом этих предметов являются фрагменты японских лаковых изделий XVII века. Наиболее ранняя из табакерок датируется 1779–1780 годами — начальным периодом карьеры Вашетта. Необычная вытянутая овальная форма предмета продиктована мастеру фрагментом японского лакового панно, в рисунок которого включено изображение японского веера. Вторая табакерка 1824 года, несмотря на смену эпохи, иллюстрирует стилистическую приверженность ювелира традициям позднего рококо. Это выражается в оформлении лаковых композиций со сценами из японской жизни лаконичными рокайльными рамками и фигурными уголками, колорит которых повторяет золотое с черными деталями решение использованных оригинальных панно.

В качестве еще одного убедительного примера работы европейских мастеров с подлинным произведением можно привести историю оформления интерьерера зала Китайского музея императрицы Евгении в замке Фонтенбло. Этот музей по сути является памятником последствиям Второй опиумной войны (1856–1860) между Китаем и объединенной армией Великобритании и Франции, результатом чего стало разграбление императорского дворца Юаньминьюань и вывоз его сокровищ в Европу с организацией трофейных выставок и последующих аукционов. Так, уже в 1861 году вывезенные из китайского дворца произведения были показаны на выставке во дворце Тюильри. Часть из этих предметов была подарена императорской семье — Наполеону III и Евгении. Именно на основе этого подарка в 1863 году в замке Фонтенбло на первом этаже выходящего к пруду крыла дворцового комплекса был открыт так называемый Китайский музей императрицы (Musée chinois de S. M. L'Impératrice). В особом зале,

расположенном рядом с личным салоном императрицы Евгении, были представлены наиболее ценные произведения из трофейного списка — перегородчатая эмаль, нефрит, лаковые позолоченные ширмы и бронза, живопись и фарфор, а в разработке интерьера салона приняли участие ведущие декораторы и мастера своего времени.

Для созданного «Китайского музея» императрицы Евгении парижский бронзовщик Фердинанд Барбедьен (Ferdinand Barbedienne, 1810–1892) адаптирует крупные китайские вазы, выполненные в технике перегородчатой эмали. В интерпретации известного французского литейщика вазы превратились в канделябры, а крышку от китайской курильницы Барбедьен превращает в люстру, которую была размещена прямо над подобной курильницей в центре зала.

Еще один любопытный вариант работы с китайским подлинником представляет деятельность фирмы Фаберже. В коллекции Гохрана России представлен флакон для духов, емкость которого выполнена из агата китайскими мастерами XVIII века. Деликатная резьба рельефного декора бывшего флакона для нюхательного табака изображает традиционную сценку с даосским бессмертным. Неожиданным дополнением к ней является крышка из серебра с цветными эмалями, повторяющая форму и характер расцветки главок православного Покровского собора.

Любопытно, что наряду с инклюзиями оригинальных произведений фирма Фаберже широко использовала и их имитации. В собрании Британской королевской коллекции представлен флакон фирмы Фаберже, приобретенный королевой Александрой (Датской) на благотворительной распродаже леди Паджет 1904 года. Флакон в виде головы даосского бессмертного (1904–1908, оправа — мастерская Х. И. Вигстрема), выполненный из жадеита, иллюстрирует внимательное отношение сотрудников фирмы к выбору образа, который был подсказан традиционным для китайской камнерезной традиции цветом камня. Аналогичный флакон представлен в экспозиции Музея Фаберже (Санкт-Петербург), что говорит о достаточной распространенности подобных типа изделий в ассортименте фирмы.

Своеобразное использование китайские и японские предметы нашли и в деятельности мастеров эпохи ар деко. «Ревущие» послевоенные десятилетия требовали от производителей предметов роскоши не просто драгоценных материалов, но удивляющих форм, неожиданных колористических сочетаний, эксклюзивности в решениях. Так, в деятельности ювелирного дома *Cartier* и других фирм в 1920-е годы появляется целый блок произведений, выполненных с использованием отдельных элементов, представляющих собой подлинные китайские камнерезные произведения, выполненные из белого нефрита и зеленого жадеита и включенные в декор функциональных предметов — настольных часов, несессеров, парфюмерных флаконов и даже зажигалок.

В докладе рассматриваются вышеназванные и другие наиболее яркие примеры методов адаптации подлинных китайских и японских предметов в процессе создания европейскими мастерами произведений в китайском и японском стиле.

Художественно-знаковая функция крыш в Японии

Н. А. Коновалова
НИИТИАГ

Крыши традиционных японских построек представляют собой один из ярких примеров того, как проявляет себя уникальное свойство культуры — превращать утилитарную вещь в художественный образ, раскрывающий ее характерные эстетические и символические особенности. Можно услышать мнение, что «красота японской архитектуры заключается именно в крышах» и это не будет сильным преувеличением. На протяжении всей истории японской архитектуры крыша составляла не только значительный элемент структуры здания, но и своей высотой и формой, линией изгиба скатов, соотношением с общими размерами здания, определяла его внешний облик. Ярко выделяющиеся своей геометрией (изогнутыми линиями) в любом архитектурном сооружении, именно крыши придают каждому произведению японской архитектуры неповторимый художественный облик и национальный колорит. До реставрации Мэйдзи и открытия Японии (1868 г.), кровли архитектурных сооружений страны прошли несколько стадий своего конструктивного и художественного изменения. Проникновение буддизма в страну (а, следовательно, и новых эстетических канонов и художественных приемов) можно считать основным рубежом изменений в конструкциях и художественном облике покрытий архитектурных сооружений, который позволяет четко выделить строительную традицию «до» и «после». В Японии существовало несколько типов крыш: двускатные крыши (*киридзума*), — пирамидальные крыши над квадратными в плане постройками (*хогё*), вальмовые крыши над прямоугольными в плане сооружениями (*ситю*), а также тип, представляющий собой комбинацию двускатных и вальмовых крыш (*иримоя*). Эстетические характеристики крыш традиционной японской архитектуры менялись на протяжении веков. Во многом они зависели от развития техники японских плотников. Например, менялась техника строительства трех- или пятиярусных пагод, их размеры, пропорции, и, конечно, характеристики их крыш.

До проникновения в страну буддизма застройка поселений Ямато состояла из полуземлянок — *татэана*, покрытых камышом и соломой. На покрытие одной такой соломенной крыши уходило около 20 тысяч вязанок соломы. Балки связывали между собой пеньковой веревкой и гибкими ореховыми прутьями, благодаря этому крыши домов выдерживали сильнейшие напоры ветра. Ореховые прутья пружинят и не дают крыше смещаться, возвращая ее на прежнее место. В Японии такие домики называются «гасэдзокури», что в переводе означает «сложенные в молитве руки». Можно привести много других примеров такого покрытия,

например, в храмовом комплексе Хорюдзи. Уникальная крыша «Мукури» считается традиционным символом простоты в архитектуре Японии. В отличие от изогнутой линии крыши с характерными приподнятыми краями, пришедшей в Японию из Китая вместе с буддизмом, исконная японская крыша «Мукури» скруглена изнутри. Она представляет собой мягкую выпуклость, как будто крыша слегка набухла. Создаваясь, исходя из функциональных преимуществ (таких, как предотвращение накопления воды на карнизе, обеспечение лучшего дренажа), этот тип крыши постепенно стал олицетворением японской красоты, передающейся в категориях саби и ваби.

Самое известное здание с крышей «Мукури» — это знаменитая императорская вилла Кацура. Возможно, поэтому, уникальная форма японской крыши «Мукури» считается воплощением японской культуры и основой эстетики простоты. Форма крыши меняется в зависимости от иерархического статуса пространства, которое она защищает, несомненно также и ее связь с пространственной организацией архитектурного объекта. Кровельные материалы также можно встретить совершенно различные — для этого часто использовалась солома, кора дерева, черепица. Используемые в средние века строительные материалы и способы деревообработки стали причиной практически полного отсутствия изогнутых линий в архитектуре Японии. Все постройки целиком состояли из горизонтальных и вертикальных элементов. Более того, все японские постройки представляли собой комбинации прямоугольных элементов (за всю историю традиционного японского зодчества можно выделить всего несколько памятников, противоречащих этому правилу, — например, наличием восьмиугольных элементов в конструкции как в пагоде храма Анракудзи). Но все они подтверждают существовавший прием сочетания горизонтальных и вертикальных прямых. Исключением становится только изогнутая линия крыш.

Для японского зодчества кривая не становилась противоположностью прямых линий и никогда так не воспринималась. Кривая виделась продолжением прямой, лишь немного, чуть заметно изменяя ей направление. В этом раскрывается суть философии культуры этой страны и уникальные художественно-эстетические каноны. Крыши японских построек являются важным элементом, отражающим не только форму и конструктивные характеристики здания, но и историю, культуру, эстетические и символические особенности. На примере крыш в истории Японии можно говорить о национальных особенностях в архитектуре, характерных конструктивных приемах, перешедших со временем в ранг символических характеристик.

Роль исторической японской куклы-нингё как интерьерной скульптуры

М. В. Лазарева

Независимый исследователь

Японское слово *нингё* (人形) состоит из двух иероглифов, которые переводятся как «образ человека» или «форма персоны», но также *нингё* значит «представитель персоны», «замена», «субститут». В этом значении неизменно просвечивает трагическая философская нота. В «Повести о Гэндзи» Мурасаки Сикибу в главе «Сума» описан эпизод, когда главный герой, будучи в опале, вынужден три года пребывать в провинции, в бухте Сума: «В том году Третья луна начиналась со дня Змеи. Сегодня все, у кого есть какая-то тревога на сердце, должны подвергнуться очищению, — сказал со знающим видом кто-то из приближенных Гэндзи, а как тот и сам не прочь был полюбоваться морем, тотчас же отправились на берег и, загородив Гэндзи простой занавеской, призвали странствующего гадалщика и велели ему немедленно приступить к обряду. Глядя, как волны уносят ладью с сидящей в ней большой куклой, Гэндзи невольно сравнил ее судьбу со своей...». В первый день Змеи на Третью луну полагалось совершать обряд Очищения Дзёси-но Сэкку. В этот день выходили на берег и после ритуального омовения опускали в воду заранее подготовленных кукол в ладьях. Куклы выполняли роль *катасиро* — неодоушевленных замещающих изображений и символизировали то нечистое (болезни, тревоги, нехорошие мысли и поступки), что таилось в человеке. Когда в знатной семье рождался ребенок, у его кровати клали куклу. Кукла была создана, чтобы взять на себя несчастья, горе и эпидемии, с которыми придется столкнуться ребенку, прежде чем он вырастет. В начале периода Эдо (1615–1868 гг.) подобные ритуальные предметы трансформировались в роскошные статуэтки, используемые для украшения внутренних помещений. Именно этот первый день Змеи на Третью луну и стал праздником Хина Мацури. В то время девушки из самурайских или аристократических семей собирались в третий день третьего месяца на тематические вечеринки *хина асоби* (буквально «игра в куклы»), на которых они украшали дома и дарили куклы. Только в XX в. этот праздник полностью стал «детским» Днем девочек. Но детям сами по себе куклы хина не очень интересны, потому что ими нельзя играть, их нельзя трогать, с ними нельзя взаимодействовать. Они ритуальные, фестивальные и предназначены для созерцания и любования, для загадывания счастливой судьбы ребенку. Зачастую куклы *хина* передаются из поколения в поколение. Имена мастеров-основоположников того или иного стиля хранят и исследуют, художники, создающие *нингё* высшего мастерства, носят звание Живого национального сокровища Японии. Император и

императрица (*дайри бина*) и другие куклы *хина*, выставленные на многоярусных алтарях хинадан во время фестиваля кукол, сочетают в себе талисманические качества *катасиро* с изысканностью кукол, когда-то преподносимых представителями элиты как дорогие статусные подарки. В эпоху Эдо когда сёгун или феодальный лорд проходил через Императорский дворец в Киото по пути в Эдо, он дарил императору куклу Императорского дворца *госё нингё*. Он также получал куклу Императорского дворца в обмен на подарок, который он преподнес Императору. Роль такого подарка была служить талисманом в долгом путешествии.

Таким образом, изначально *нингё* принадлежали исключительно культуре нобилитета и аристократии, и лишь в период Эдо при возрастании благосостояния и роли городского буржуазного сословия, нингё пришли в дома простолюдинов. В период Эдо наступает расцвет культуры нингё. Появляются многочисленные красочные стили кукол Императорского двора (*хина нингё*), куклы, изображающие знаменитых актеров, куртизанок и красавиц-законодательниц мод, жанровые сцены «плывущего мира» карюкай, сцены из спектаклей, региональные стили (хаката, нара, окинава нингё и другие). *Нингё* входят в круг произведений окимоно в том широком смысле как это понятие трактовалось в самой Японии предметов искусства для украшения интерьера и ниши токонома (置き物, 置物; *оки моно*, букв. «вещь для того, чтобы ставить [на обозрение]»). Безусловно, среди нингё есть группа кукол, предназначенных для игры — это куклы *ичимацу* и ряд других. Также совершенно отдельную нишу занимают театральные куклы, в частности куклы театра Бунраку. Оставим их за рамками данного исследования «кукол-не-игрушек», какими и являются большинство *нингё*.

Также как кимоно совмещает в себе черты декоративно-прикладного и изобразительного искусства, становясь то одеждой, то картиной в интерьере, будучи расправленным на вешалке или инкрустированным в ширму, так и японские традиционные *нингё* — это фигуры, интерьерные костюмированные скульптуры, окимоно. Они занимают такое же пограничное положение между декоративно-прикладным и изобразительным искусством. Стабильность формы, жесткость (даже текстиль проклеен), поза фигуры, пластика, которую невозможно изменить, характерны для скульптуры. Японские названия типов кукол-*нингё*, сложившиеся еще в эпоху Эдо, отражают их близость к традиционным жанрам живописи и графики: *бидзин-нингё* (美人人形) в аналогии с *бидзинга* (美人画) изображают женскую красоту, *такеда-нингё* (竹田人形) тип костюмированных кукол среднего и позднего Эдо с чрезвычайно эмоциональной мимикой и выразительными позами, изображающих актеров в сценах из пьес театра кабуки) происходит от названия театра кабуки Такеда-дза в Осаке, *но-нингё* (能人形) и *гагаку-нингё* (雅楽の人形)

несут в себе названия театра Но и представлений, исполнявшихся при императорском дворе под традиционную музыку *гагаку*. В целом костюмных кукол (*шио-нингё*; 衣裳人形) в японской исследовательской литературе также часто называют *укиё-э нингё* (浮世人形), что полностью перекликается с направлением в изобразительном искусстве Японии *укиё-э* (浮世絵, картины (образы) изменчивого мира).

Таким образом, таких японских кукол с полным правом можно считать «3D-гравюрой» эпохи Эдо и Мэйдзи. Самые близкие аналоги по роли в европейской культуре — это рождественские вертепы (фестивальная скульптура, включающая как религиозные образы, так и пастухов, городских персонажей и жанровые сценки, причем не времен Рождества, а современных автору). Как раз роль культуры *хина-нингё* может быть рассмотрена в параллели с Рождественскими вертепами, украшающими частные дома и общественные интерьеры Италии или Испании в фестивальный рождественский период. Также отчасти аналогом *бидзин-нингё* являются куклы-пандоры, которые не предназначались для игры или детей, а служили журналами мод в дополиграфический период. Так же, как красавицы-«селебрити» с гравюр Утамаро, одетые в изысканные кимоно сложных сочетаний, несли «модные тренды» фасонов, цветов и рисунков кимоно в народ, так и *бидзин-нингё* отражали ровно те же задачи, опять оказываясь ближе к гравюрам и пандорам, но отнюдь не к игрушкам. Третьим прямым аналогом при подробном сравнении *нингё* и скульптуры станет интерьерная скульптура эпохи Ар Деко (например, произведения Чипаруса и Эрте, выполненные в хрисозлефантинной технике или покрытые эмалями, и отражающие моду и эстетику Ар Деко). Четвертая параллель может быть проведена через сопоставление пластики и характера росписи резных деревянных фигур *нара-нингё*, изображающих сцены глубоко философского театра Но, с барочной деревянной религиозной скульптурой, и, в частности, с Пермской деревянной скульптурой как ее отражением. Японская интерьерная костюмная скульптура *нингё* стала заложником перевода ее названия с японского на английский как *doll* (и кальками в другие языки, в частности, как «кукла» в русском), в тот период, когда Япония только открылась миру, и многие проявления ее культуры были очень непривычны европейскому взгляду. Впоследствии это сильно ограничило ее исследование в российском искусствоведении рамками «игрушки» и чего-то «детского», чем она в большей своей части не является, и не рассматривается в западных и японских исследованиях. Именно этой роли японских кукол-*нингё* как «окимоно», декоративной интерьерной скульптуры необходимо уделить отдельное внимание, выведя этот предмет искусства за рамки традиционного представления о них как об игрушках.

Мир Токио эпохи Сёва в графике японских художников направления *сосаку-ханга* 1930-1940-х гг.

А. В. Гусева
ИБ РАН, ВШЭ

Наше представление об Эдо XIX века складывается из текстов, фотографий, живописи, но в намного большей степени из гравюр жанра *укиё-э*, подобных знаменитой серии «100 знаменитых видов Эдо» художника Утагава Хиросигэ. Между тем, когда речь заходит о Токио первой половины — середины XX века, намного сложнее выделить какое-то одно направление или художника, создавшего наиболее яркий образ новой столицы. При этом городские пейзажи, улицы, кафе, магазины, развлечения и люди Токио не исчезают из арсенала художников эпохи Тайсё (1912–1926) и Сёва (1926–1989), как не исчезает и сама техника гравюры на дереве.

Однако новые сюжеты, по мнению многих художников, требовали новых средств выражения, более адекватно и чутко реагирующих на трансформации, происходящие с обществом, городом и самими художниками. Как трансформируется традиция изображения Эдо в творчестве художников, работающих в Токио первой половины XX века? Понимание того, что влияет на эту трансформацию, как и в чем проявляются эти изменения, позволит лучше понять, какое место занимает изображение города в творчестве художников *сосаку-ханга*, как они взаимодействуют не только с классической для японской гравюры темой, но и с окружающей их реальностью.

В первые десятилетия XX века среди японских художников-графиков начинает формироваться движение в сторону пересмотра традиционной практики изготовления японской ксилографии, при которой было задействовано несколько участников помимо художника (издатель, резчик, печатник). Девиз нового направления, получившего название *со:соку-ханга* («творческая гравюра») после выставки в 1918 г., сформулировал художник Онти Ко:сиро: (1891–1955) как «*дзига-дзикоку-дзидзури*» (сам рисую, сам режу, сам печатаю). Несмотря на эксперименты в технике, пейзаж и городской пейзаж оставались важными сюжетами в творчестве художников нового направления. Более того, первую попытку создать портрет современного Токио подобную грандиозной серии Хиросигэ, предпринял как раз художником *сосаку-ханга*.

В 1928 г. Коидзуми Кисиро (1893–1945) начал работать над серией «Сто видов Большого Токио в эпоху Сёва» (*Сёва-дай Токёо хяккэй-дзу*) (1928–1940). Формально Коидзуми следует за Хиросигэ, выбирая наиболее известные места предвоенного Токио. В поле его зрения оказываются и зоопарк в Уэно, и ночная Гиндза, и аэропорт Ханэда. Несмотря на новые

реалии, такие, как автомобили или самолеты, лиричная интерпретация Коидзуми во многом созвучна Хиросигэ.

Вторая попытка создать цельный образ города из рассыпающихся фрагментов была предпринята художниками *сосаку-ханга* в 1945 году, когда был издан альбом-каталог «Воспоминания о Токио» (или «Утерянный Токио»), собравший городские пейзажи и виды Токио, сделанные художниками в 1930-е и 1940-е гг. Несмотря на разные интерпретации городских сюжетов и стили художников «Японской ассоциации ксилографии», эта подборка во многом продолжает направление заданное Хиросигэ, для которого характерно отстраненное любование и представление вида зрителю, нежели активное участие в нем художника.

Совсем другую интерпретацию города можно увидеть в гравюрах художников, испытавших влияние китайской, немецкой и советской графической школы первой половины XX века, объединившихся вокруг Оно Тадасигэ (1909–1990), в творчестве которого городской пейзаж становится одной из центральных тем начиная с 1930-х гг.

ЧАСТЬ 9

Современное искусство Востока — труды и праздность

Memory Revival and Aesthetic Practice: Using Two Exhibitions in Taiwan as a Case Study

Wang Ching-Ling (王鏡玲)

Aletheia University, Taiwan

Every action from the local social aesthetics of marginalized places will be a refraction of a small history, reflecting the creation of memories from the present to the future. The disadvantaged would attempt to generate momentum through this approach to reverse the process of forgetting, and to stop the personal and community life memories from disappearing under the influence of dominant international and regional cultures.

In this article, I discuss the idea of memory revival with two exhibitions I curated in my hometown, Changhua, Taiwan, and there are three dimensions involved in this essay. First, I explore the biased and complicated identification of daughters with their mothers within the patriarchal society in Taiwan from a psychoanalytical perspective. I examine how this bias results in a sense of alienation during the daughters' process to comprehend their mothers' life experiences. Second, I employ a postcolonial critique to examine the collective alienation from local memories regarding the broader Taiwanese experience, which is shaped by the intersecting influences of Japan, the United States, and the Kuomintang regime. Third, I investigate the possibilities of revisiting Taiwanese women's experiences and the collective memories of the community through aesthetic practice. Both exhibitions discussed here were held at a site significant to Taiwan's democratic movement during the 1960s to the 1980s. The first exhibition (2019–2020) featured 300 doodle art pieces created by my mother, Huang Yu-Chu (1930–2020), during the last three years of her life. She received her education during the Japanese colonial period and was actively involved in the democratic movement in Changhua, Taiwan. The second exhibition (2022–2025) is an installation art project that combines old photographs of residents from my hometown community spanning from 1952 to 1994 with graffiti images inspired by my mother. I analyze the two exhibitions from the perspective of aesthetic practice, highlighting the importance of local memory and the dignity of elderly individuals, particularly women, as we confront alienating living environments and an aging modern society.

1. Memory Revival

What kind of memories will continue to be retained? What kind of memories might disappear forever? What kind of memories are remembered

again after being forgotten, or are disguised, imagined, or created with new meanings in this era? Within different generations, the death of a personal life is often the key to the disappearance of memory, or on the contrary, it is the beginning of recalling and searching for memories.

The memories of political and economic hegemony have been dominating and replacing the memories of the weak ones since ancient times, and those in Chinese societies are no exception. It is also worth noting that in Chinese culture, death is often regarded as taboos, and the deceased are forced to be ignored, destroyed and forgotten; the memories of the oppressed and relatively marginalized people, therefore, will not leave any material after the death of the previous generation. Clues may be forgotten or even lost forever. The memories of the human community are often based on familial memories in the beginning, which is condensed and passed down through ancestor worship. In the agricultural era, regional collectiveness was related to the production form of farming land and labor. However, as capitalism became the main mode of production in society, the sense of identity by blood and region gradually weakened or even collapsed as people went to work in other places. In Taiwan, many people from non-urban areas would go out of their homeland to study, work and even settle in big cities since they were young. The memory of their hometown community has been gradually forgotten due to the decline of their relatives and the migration of their residences.

2. The Creative Power of Female Memory

In terms of my personal identity with collective memory, I spent my times during 2016-2018 to reorganize and publish the legacy of my father Wang, Deng-An at my own expense, experiencing how the forgotten memories of my family and hometown can be reappeared. In 2018, I published *An Old Man in Huangxi* (磺溪壹老人), which is the work written by my father that had been banned by the Kuomintang (國民黨) government. It tells the history of Taiwan's struggle against Japan and the Kuomintang regime from the Japanese colonial period in the 1920s to the martial law period in the 1980s. I also published my father's unfinished autobiography, in which I interviewed his relatives and friends and wrote about his life from daughter's perspective. The book was titled "A Young Man in Huangxi" (磺溪壹老人).

For nearly forty years, I, like many intellectual elites in Taiwan who left their hometown to study and work in other places, traveled back and forth between the metropolis Taipei and the rural places like Changhua(彰化). This "in-between" movement allowed me to experience different perspectives and to view two hometowns altogether, the old and the new.

As a woman who got married in Taipei, I was regarded as a married daughter by the elders in my hometown under the ideology of patriarchal culture.

The elders in my hometown believe that a married woman no longer belongs to her family of origin.

However, my parents are both people who have made contributions to the local neighborhoods, which is also why the elder generation of neighbors were friendly to me because they knew my parents. Returning home as an elite university teacher, I am always assembling my local memories through the identity of “in between”, between familiarity and alienation, between migrants and settlers.

Regarding the creative power of female memories, I first realized that my mother was not just the kind of pragmatic mother that I wanted to escape from when I was young, a figure hindering me from moving forward. She was also a new-era woman during the Japanese colonial period who, just like myself, wanted to continue studying and find her own life, but was unfortunately stopped by my grandmother. Maureen Murdock mentioned that getting rid of the mother's possession has become a self-struggle for many daughters as they grow up.

After my mother passed away, it also made me rethink the energy that my mother brought to me in a more ordinary way, which I had never realized to be the foundation of my existence.

Second, my mother's graffiti creations show how a nearly ninety-year-old woman changed her level of energy in life before her death and expressed the energy through artistic actions.

Third, through the three old photo exhibitions I curated in my hometown community, the faces of female elders in the community, whose memories of women were suppressed in patriarchal culture, can be rediscovered through the display of old photos.

3. The Reawakening the of Motherhood's Memory: the Exhibition of Huang Yu- Zhu's Doodle Art

Starting in the 1960s, my mother Huang Yu-Zhu, a rural laborer in Changhua City, became a supporter of the local democratic movement since her marriage to my father Wang Deng-An. Deng-An suffered hemiplegia due to a sports injury in 1972, but he was still actively engaged in Tangwai (黨外) democratic movements. Yu-Zhu worked hard to take care of Deng-An until his death due to illness in 1985. During this period, Yu-Zhu raised her two young girls, my sister and me, on her own. In 1982, she ran for Chief of Village(里長) in Changhua City as a Tangwai member but lost the election by three votes.

After Deng-An passed away, Yu-Zhu returned to her daily life as a housewife, and continued the part-time job that Deng-An started in 1981, helping unmarried men and women as matchmakers, until it ended in 2018 due to hearing deterioration. Starting in 2016, we also started hiring foreign caregivers to take care of my mother Yu-Zhu. Mothers, like many women, feel dissatisfied and complain about the long-term dedication and care of the family, the separation of

their children when they grow up, and the efforts they have made for most of their lives without receiving the recognition they deserve. Sometime in 2012, I spontaneously suggested my mother to recite the Buddhist Heart Sutra (心經). After Yu-Zhu memorized it, she recited it every day until her death. At that time, I did not realize that my elderly mother was already facing increasingly severe physical and mental challenges.

As a teacher who often leads students in school classes to learn about themselves from drawing images, I finally thought of preparing simple drawing tools so that Yu-Zhu could doodle in her daily leisure time at home as a pastime. Yu-Zhu started practicing graffiti for the first time in September 2017. Her artistic ideas were taken from various furnishings around her home and from the picture albums I provided. It lasted nearly three years until August 2019. On the eve of her 90th birthday, Yu-Zhu drew nearly 300 graffiti works. The artworks of Yu-Zhu's graffiti range from the furnishings in her surrounding to the flowers, birds, fish, beasts, and insects in the albums I provided, as well as images of traditional or innovative god and Buddha from the albums, with either simple, complex or difficult compositions. Yu-Zhu found another joy of life and spiritual comfort in the colorful graffiti.

In July 2019, after I finished curating the sculpture solo exhibition *The Floating Spirits* by artist Lu Tung-Hsing, I discovered that there were nearly 300 doodles in several sketchbooks drawn by my mother. These images not only show the innocence and simplicity of children, but also seem to tell stories of their own. Although Yu-Zhu expressed her embarrassment to exhibit outside, and because she had difficulty walking, I thought of the possibility of exhibiting it in our living room. I then planned to hold the exhibition of Huang Yu-Zhu's Doodle Art in the living room of my hometown in Changhua.

During the process of setting up the exhibition, I invited local relatives and friends in Taipei and Changhua to assist, and Yu-Zhu was able to provide suggestions and interact with me, so that she could feel the vitality of everyone's mobilization and participation. This living room is where Yu-Zhu has lived every day since she got married. When the living room is turned into an exhibition venue, it encompasses vitality beyond just a daily life setting. When the entire living room wall is covered with Yu-Zhu's childlike graffiti, it becomes a colorful communication space. Coupled with the report by Liberty Times reporter Lin Liang-zhe, the familiar yet fresh display space allows neighbors, relatives, friends, and strangers to share their life stories with the talkative mother. The exhibition was originally planned to last only for a few weeks, but since the number of friends, relatives and visitors has been increasing, we have continued to open it for viewing. It was not until the COVID-19 pandemic became more and more serious in late January 2020 that the audiences were unable to come to Yu-Zhu's exhibition due to the quarantine policy. This made Yu-Zhu quite disappointed and lonely. I encouraged her to continue painting and hoped to

exhibit again if she could. She drew nearly a hundred more graffiti until her death in July 2020, when she stopped due to her declining health. Nearly 300 graffiti were posted in the living room and are still on the wall. This is also related to the fact that I later named the installation art exhibition of old community photos "Where Are the Neighbors?"

When Yu-Zhu passed away in July 2020, I set up the mourning hall in the living room of my home. During the nearly two weeks of mourning, nearly a hundred relatives and friends who came to mourn, all of them discovered that this living room exhibition space with 300 colorful graffiti somehow showed a sense of warm comfort, and the scene became a beauty of caring about life and death. This space allows everyone to feel the memories brought by the images amidst the memories of sadness and reluctance, which symbolizes a sign of hope. Everyone looked at the graffiti walls that Yu-Zhu had left to us in the last three years, telling old stories about how we had gotten to know and get along with my mother over the past seventy or eighty years.

4. Death and the Loss of Memory

Many mothers are like my mother. Because of the gender roles constructed by society, their lives often reflect the gender restrictions of patriarchal culture. This also makes many young women who are enlightened by conscious independent thoughts use the values of breaking away from their mothers as an important indicator of self-growth. Many daughters want to get rid of their mothers, want to surpass their mothers, and stay away from their families, but they do not want to lose their mother's love. I am no exception. However, after my mother passed away, I found that the historical memories of my parents' generation since the 1920s and 1930s were quickly disappearing.

Coupled with the rapid changes in Taiwanese society, relationships between people are becoming increasingly alienated, and strong media hegemony dominates ordinary people's daily memories.

Psychoanalysis reminds us that memories have their negative aspects of being suppressed, disguised, and distorted. From 2022 to 2024, I have curated three old photo exhibitions with the assistance of a group of young art workers from Guashanli (卦山力) Curatorial Team. Many neighbors, just like me, have re-recognized this place through the old photos and stories displayed on the exterior walls of my old house and neighbors. The opening ceremony of the 2022 and 2023 old photo installation art exhibitions *Where Are the Neighbors?* were scheduled for July 15, which is the day that my mother passed away. My sister, who still lives in her hometown in Changhua, from that day on in 2020, has stopped tearing up the calendar that was still hanging in the window and sealed the time there. But for me, the real act of memory-making has just begun.

5. The Beginning of Community Aesthetic Practice.

In 2021, when I proposed to the Chief of Village Mr. Cheng a plan to collect old community photos taken in local neighborhoods that are more than thirty years old, I encountered some difficulties. First of all, Mr. Cheng hoped that I would not mention the Tangwai (黨外 outside the party) democracy movements in Changhua. He wanted to “depoliticize” the project, probably because of our family's past political stance against the Kuomintang's authoritarianism. The position of the Chief of Village is not to offend the residents of the district who hold different political party positions, and depoliticizing it is less likely to cause conflicts.

Furthermore, there is also difficulty in finding old photos. Although we sent flyers to people in the community in the fall of 2021, there are not many neighbors who have old photos. First, cameras were a luxury item 50 or 60 years ago, and very few people were able to take photos at that time. Some neighbors have had many old photos but most of them are lost due to moving, natural or man-made disasters, or the death of elders.

In addition, neighbors who have old photos do not want them to be displayed because they have doubts about the public nature of the exhibition, and also because it is a customary taboo to display photos of living elderly people on the wall. Displaying photos of deceased people is also considered a taboo that are related to the fear of death in Chinese culture. Therefore, from the old photo collection operation in December 2021, only four or five neighbors provided photos that were displayed in July 2022. Fortunately, after the first exhibition in 2022, several neighbors provided more precious old photos in 2023 and 2024, so we were able to hold the second and third times in 2023 and 2024.

From the first exhibition in 2022, I discovered the mobility of female neighbors. They provided more than 50 years old photos, not necessarily in the community of this area, but in the environment of their native families. Female neighbors from other areas came to this village to settle down because of their marriages. It is a common experience for most women in Taiwan that women move to other places because of marriage. Everyone left their hometown for work or marriage, so in the second and third exhibitions, I expanded the scope to include photos of female neighbors in their hometowns.

6. Old Photos and Historical Memories

These three exhibitions of old photos provide a microcosm of a community's historical memories from different eras. Due to the word limit of this article, I will only give brief descriptions of three photos. The first one is a photo of an important martial arts group from the Mazu (媽祖) Temple in my community taken in 1968 that was on display in the first exhibition in 2022. Chen Yan-shun (いち / ichishifu), leader of this martial arts group, took a group photo with Sato Kinbei, Chairman of the All-Japan Chinese Martial Arts Federation,

and his apprentices who were visiting from Japan. At that time, Chen Yan-shun often taught and practiced martial arts with his martial arts group in Mazu (媽祖) Temple.

Few residents know this historical story, and they can only learn about it from the elders over eighty years old. When this group photo was displayed at the opening ceremony in 2022 exhibition, many neighbors who came to the scene recognized their deceased husband in the photo, while others recognized their old friends. Therefore, when it was exhibited for the second time in 2023 exhibition, the names of people who were later recognized were added. It was really a touching process of unearthing historical memories.

The second photo is an old photo from the second exhibition in 2023. This picture comes from the Green Bamboo (綠竹) bamboo curtain factory founded by Mr. Chen Jian from Guangdong (廣東) in 1952. The factory is a local small and medium-sized enterprise (中小企業) with hundreds of employees. The factory was closed in the 1970s and has witnessed how Taiwan's handicraft industry exports were influenced by United States, and how the industry of the international labor industry ended due to the influence of China's labor market.

The third picture is an old photo from the third exhibition in 2024. This picture is from a private political statement held by my parents in 1982 for the election of Chief of Fu-An Village. At that time, my mother Huang Yu-Zhu, who was a candidate for Chief of Fu-An Village, was expressing her political views. During the martial law period in Taiwan in 1982, there were very few photos of the Tangwai (黨外 outside the party) democratic movements, due to the fear of being threatened by the government. At that time, it was very rare for Taiwan to hold private political speeches for the election of district governors, since police and spies controlled by the Kuomintang would monitor the scene.

7. The Agency of Female Power

During these three exhibitions, several women from this community aged in their 70s and 80s changed from just low-key and passive interviewees to actively participants and promoters. Over the past three years, several female providers of old photos have actively participated in the exhibition arrangement as well as assisted me in collecting other old photos.

In 2021, I met the young artist Li Yan-wei. Knowing that he was born in Fu-An Village like me, I invited him to draw a fantasy and childlike map of Fu-An Village. The first exhibition location of old photos in 2022 is mainly on the exterior wall of my hometown. We used the graffiti images of my mother Huang Yu-zhu as the exterior wall painting. The map drawn by Li Yan-wei in the first year was printed on canvas and hung on the exterior wall of the second floor of the old house. Half a year later, it was blown off by the strong northeast monsoon

and the strong wind caused by the wind shears of nearby tall buildings.⁸ The next year, we asked artists to paint the map on the original wall location.

Li's grandmother Zhou Xiu-Yun was initially the provider of old photos for the first exhibition in 2022, yet eventually she turned out to actively participate in helping with the setup of the exhibition, and has also helped introduce other neighbors, helping me collect precious old photos for the third exhibition in 2024. In 2024, Grandma Zhou even took the initiative to provide her engagement photos and wedding photos from more than 60 years ago for display, sharing her life's love and family, as well as the story of the loss of her son. Grandma Zhou demonstrates the mobilization power of traditional women in community interpersonal networks and their ways of displaying family memories.

Most of the providers of old photos in these three exhibitions are women in their seventies or eighties. Their husbands have passed away or are suffering from dementia, so they play the role of important preservers and oral interpreters of family memories. They provide precious photos, such as photos of her girlhood and wedding photos, which is not an easy task in the conservative community of central Taiwan. In addition, we recently completed an animation *Back to the Old House* on Nanyao Road (來去南瑤厝) about this 60-year-old house in July 2024.

Animation director Liu Wan-Ling used a collage of old photos and added my narration and singing to show the story of the times that happened in this old house in my hometown over the past sixty years. The lullaby I sang at the end of the film exemplifies my hope for the house to be like a newborn baby, bringing hope of new life to the old house that is about to be destroyed.

8. Exhibition Concept and Characteristics of the Space

These three old photo installation exhibitions all have Changhua local art workers Guashanli (卦山力) as the main team. This is a group of young art workers who have gradually flourished in central Taiwan in recent years. We have worked together to complete a series of three *Where Are the Neighbors?* old photo installation exhibitions starting from July 2022 to the end of June 2025.

I combined the old photos of my neighbors with the stories related to the photos, and then painted the graffiti image of my mother Huang Yu-zhu on the exterior wall of my old home. The display area initiated from the exterior wall of my house in the first year and was later extended to both sides of the neighbor's side of the alley in the second year. In the third year, another community alley will be added as the second exhibition venue.

When arranging the exhibition space, I designed several languages to be written on the exterior wall of the old house near the roof on the second floor: Taiwanese — “厝邊佇佗位?”, in English — “Where Are the Neighbors?”, Chinese: “鄰居在哪裡呢?”, Japanese: “ご近所の人はどこ?”, Filipino: “nasaan ang mga kapitbahay?” These languages represent the languages commonly used

by the residents of this old house and many people in Taiwan for more than a hundred years to this day. Filipino is the language of many foreign caregivers in Taiwan recently and represents another collective language of "home" in the community.

As the smallest village with the least human and material resources in Changhua City, it has received almost no resources from the government. Although the exhibitions in the past two years, the first in 2022 and the third in 2024 were reported by the Liberty Times(自由時報), and the second exhibition in 2023 was reported by the Taiwanese Channel of Public Television (公視台語台), we can only rely on relatives, friends, and neighbors to promote it. However, the weakness in publicity of exhibitions of local community historical memories is also a reflection of social reality nowadays.

9. Facing the Cultural Conflicts in Politics and Contemporary Society

In the following paragraphs, I would like to focus on the political and traditional taboos I have encountered during the three years of exhibition practice from 2022 to 2024, and how I navigated conflicts and transformations of values in aesthetic practice when facing the influence of American pop culture in Taiwanese society.

9.1 Due to political oppression, old photos have become taboo

When I published my father's book on forbidden history of the opposition political movement in 2018, I discovered that due to political taboos during the martial law period, many photos and important documents had been destroyed in fear of persecution. Although it has been more than thirty years since martial law was lifted and political parties changed, the shadow of political oppression on ordinary people is still in the memory of the older generation.

9.2. Taboos in places: Execution Ground and Shigandang (石敢當)

In many important political locations across Taiwan, due to the change of regimes between different rulers, the later rulers demolished and destroyed places or buildings that were symbols of former political power, thereby erasing the people's historical memory of the original rulers and causing them to gradually forget them.

The community where we hold the old photo exhibition was once a place of execution in the late Qing Dynasty. However, although this historical memory was once a local taboo, it was also forgotten. In the late Qing Dynasty, this area was once a military training ground and execution ground for prisoners. There are still two Shigandang preserved in this community. Shigandang is an ornamental stone tablet with writing, which is used to exorcise evil spirits in east Asia. One of the Shigandang is in the second exhibition area of the 2024 old photo exhibition.

9.3. Traditional taboos on portrait photos

In the process of collecting old photos, I encountered the taboo of old photos. On the one hand, I noticed that old photos of deceased people were being destroyed. Because of Taiwan's traditional religious and customary beliefs, many neighbors destroy the belongings of their deceased relatives as a way to escape from the pain of losing their loved ones. This is the reason why many old photos cannot be saved. In addition, they fear that the misfortune of death will continue to threaten them.

On the other hand, I found that many elderly people have taboos about displaying old photos. Many people are afraid that photos of themselves or their elders in the family will be posted on the wall, because such behavior might be associated with the form of posthumous photos. In the old photos we demonstrated in the 2022, the people in the group photos are definitely still alive, and the single photos are mainly of living neighbors. But I found that the people in many photos passed away and the photo providers did not want to provide names. It is also taboo to name the deceased.

In addition, there are even neighbors who do not want to show the old photos because the people in them have passed away and it has become taboo. For the second exhibition in 2023, I try to break the taboos on photos of the deceased in the display by taking notice of old photos of the bamboo curtain factory that have important historical significance in the community. Also in the third exhibition in 2024, I show the precious historical photos of my mother Huang Yu-zhu in the election campaign during the martial law period. The taboo on photographs of the dead must be broken by raising the historical significance of the photographs.

9.4 Taboos in the use of colors in exhibitions

Taiwanese society is still influenced by the color customs of traditional Chinese culture. The older generation like bright and warm colors and hate any colors related to funerals, such as black, white, and light yellow. Claire Bishop once proposed a “social turn”, which is an ethical turn surpassing artistic skills and aesthetic individualism. This is indeed an issue of visual aesthetics that I encountered when I first started discussing with the team. In terms of overall color selection, we decided not to use black. Black is the favorite color in today’s art circles, but it is not a color favored by Taiwan’s traditional culture. The main theme of black appears on walls, posters, and DMs, which will remind ordinary elderly people of unlucky and funeral taboos.

Therefore, I asked the team to put my mother’s clumsy graffiti images of flowers, birds, insects, fish, animals, gods, and Buddhas, and match them with the Fu-An Village map and old photos on the exterior wall. In this way, old photos, old houses and paintings can increase the fun for parents to bring their children to watch.

9.5. The influence of American animation

The community, like many other communities in Taiwan, has been influenced by American animation for a long time since the late 1960s. In the

2010s, art students from a nearby university came to the community to help beautify it. They painted the walls of houses in some communities with animated images of popular American cartoons. For our second exhibition in 2023 and our third exhibition in 2024, the painting on the wall of a house in the exhibition area is the animated image of Disney's The Lion King.

This neighbor originally did not agree with the painting style of my mother's clumsy images that we adopted. Instead, they advocated changing it to American popular animated images, which are more attractive. This is also due to the long-term influence of American popular animation images in Taiwan. Children and teenagers in Taiwan are still more familiar with these American animated images than they are with their own memories of their hometown. We then accept this exhibition style that coexists with American popular images because it just reflects the current situation in Taiwan that is influenced by American culture.

10. Temporary Conclusions

1. The aesthetic practice of these two community exhibitions (four times in total) that I organized at my own expense is a form of demonstrating social responsibility and a relationship of value exchange between an intellectual and the community to which he/she belongs, just like the role of gentry class in traditional Chinese society. This social responsibility is a micro-historical expansion of concentric circles starting from the individual and the conscious action of civil society.

2. The two aesthetic practices I proposed through the exhibition of graffiti of the elderly and the exhibition of old photos provide forgotten and suppressed historical memories while we rediscover their meaning in the current era, especially for the politically suppressed and women. It is also important to note that by providing a connection between the audience, graffiti images, old photos, and the exhibition venue, multiple positions would generate new perspectives when interacting.

3. The first type of graffiti exhibition allows the audience to meet my mother who painted these images at the exhibition site and tell each other the wonderful stories of each other's suppressed lives. The second kind of old photo installation exhibition allows living protagonists or descendants of the protagonists in the photos to exchange life stories with the audience and thus rediscover their connection with their families. The exhibition venue is a place of daily life. The daily life of people walking through the alleys is also the most ordinary and extraordinary gaze and participation that allows memories to enter the present and future.

4. Just like in Taiwan, many parts of Asia are reaching the stage of population ageing, and the elderly no longer remember the past due to memory loss. The rapidly changing society ignores the changes of the times spanning six to seventy years. I think the aesthetic practices of these two exhibitions are not

just about nostalgia. On the contrary, the aesthetic practice I propose is about how communities, in the face of gradual alienation, strive to value the dignity of the elderly, and how the younger generation can reconnect with their local collective memory.

5. My process from an aesthetic interpreter to a practitioner has evoked many forgotten precious memories at the level of political oppression, female experience, and the influence of American culture. I turn the forgotten, oppressed and traumatized into a force of healing and creativity. My research in the fields of art and religion for more than thirty years is, on the one hand, my own exploration of body, mind and spirituality, and on the other hand, my practice of faith in Taiwanese society. What unites the two is my personal concern with life and death. I have just started this journey, and I believe there are many predecessors and peers who can provide me with more advice. This is the main reason why I share this ideas.

Кантонский шар и драматургия диафильма. Экранизация сказки Г.-Х. Андерсена «Соловей» в постановке Эрика Беньяминсона (1978)

И. В. Бобылев

Независимый исследователь

Экранизация известной сказки Ганса Христиана Андерсена «Соловей» была выпущена студией «Диафильм» дважды — в 1956 и 1978 годах. Первая лента, состоящая из пятидесяти кадров, была создана одним из старейших авторов студии Львом Павловичем Сычевым (1911–1990). Органично сочетая в творческом методе художественный и научный подходы, Л. Сычев много работал над оформлением и иллюстрированием книг, посвященных искусству стран Дальнего Востока, был знатоком и признанным авторитетом в области китайского костюма, нарисовал более двух десятков диафильмов по сказкам Китая, Японии, Кореи и других народов Востока. Результатом энциклопедических знаний художника были присущие его лентам этнографическая достоверность и точность бытовых реалий, поэтому естественно и даже закономерно, что Л. Сычев выступил в качестве научного консультанта на постановке 1978 года. Художником второй, более обстоятельной, экранизации, состоящей уже из двух частей общей протяженностью в семьдесят шесть кадров, был Эрик Евгеньевич Беньяминсон (1932–2007). Выпускник художественного факультета ВГИКа, мультипликатор и книжный график известный своими работами в научно-художественной детской книге, Э. Беньяминсон был, пожалуй, самым значительным автором из поколения художников, пришедших в искусство диафильма в начале шестидесятых годов и определивших период его расцвета.

В творчестве Э. Беньяминсона работа над «Соловьем» занимает особое место. За экранизацию сказки художник берется зрелым, состоявшимся мастером, обладая внушительным опытом — не считая работ в мультипликации и книжной графике, постановке предшествовали двадцать четыре диафильма, два из которых были двухчастными. Именно на них художником было успешно апробировано принципиально новое для поэтики диафильма выразительное средство — полиэкранный экран. В «Соловье» полиэкранные построения берут на себя решающую роль, и это определяет как неординарность художественной задачи, так и виртуозность ее стилизованного решения, делая постановку выдающимся произведением экранного искусства. В изобразительной стилистике ленты Э. Беньяминсон обращается к знаковому для европейского восприятия материалу — расписному китайскому фарфору, получая в свое распоряжение такое мощное художественное средство, как орнамент, который берет на себя ряд ключевых драматургических функций.

Прежде всего, серьезным вызовом для художника становится образность поэтических гипербола Андерсена присутствующих в титрах постановки. Проблема состоит в том, что любая однозначная определенность губительна для художественной реальности литературного текста. Однако орнамент с присущей ему мерой условности, порожденной ритмической организацией сюжетно-пространственных связей, подходит для этой цели как нельзя лучше. При этом изысканность графического стиля обретает реалистическую мотивировку в роскоши императорской посуды. Базовые для повествования полиэкранные построения находят себя в принципах декоративной вставки. Вложенные друг в друга изображения появляются либо на сюжетном уровне — в декоре предметной среды, либо непосредственно в поле кадра, реализуясь с помощью разнообразных клейм и медальонов. Таким образом, восприятие пространственной глубины или параллельного действия осуществляются без ущерба для орнаментального строя кадра, его декоративной плоскостности. И, наконец, язык орнамента задает определенную зрительскую дистанцию.

Графический стиль опосредует действие, обуславливая отстраненность зрителя, делая его не участником событий, но зачарованным наблюдателем, перед глазами которого сцена за сценой разворачивается повествование, больше напоминающее чудесный сон или грёзу. Художнику важно сохранить присущую поэтике Андерсена «тихую жизнь вещей», привнеся в повседневность своей аудитории сказочную реальность будоражащих фантазию предметов. Эффектное и зрелищное повествование представляет собой последовательность эпизодов, отличающихся по своему визуальному решению, — на смену монохромной кобальтовой росписи приходит полихромная, меняется фон, приемы оформления кадра. В самом начале истории принцип полиэкрана не очевиден — действие, струящееся по вазам и разыгранное на сервизах, унифицировано кинематографическими средствами, что обеспечивает традиционный линейный ход повествования. Таким образом, отдельные предметы — носители изображений, оказываются как бы зашифрованными, а обнаружение и осмысление их взаимосвязей возможно лишь при скрупулезном разглядывании деталей. По ходу развития действия смысл полиэкранных построений меняется. Прием перестает быть мотивирован предметной средой конкретного сюжета, а становится обусловлен стилистически. Изобразительная вставка начинает играть самостоятельную драматургическую роль и, включаясь в декоративный строй ленты, определяет конструкцию кадра.

В дальнейшем полиэкранные построения неоднократно возникают в симметричных композициях самых разнообразных клейм и медальонов. В этой функции могут выступать парные силуэты китайских ваз, архитектурные элементы или обрамленные затейливой резьбой створки ширм. Принцип обособленного изображения, членение плоскости кадра на

отдельные поля определяет трактовку пространственных построений ленты и тесно связан с ритмическим ходом повествования, и такая взаимообусловленность становится залогом стиливого единства. При этом спектр используемых художественных средств достаточно широк, а взаимоотношения декоративных и кинематографических приемов изобретательны и многообразны. Однако ход восприятия может быть и иным. Стоит обнаружить, что вложенными друг в друга оказываются не только отдельные изображения, но и фрагменты действия, как время перестает быть линейным, а сам способ повествования начинает играть ключевую композиционную роль. Прошедшее и грядущее, явленные в едином поле зрения, меняют модальность кадра, и атмосфера чудесного приобретает наглядное воплощение. «Магический» эффект обнаружения подобных композиционных узлов сродни совмещению отверстий на сферах кантонского шара, в котором одновременно можно увидеть несколько слоев, и это закономерно, — в своей постановке художник использует те же драматургические принципы. Динамика художественного образа одного из самых парадоксальных изделий китайского искусства строится на последовательном, слой за слоем, восприятии изображений составляющих поверхности вложенных друг в друга сфер. При этом способ восприятия меняется. Погружаясь в костяной колодец, образуемый совпадающими отверстиями сфер, взгляд теряет подвижность, довольствуясь лишь проходящими в поле зрения орнаментами очередного слоя. С каждым шагом вглубь изображения становятся все менее изоцированными, скульптурная избыточность внешнего объема сменяется кружевом, которое затем превращается в костяную паутину.

Сюжетная повествовательность затухает, уступая место чистому ритму. В постановке 1978 года Э. Беньяминсон не просто вдохновляется эстетическими качествами кантонского шара, но ставит перед собой амбициозную художественную задачу пластического перевода. Результатом пересоздания парадоксального объекта средствами диафильма становится его своеобразная развертка на плоскости. Так орнаментальные гиперболы пролога, с присущей внешнему объему избыточностью, многократно превосходят фантастичностью своих образов последующие изображения. Жанровые композиции первых эпизодов сродни сюжетам внешних слоев, а включенные в сцены предметы, словно внезапно распахнутые окошки, открывают действие других слоев-эпизодов, уже прошедших или только еще предстоящих. И так же, как в шаре — постепенно, исподволь, по мере развития действия, на смену повествовательному орнаменту внешних «слоев» приходит ритмизированность декоративных решений и стандартизация приемов. В творчестве Эрика Беньяминсона работа над постановкой «Соловья» занимает особое место. Ему была созвучна отстраненность личности художника, основополагающая для китайской эстетики верность традиции,

вкупе с особым отношением к материалу, ясностью и чистотой технического приема, приобретающего философский смысл.

Концепт хиджаба в современном искусстве Кавказа

Л. Г. Гейбатова

Кандидат искусствоведения, независимый исследователь

В докладе проблематизируется положение о концептуализации хиджаба в художественных практиках современного искусства как символического означающего образа культуры и жизненного мира исламской женщины. На фактологическом материале (главным образом, произведений, экспонировавшихся на второй международной биеннале современного искусства Кавказа, Москва, 2022) автором исследуются формы проблематизации хиджаба как объекта в индивидуальной художественной рефлексии; намечаются некоторые подходы к теоретико-методологической разработке обозначенной темы на основании семиотико-герменевтического подхода. Концепт хиджаба в искусстве разворачивается вокруг проблемы знака вещи не только в аспекте воспроизведения образа в его различных вариациях (денотат) и общезначимого смысла (сигнификат), но и постижения его взаимосвязи с другими знаками в непрерывности образования семантического поля в его разных ритуальном, бытовом, субъективном, социальном, культурно-историческом измерениях. Религиозное предписание наделяет вещь особым статусом и значением в системе социального взаимодействия, как объекта структуризации. Вещь выступает маркером в механизме различения свой-чужой, участвует в системе внутренних отношений социума, уммы, является отражением мироуклада, морали и права.

Как один из символов, выражающих ценность религиозного знания и его рациональность, хиджаб в самом образе вещи, означающем, отражает фундаментальное положение ислама — покорность Всевышнему. В тоже время в процессе коммуникации, социального взаимодействия хиджаб может наделяться и дополнительными смыслами, не только вписанными в объект изначально, но и теми, что обретаются в локальном культурно-историческом опыте, во времени и событии, вкладываются на уровне субъективного восприятия. Проблематика концепта артикулируется не только в аспекте проблем социокультурных взаимоотношений, понимания и принятие/непринятия хиджаба обществом в целом, но и касательно специфически художественной проблемы — изобразительности, вопроса о форме, о том, как изображать. Конструируемый как проект в пространстве современного искусства он выражает восприимчивость к новейшим способам репрезентативности. Экспериментальность, медийность, технологичность стали толчком к актуализации творческой мысли молодых художников, искавших новые формы выражения этических и эстетических ценностей ислама в современной культуре. В целом, автором отмечается, что для концепта хиджаба характерно нивелирование границ между

искусством и реальностью, массовым и уникальным продуктом, дизайном и художественным произведением. Как развивающийся проект, он направлен на создание на основе синтеза традиции и новейших технологий художественной визуальности актуального исламского арт-контента, отвечающего задачам его действенного участия в системах культурного проектирования. Автор приходит к выводу о том, что концепт хиджаба в современном искусстве — это сгусток идей, смысловых конструкторов вокруг процесса творческого производства образа объекта из единства его понимания как должного в религиозном осмыслении.

К столетию Дональда Ричи (1924–2013), режиссера и кинокритика: Япония, кино, ретроспектива

А. В. Гудкова
ИБ РАН

Известный журналист и кинокритик Дональд Ричи (Donald Richie; 1924–2013) выделяется в скромном кругу деятельных японофилов XX в. благодаря одной уникальной черте — он никогда не старался походить на японцев или «стать японцем». Наоборот, он многократно отмечал в интервью и автобиографических заметках, что не желает принадлежать ни к какому сообществу — ведь только независимое наблюдение дает ни с чем не сравнимую свободу суждения.

В 2024 г. Дональду Ричи исполнилось бы 100 лет. Доклад посвящен ретроспективе самостоятельного творчества Ричи как автора, япониста и режиссера, и актуальность исследования подтверждается тем фактом, что собственные работы Дональда Ричи практически не удостоились внимания со стороны специалистов, оставаясь в тени его репутации известного кинокритика и знатока японской культуры. Первую часть доклада занимает краткая справка об основных вехах биографии американского кинокритика. Активная творческая деятельность Дональда Ричи началась в 40-е гг. XX в. С прибытия в Токио и до конца своей долгой и насыщенной жизни он написал около 40 книг. Темы, которые питали интерес Ричи к Стране восходящего солнца, варьировались: книги о японском кинематографе (самые значительные из них — «Фильмы Акира Куросава» («The Films of Akira Kurosawa», 1965) и «Одзу: его жизнь и фильмография» («Ozu: His Life and Films», 1977)); путеводители и путевые заметки (например, «Внутреннее море» («The Inland Sea», 1971)), знакомящие читателя с далекой и незнакомой Японией, ее кухней, городами, традициями и особенностями; романы, действие которых происходит в древней и современной Японии. Кроме того, примечательна 510-страничная рефлексия, получившая название «Японские дневники» («Japan Journals», 2005). Это сборник дневниковых записей, предназначенных для посмертной публикации. В них автор со скрупулезной точностью отразил 57 лет его путешествий по Японии. Дональд Ричи познакомился с известными фигурами второй половины XX века, в значительной степени повлиявшими на стили, моду, и настроения в японском обществе. Он общался с такими примечательными режиссерами, как Акира Куросава (1910–1998), Хироси Тэсигахара (1927–2001) и Ясудзиро Одзу (1903–1963), дружил с писателем Юкио Мисима (1925–1970) и был лично знаком с композитором Тору Такэмицу (1930–1996).

Вторая часть доклада представлена основными работами Дональда Ричи о Японии и их кратким содержанием. Несмотря на то, что Дональд

Ричи писал, не ограничивая себя какими-то отдельными темами, о нем знают и помнят во многом благодаря его кинокритике, которая открыла западному миру восточный кинематограф. Знакомства с известными режиссерами и композиторами, а также личная заинтересованность Ричи в процессе съемки (напомним, что он стал известен и как автор экспериментальных фильмов о Японии) помогли ему составить одни из самых подробных «кинопутеводителей» по японскому кино. Так, в 1959 г. он совместно с Джозефом Андерсоном опубликовал первое исследование по этой теме под названием «Японские фильмы как искусство и индустрия» («The Japanese Film: Art and Industry»). Эта книга принесла ему определенную известность и вскоре (в начале 1960-х гг.) американский журналист стал активным участником в организации крупных западных мероприятий, посвященных кино. Давняя любовь к творчеству режиссера Ясудзиро Одзу, воплощенная в одноименной книге и статьях, не только познакомила англоговорящего зрителя с крупными произведениями этого автора, но и обеспечила Ричи репутацию самого влиятельного интерпретатора фильмов Одзу. Пик его интереса к Одзу пришелся на 1960-е: Ричи активно представлял работы режиссера на европейских и американских кинофестивалях. Пристрастия не ограничивались Японией, критика также восхищали произведения ряда западных режиссеров, среди них Робер Брессон (1901–1999), Бела Тарр (род. В 1955) и Андрей Тарковский (1932–1986).

Наконец, третья, заключительная часть доклада посвящена экспериментам в кинематографе, характерным для 1960-х гг. Экспериментальные фильмы Дональда Ричи имеют свою специфику. Многие из них снимались с участием ключевых фигур «японского *avant-garde*» (в съемках «Жертвы» («Sacrifice», 1959) и «Войнушки» («Wargames», 1962) принимал участие танцор «буто» Тацуми Хидзиката (1928–1986)). Фильм «Жертва» интересен тем, что показывает зрителю как сосуществуют современный японский перформанс и древний японский ритуал. Противопоставление ритуалов мацури танцам «буто» отражают и постоянную непрекращающуюся борьбу старого и нового в японской культуре. Ричи серьезно вдохновлялся французским экспериментальным кино. На его собственное творчество в этом жанре повлияли работы таких известных деятелей, как Жан Кокто (1889–1963) и Жан Жене (1910–1986). Фильм был восстановлен спустя пятьдесят лет, в 2009 году. В общей сложности Ричи снял более 30 подобных фильмов в самый расцвет киноэкспериментализма 60-х гг. XX века. Можно с уверенностью утверждать, что Ричи стал одним из главных популяризаторов этого жанра, и предложил исследовать его в том числе и в академической среде. Регулярные показы его фильмов, которые сопровождались обсуждениями в культурном центре «Международный дом Японии» (г. Минато, Токио).

Дональд Ричи составил свое уникальное представление о Японии, ее эстетике, культуре, и о том, что «делает японцев японцами».

По позитивному убеждению писателя, множество современных продуктов и передовых технологий, производимых Японией, обрели наконец свою японскую специфику, и слово «японский» стало приравниваться к «новейший, высокотехнологичный, футуристичный». Не «западный» или «скопированный у Запада», но свой, японский. То же самое можно сказать и о современной японской культуре. Наблюдать ее сквозь призму взглядов Дональда Ричи — особенный опыт для исследователя. В отличие от его современников и коллег, проживавших в Японии, но впоследствии разочаровавшихся и покинувших страну, он не ощущал острого неприятия всего нового, так не похожего на старое, «высокое», «духовное». Мы возвращаемся к тому, как узнать Дональда Ричи из сотни подражавших ему: необязательно становиться японцем, чтобы писать о японцах.

Особенности осмысления колониального опыта в работах современных художников Франции

Н. В Сафонова
ИБ РАН

Война в Алжире, история колониального периода — темы, которые волнуют и остро переживаются как коренными французами, так и алжирцами и репатриантами французского происхождения из Алжира. Последние известны во Франции как «*pieds-noirs*», а недавно, с легкой руки галеристов, появился и термин «искусство *pieds-noirs*».

Pieds-noirs, или дословно «черноногие», или франкоалжирцы — это европейцы, переселившиеся в Алжир в период французского колониального правления. Во время и после восьмилетней войны за независимость почти миллион человек, как алжирцев, так и французов пересекли Средиземное море, чтобы обрести новый дом во Франции. Хотя «черноногие» были в основном гражданами Франции, большинство родились в Алжире и в метрополии никогда не были. Когда волна мигрантов прибыла в республику, осев в прибрежных городах, таких как Марсель, то многие из них стали подвергаться дискриминации со стороны местных жителей, не ожидавших такого наплыва людей, изменившего их жизни и внешний облик городов. Из-за травматических условий переселения, разных поколений, прибывших во Францию франкоалжирцев, возникло два типа воспоминаний о прошедших событиях: для старшего поколения они трансформировались в ностальгическую привязанность к родине, которая отразилась в литературе и искусстве, а у молодого поколения эти воспоминания остались фрагментированными, и большую часть своих знаний о стране «исхода» они получили от своих родителей и старших родственников. Эта боль от утраты, непонимание того, что произошло, переживания от реакции местного общества на прибытие семей мигрантов, восприятие и замалчивание войны в самой Франции — отразились в творчестве молодого поколения франкоалжирцев-художников.

Тема переживания колониального прошлого и войны в Алжире становится центральной темой музейных выставок в десятые годы XXI века. Одна из них «Между корнями и горизонтом» (*Entre racines et horizon*) прошла в 2018 году и собрала 9 художников *pieds-noirs*, которые рассказали посредством искусства свои личные истории и воспоминания об алжирской родине. Данная и другие выставки интересны тем, как художники работают с травмой, как говорят о личных и далеких событиях в контексте настоящего времени, помнят или реконструируют свою идентичность, и показывает какое значение история военного конфликта середины XX века имеет в обществе сегодня.

Философия и искусство Китая через призму анимации и видеоигр

*Елизавета Луну
НИУ ВШЭ СПб*

Древние легенды, философские диалоги и повседневные обычаи традиционной жизни становятся вдохновением для авторов современности. Изучение репрезентации традиционной культуры является значимым инструментом для выявления новых смыслов уже, казалось бы, понятной истории. Главный вопрос, на который попытается ответить доклад, — как традиционное китайское искусство может быть отображено в работах современности, а также — какие новые идеи дало их использование авторам.

В качестве основного метода в работе используется внутреннее изучение отдельно взятых случаев (*intrinsic case study*), а понять, в чем заключается схожесть с традиционным референсом, а где начинается новая трактовка, поможет метод индукции. Для анализа были выбраны два эпизода взрослой мультипликационной антологии “Love, Death + Robots”, а также видеоигра “Detention”. Структура основной части состоит из трех компонентов: “Fish Night”, “Good Hunting”, “Detention” — каждый из которых будет описывать как традиционный референс, так и репрезентацию его в современном виде.

Fish Night

Данный эпизод является двенадцатым в первом сезоне антологии [10], именно его можно считать интерпретацией спора Чжуан Чжоу и Хуэй Ши, который был описан в 18 главе «Чжуан Чжоу».

Дебаты начинаются с фразы Чжуан Чжоу: «Резвые рыбы действительно счастливы, когда плавают в расслабленной манере!», на что Хуэй Ши отвечает: «Ты не рыба — как же ты можешь познать радость рыбы?». Весь последующий спор можно назвать своеобразными «философскими бреднями», так двое находят свой покой в дебатах, прямо как рыба под мостом в воде, но именно по завершению, некоторые исследователи начали разбирать отдельные значения реплик в поисках скрытого смысла и мотивации каждого из философов, так можно разделить выводы подобным статей на два типа: одни считают, что в споре победил Чжуан Чжоу; другие же, что Хуэй Ши. В работе будет затронута только лишь та часть интерпретации спора, которая относится к пониманию природы и связи человека с природой, так как именно это было показано в серии антологии.

Чжуан Чжоу представляет по большей части интуитивный подход к познанию мира, в том числе и холизм, отказываясь предполагать, что столь

цельный процесс как обретение счастья рыбой можно свести к простому выводу, а также его собственные домыслы о том, что счастье рыбы действительно в этом и заключается. Его выводы и ответы используют знание и понимание, которые исходят из прямой и эмпирической связи с природой. Чжуан Чжоу выступает за гармоничное сосуществование человека и природы, которое невозможно через принцип чистой рациональности.

Аргументы Хуэй Ши же наоборот представляют рациональный подход, ставя под сомнение возможность Чжуан Чжоу делать выводы о счастье рыбы, которое основано на эмпирическом и эпистемологическом подходе к познанию. Хуэй Ши утверждает, что знание должно базироваться на прямом опыте или же объективном наблюдении, и следуя тому, что Чжуан Чжоу не может быть рыбой, данный вывод о счастье рыбы тоже существовать не может. Природа, по мнению Хуэй Ши, должна быть исследована на определенной дистанции.

Похожая линия дебатов прослеживается в анализируемой серии антологии. По сюжету двое торговых представителей застревают в пустыне из-за неисправности автомобиля, старший из них предлагает дождаться ночи, чтобы похолодало. Проведя вечер в машине, он просыпается от звуков рыб, которые откуда-то появились в безжизненной пустыне. Младший же заинтересовался ранее неизвестным явлением, и начал контактировать с мелкими рыбками, распугивая их, старший коллега просит его быть как можно аккуратнее и пытается огородить от соприкосновения с существами, но младший его не слушает и, снимая одежду, отправляется плавать.

В данном эпизоде можно сказать, что старший работник представляет собой своеобразный прообраз Хуэй Ши, человека, мыслящего рационально и не стремящегося окунуться с головой в новое явление, предпочитая наблюдать со стороны. В то же время младший его коллега является изображением Чжуан Чжоу, повинувшись зову интуиции, решает слиться в едином потоке с природой в виде появившихся рыб, погибая от укуса мегалодона. Можно сказать, что рассматривая историю сквозь призму дебатов о «счастье рыбы», даже при изучении ситуации с двух точек зрения и мироощущения, нельзя выделить одного победителя ситуации, потому как версия Хуэй Ши победила по-своему — старший работник остался на земле, потому что основывался на свой предыдущий опыт и исследовал природу на расстоянии; но и версия Чжуан Чжоу тоже не проиграла — младший, соединившись душой и телом (окунаясь в «море» он становится той же окраски, что и остальные обитатели) с природой, становится жертвой более сильного хищника, следуя своему эмпирическому порыву. Данная интерпретация является наиболее полноценной с обеих точек зрения, потому как каждый из них остался при свои мыслях и действовал

согласно своим убеждениям, поэтому победителя и проигравшего быть не может.

Good Hunting

Эпизод является восьмым в первом сезоне антологии. Так главным действующим героем становится *хули-цзин*, известный персонаж китайской мифологии, у которого есть множество вариаций в представлении, но здесь мы остановимся только лишь на варианте с изображением в качестве «злой женщины».

Архетип девятихвостой лисы был еще определен в период царствования династий Вэй и Цзинь китайским историком Го Пу, но образ той *хули-цзин*, которая показана в серии, больше опирается на героиню произведения Пу Сунлина «Странные истории из одинокой студии», которая своим приходом приносит несчастье в деревню, используя свои коварные силы, обнажая естество лисы. В конце этих историй героиня как правило погибает от рук кого-то из жителей деревни или же пробуждает милосердие в их сердцах, тем самым отражая устои конфуцианства, которые применялись к женщине в период феодализма.

Так, главная героиня серии, Янь, после убийства матери, остается жить в лесу, общаясь с Лянем, сыном охотника за *хули-цзин*, который скончался. В первый раз Лян видит Янь в полноценном образе лисы еще ребенком, но для разговора с ним она перевоплощается в полулису получеловека. Спустя пять лет развитие технологий дошло до их деревни, в разговоре с Лянем героиня узнает, что он отправляется в Гонконг для обучения паровой механике, сама же она жалуется на нехватку сил для трансформации в форму лисы после прокладки железной дороги. Здесь уже можно заметить главную линию повествования — это противостояние патриархату, но не так четко, как это будет далее. Так, паровые технологии олицетворяют ту силу, которой владеют сильные мужчины-англичане у власти, и образ свободной от мнений женщины, Янь теряет с приходом поездов в их долину.

После завершения обучения Лян встречает Янь по дороге домой уже в Гонконге, попутно узнав, что она больше неспособна становится лисой, поэтому вынуждена искать новой жизни и использовать собственную красоту для пропитания. Здесь уже четко видно давление патриархального общества на идентичность женщины, Янь уже неспособна на перевоплощение, поэтому решает подчиниться общим укладам жизни.

Спустя время Янь приходит в Ляню с просьбой изменить свое тело, которое было заменено механизмом. Это сделал один из управленцев города, потому как его привлекали только лишь роботы, он, владея силами в виде ресурсов и технологий, изменил Янь так, как хочется ему, за что был убит ею. Теперь Янь хочет навсегда вернуться в свою лисью форму, чтобы бороться с несправедливостью, которая создается мужчинами, имеющими

власть. Лян помогает ей перестроить тело так, чтобы оно трансформировалось, желая ей хорошей охоты.

В данной серии показывается стигматизация образа женщины в Китае на примере *хули-цзин*. Женщина заперта в рамках, предоставляемых от мужчин, держащих власть, часто насильно, тем самым они заперты в условиях патриархального устоя. Янь же проходит развитие от той, что находилась в рамках, до той, что обрела силу в виде технологий, то есть героиня становится идеальной версией себя, происходит трансформация идентичности: от «злого» духа в «хорошего» охотника.

Detention

«Detention» — это видеоигра, выпущенная в 2017 году тайванской студией, в которой повествуется о периоде и влиянии белого террора [9]. В центре внимания — судьба Фан Жуйсинь, студентки старшей школы Цуйхуа. Из-за развода родителей, ее мать даже донесла о коррупционных действиях отца, потому что подозревала его в измене, оценки Фан ухудшились также, как и ее психологическое состояние. Под руководством школьного психолога, Чжан Мин Хуэя, они начинают романтические отношения, но Фан была обеспокоена отношениями Чжан Мин Хуэя и учителя Инь Цуй Хань, которая является главой тайного книжного клуба, в который психолог поставляет книги контрабандой [4; 8], поэтому решает прекратить их встречи доносом школьному инструктору Баю. Это приводит к тому, что всех членов тайного клуба арестовывают, а господина Чжана казнят. Героиню публично благодарят за проявленную бдительность, но она отрицает свои действия и выбирает смерть, сбросившись со школьной крыши, становясь призраком кампуса.

Сюжет игры можно трактовать как персональный ад для Фан, потому как проходя его, она по крупицам получает воспоминания вновь и вновь проживая события, которые привели ее к самоубийству. Но больше всего интересна та часть игры, которая связана с представлением традиционных китайских духов, а также даосских ритуалов и предметов искусства, загадки с которыми должна разгадать героиня, чтобы добраться до конца. Разработчики специально не строили весь интерактив игры только лишь на изучении культуры Тайваня, чтобы игроки по всему миру могли, даже не задумываясь, погрузиться в сюжет.

Например, для борьбы с различными духами такими, как скелет-людоед и призрак непостоянства, были добавлены два действия для защиты, которые были взяты из тайваньской народной культуры. В качестве защиты героиня может использовать подношения в виде еды, а также задержка дыхания. Хэйбай Вучан — посланники смерти по местным поверьям, последнее препятствие на пути к разгадке. Белый страж — Се Биань, что означает «Тот, кто исправится, всегда будет в мире», а черный

страж — Фань Вуцзю, что означает «Тот, кто совершает преступления, не будет иметь спасения».

Укуольное шоу дает понять, что вина Рэй проистекает из политических репрессий и социальных потрясений, вызванных периодом «белого террора» на Тайване, который создал культуру страха и подозрительности. Все взаимодействие с духами и загадками возвращает героиню в период до времени «белого террора». Рассматривая этот период в истории Тайваня, игра побуждает игроков задуматься о болезненном наследии политического насилия и несправедливости.

Отвечая на заданный в начале вопрос, традиционное китайское искусство может быть изображено совершенно разнообразно, начиная с вольной интерпретации философских дебатов, заканчивая даосскими ритуалами в реальности после смерти. Каждый автор пытается привнести нечто новое в уже давно изученные концепты, будь то баланс двух школ мысли, трансформация идентичности женщины в китайском обществе или же новый взгляд на глубоко засевшие в обществе недосказанности и старые устои.

Список литературы

Anqi Peng. The Destigmatization of “Evil Woman”: Hulijing as a Modern Sphinx in the “Good Hunting” of Love, Death & Robots. 2019. Peng Anqi, Tao Shilong. *Cogent Arts & Humanities*. 2023. No. 10 (2). Pp. 1–17.

Chen G. X. 秋水 Qiushui — Autumn Floods: A Dialogue Between Rivers and the Sea. *The Philosophy of Life*: Brill, 2016. Pp. 127–140.

Cantor L. Zhuangzi on ‘Happy Fish’ and the Limits of Human Knowledge. *British Journal for the History of Philosophy*. 2019. No. 1. Pp. 1–16.

Lee I-Chien. Detention, a Game More Than Just Games. *International Journal of Social Science and Humanity*. 2022. No. 12 (1). Pp. 13–19.

Nirmala K. B. Representation of Huli Jing (Female Fox Spirit). *Chinese Literary Texts*. K. B. Nirmala. *International Review of Humanities Studies*. 2022. No. 7 (1). Pp. 247–256.

Zhuangzi and the Happy Fish. Ames T. Roger Nakajima, Takahiro. Honolulu: University of Hawaii Press, 2015. —No. 1. Pp. 101–130.

Rodriguez-Garcia K. ‘Detention,’ a retrospective on Taiwan’s history / K. Rodriguez-Garcia. *The Michigan Daily*. URL: <https://www.michigandaily.com/arts/digital-culture/detention-a-retrospective-on-taiwans-history/> (дата обращения: 15.06.2024).

Tiff Liu. Detention Postmortem: Localizing a Taiwanese game for Western audiences / Liu Tiff. // Game Developer. URL: <https://www.gamedeveloper.com/design/detention-postmortem-localizing-a-taiwanese-game-for-western-audiences#close-modal> (дата обращения: 15.06.2024).

Detention [Video Game] / Developed by Red Candle Games; Published by Red Candle Games. - PC, Nintendo Switch, PlayStation 4. - 2017.

Fish Night // Love, Death & Robots. Season 1, Episode 12 / Directed by Damian Nenow; Written by Philip Gelatt (based on a short story by Joe R. Lansdale). - Blur Studio, 2019. - Netflix.

Good Hunting. *Love, Death & Robots*. Season 1, Episode 8. Directed by Oliver Thomas; Written by Philip Gelatt (based on a short story by Ken Liu). Blur Studio, 2019. *Netflix*.

Очарование повседневностью: визуальные миры Макото Синкая

П. А. Столбова

Академия Художеств им. И. Репина

Поиск красоты в повседневных вещах: небо в сетке проводов, утренний свет из окна или капли дождя на листве. Обычные предметы выглядят бесконечно прекрасными и свежими. Мир, который лучше и прекраснее нашего, но при этом так на него похож: именно это чувство вызывают работы японского аниматора Макото Синкая. В статье будут рассмотрены работы Макото Синкая как форма отражения авторского восприятия современной культуры с целью определения особенностей стиля японского аниматора. Он начинал свой творческий путь в Токио в компании, которая специализировалась на выпуске романтических (эротических) видеоигр. Самих героев Синкай не рисовал, а трудился в должности графического дизайнера: занимался сайтом, символикой, верстал буклеты к играм. В свободное время осваивал мастерство художника-аниматора, и в 1999 г. нарисовал черно-белую короткометражку «Она и ее кот», где абсолютно все, кроме написания музыки, он сделал самостоятельно. Сам себе сценарист, режиссер, аниматор, актер озвучания, дистрибьютор. После этого Синкай получил несколько престижных наград, а главное бюджет для новых работ. После этого режиссер создал несколько короткометражек и четыре полнометражных фильма: «Голос далекой звезды» (2002), «Пять сантиметров в секунду» (2007), «Сад изящных слов» (2013), а популярность во всем мире обрел в 2016 году благодаря фильму «Твое имя». За ним последовала еще одна работа «Дитя погоды» (2019). А 11 ноября 2022 г. в Японии вышел новый фильм Синкая — «Судзума закрывает двери» [5].

Существует довольно простая техника, которой пользуются для создания 2d анимации: первый слой — это хорошо прорисованный задний план, который нарисовали один раз. Его очень редко анимируют, но если анимируют, то какие-нибудь мелкие элементы чаще всего представлены либо статично, либо сама камера движется вдоль рисунка, имитируя движение. Принято считать, что внимание зрителя почти всегда сфокусировано на персонажах и очень редко на локациях. Второй слой — это персонажи. Без сюжетной необходимости их тоже не анимируют, поэтому они чаще всего занимают статичное положение. Третий слой — это рот, глаза и вообще лицо персонажей. С этим и работают: анимируют мимику, липсинг. Зачастую даже западная 2D-анимация выглядит более примитивно, хотя по идее несколько сложнее и на ее прорисовку тратят больше времени. Если говорить об отличительных чертах Синкая в плане техники: он оживляет мертвый и статичный задний план. Он как будто отвлекает зрителей от персонажей и фокусирует внимание на окружении

героев, что создает впечатление личного опыта. Обычно мы следим за персонажами как бы со стороны, а стиль Синкая позволяет увидеть мир их глазами. Он мастерски работает со светотенью и выбирает не самую очевидную перспективу, что добавляет реалистичности его рисунку и анимации. Персонажи занимают меньше пространства на экране, мы хорошо видим, где они находятся, что их окружает. На этом кадре представлены казалось бы обычные предметы, однако они сообщают зрителю информацию о временном промежутке, когда происходят события: «Предметы и пейзажи здесь приобретают значение маркера культурно-исторической эпохи» [3, 123]. Каждый элемент повествования направлен на создание определенной и чрезвычайно особенной атмосферы. Синкай демонстрирует высокое умение создавать реальность: подлинные места в своих произведениях он не просто рисует, а детально воспроизводит с такой точностью и скрупулезностью, что с первого взгляда и не определишь, где фотография, а где аниме. Многие сцены нацелены на то, чтобы зритель смог детально осмотреть локацию, поэтому, если Синкай показывает вокзал или поезд, создается невероятно сильное ощущение присутствия в этом месте. Можно сказать, что фоны в аниме Макото Синкая фотореалистичные. Однако это не совсем так: по духу пейзажи ближе к импрессионизму как стремлению передать именно впечатление, а не объективную реальность: «Синкай привлекает, прежде всего, своим вдумчивым и одновременно поэтическим отношением к жизни. Это художник, поэт и философ в одном лице» [4, 1174].

В фильмах Синкая урбанистические виды, деревенские пейзажи, прекрасный сад посреди мегаполиса — всё это реальные места. Однако в аниме цвета ярче, чище, лишние детали опущены. Больше бликов, блеска, эффектов, что отчасти он заимствует из кино: «До этого времени места развития сюжетов были абстрактны или с минимальными подробностями обстановки. Теперь же места событий показаны во всем подробностях, иногда с фотографической точностью» [2, 25]. Например, фоны из фильма «Сад изящных слов». Синкай говорит о реальном мире: на поверхности воды будут плавать листья, ветки, а отражение будет серым из-за цвета дождливого неба. Он изображает водную поверхность чистого насыщенно-зеленого цвета, рисунок уже нереалистичен, но все еще достаточно детализирован, чтобы вызвать у зрителей ощущение чего-то знакомого. Однако Синкаю мало нарисовать пейзаж исключительной красоты: эстетика связана с эмоциями. Разберем визуальный прием из того же «Сада изящных слов». Когда главные герои встречаются в беседке в саду освещение падает на них особенным образом: Токао смотрит на Юкино и видит зеленоватый рефлекс на ее коже, при этом часть силуэта девушки обведена ярким бирюзовым контуром. Такое необычное освещение подчеркивает чувство тайны и печали, которые связывают героев: Такао

считает Юкино главной загадкой в мире, и в окружении дождя в зеленоватом свете она действительно кажется необычным человеком.

Синкай практически всегда показывает знакомый нам современный мир, фантастические элементы нужны скорее для метафоричности. В короткометражке «Голос далекой звезды» межпланетные перелеты — символ разлуки. Этот элемент запросто можно убрать и разделить героев, например, переездом в другой город. Так происходит в фильме «Пять сантиметров в секунду», который тоже посвящен теме разлуки: «Его картины отличаются совершенством и абсолютной эстетической самодостаточностью» [1, 48]. Облака и железная дорога становятся отличительными чертами визуального стиля режиссера. Например, «Пять сантиметров в секунду», где расстояние между персонажами становится одной из главных тем, поезд используется как средство преодоления. Повествование в фильмах Синкай разворачивается медленно, неторопливо, режиссер позволяет зрителю насладиться моментом. Нам показывают размеренное течение жизни: сцены необходимы именно для погружения в мир Синкай, уютный и спокойный уголок куда хочется возвращаться, чтобы передохнуть и набраться сил, а может быть и поплакать в свое удовольствие. Так, пейзажи Синкай на первый взгляд реалистичны, но на самом деле приукрашивают реальность. Поэтому и его миры так привлекательны: они выглядят знакомо, но при этом свежо. Все мастерство Синкай в том, что он балансирует на грани реальности и выдумки, обыденности и красоты. Тонкость этой грани вызывает у зрителя чувство приятной тоски и ностальгии, Синкай дарит миры, где ты в одном шаге от того, чтобы остановить прекрасное мгновение. Настолько близко. Однако в последний момент это ощущение все же отпускает, остается легкая печаль и желание жить дальше, чтобы увидеть другие прекрасные моменты на нашем пути. Их будет еще много.

Серия «Муродзи» Домона Кэна в контексте развития японской фотографии 1950-х гг.

И. А. Леонов
НИУ ВШЭ

Доклад посвящен серии фотографий «Муродзи», изданной Домоном Кэном (土門 拳; 1909–1990) в формате фото-книги в 1954 г. Снимки запечатлевают архитектуру, скульптуру и пейзажи, окружающие одноименный буддистский храм в префектуре Нара (Япония). В рамках исследования тематические и художественные особенности произведений будут рассмотрены в контексте развития японской фотографии 1940-х–1950-х. В частности, снимки «Муродзи» будут сопоставлены с проектами других японских фотографов этого времени, посвященными образам традиционной культуры. В начале доклада будут рассмотрены истоки тематики и стиля фотографий Домона, берущие свое начало в тенденциях 1930-х гг. Во-первых, это время было связано с активным заимствованием эстетики и практик западных фотографов-модернистов — преимущественно представителей немецкой «Новой вещественности». Проявлялось это в обращении японских авторов к механическому взгляду камеры, подчинении композиций строгим геометрическим построениям и стремлении представить реальные объекты в виде абстрактных форм. Кроме того, вслед за западными коллегами, многие фотографы прибегали к малоформатным камерам, которые являлись характерными атрибутами модернистской фотографии. Одновременно в предвоенное десятилетие в Японии набирали популярность и более консервативные идеи — как мы полагаем, они оказали прямое влияние на тематику серии «Муродзи».

На фоне развития тоталитаризма, многие интеллектуалы, литераторы и художники занимались поисками национальной самобытности, свободной от внешних влияний. Зачастую их изыскания проводились в области традиционной культуры, и ближе к концу 1930-х – началу 1940-х гг. ряд фотографов обратились к съемке сельских районов Японии и древних памятников японского искусства. В 1939 г. Домон совершает свое первое путешествие в храм Муродзи, которое положит начало его работе над серией, и основная часть фотографий будет выполнена им в военные годы. При этом «традиционные» фотообразы, создаваемые во вт. пол. 1930-х – пер. пол. 1940-х гг., сохраняли яркие элементы модернистской эстетики: сплошную детализацию, упрощающую изображение; абстрактную трактовку форм и фигур; геометризацию композиций и др. В этом отношении они сильно отличались, в частности, от фотографий на аналогичные сюжеты пер. трети XX в., в которых имели большую популярность пикториалистские приемы: например, мягкий фокус и «живописные» эффекты печати. Совмещение «традиционной» тематики и модернистской образности наиболее ярко характеризует манеру Домона

Кэна в «Муродзи», которая стала одним из первых проектов в этом поле. Здесь же художественное видение фотографа будет проанализировано более подробно с выделением ключевых его аспектов.

Послевоенные и 1950-е годы также были связаны с интересом авторов и публики к традиционным сюжетам, но уже на других идейных началах. Традиция и ее символы (древняя архитектура, буддистские статуи и т. п.) освобождались от связи с «токсичным» консерватизмом и милитаризмом военного времени и становились идейным фундаментом для переосмысления японской культуры. Эти тенденции поддерживались и государством — в 1950 г. был издан «Закон об охране культурных ценностей» (Бункадзай хогохо:), который послужил еще большей популяризации «Национальных сокровищ» и вовлечению широкой публики в процесс их сохранения. Именно 1950-е стали временем, когда выпускались или создавались знаковые сегодня японские фотопроекты, посвященные традиционной культуре. Помимо «Муродзи», среди них был шеститомный альбом «Album of Japanese Sculpture» (1952–1953; издательство «Бидзюцу сюпан-ся»), фотографии для которого предоставили Сакамото Мансити (坂本 万七; 1900–1974), Фудзимото Сихати (藤本 四八; 1911–2006) и Ириэ Тайкити (入江 泰吉; 1905–1992), а также сам Домон. Кроме того, практически одновременно с изданием «Муродзи» Ватанабэ Ёсио 渡辺 義雄 (1907–2000) и Исимото Ясухиро 石元 泰博 (1921–2012) начали выполнять снимки для знаменитых альбомов, курируемых архитектором Тангэ Кэндзо (丹下 健三; 1913–2005): «Ise: Prototype of Japanese Architecture» и «Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture». Примечательно, что все они были направлены и на иностранную аудиторию. Каждое из упомянутых изданий было переведено на английский язык, а тексты для них нередко писали авторы связанные с зарубежным контекстом (например, искусствовед Китагава Момоо (北川 桃雄; 1899–1969) или знаменитый мэтр западного модернизма Вальтер Гропиус (1883–1969)). Сопоставление фотографий «Муродзи» с данными проектами позволяет определить индивидуальные и типичные черты манеры Домона в отношении традиционных сюжетов. Так, по сравнению с «агрессивным» модернизмом в архитектурных снимках Ватанабэ и Исимото, Домон являет зрителю более «мягкую» эстетику. Например, он не прибегает к столь резким ракурсам и перспективным искажениям, а также практически не выходит за рамки изобразительности. В то же время, в области фотографий традиционных скульптур «Муродзи» относится к более магистральной линии связанной с «музейным» взглядом на произведения буддистского искусства.

Вслед за Домоном авторы шеститомного альбома стремятся визуально обособить памятник от его окружения, представив ее как образ, обладающий фундаментальной эстетической ценностью. Исходя из анализа

снимков «Муродзи» и их сопоставления с аналогичными японскими проектами, в докладе будет сделан вывод о значимости серии Домона в контексте японской фотографии 1950-х. Во-первых, будучи одним из первых подобных начинаний, «Муродзи», во многом, сформировала основу для восприятия традиционных сюжетов среди японских авторов в это время. Во-вторых, в отличие от более поздних аналогов (в частности, проектов Тангэ), серия Домона демонстрирует весьма «уравновешенную» трактовку модернистской эстетики, сочетая ее авангардные проявления (плоскостность и абстрактность отдельных форм) с общей изобразительностью и имплицитным акцентом на «содержании» образов. В результате фотографии «Муродзи» являют собой гармоничный, идейно продуктивный союз «традиции» и «современности» — крайне актуальное решение для послевоенной Японии.

“Fashion” индустрия в Пакистане: высокое искусство этносов

*Замараева Н. А.
ИБ РАН*

“Fashion” индустрия в Пакистане одна из известных и передовых в мусульманском мире. И это благодаря искусству современных дизайнеров и мастериц, которые бережно сохраняют многовековые традиции ткачества и вышивки, тонко вплетая современные традиции в современный стиль одежды пакистанок.

Дискуссия о красоте языка на страницах тюрко-мусульманской периодической печати российского Закавказья начала XX в.

М. В. Вершинина

Институт всеобщей истории РАН

В начале XX в. на страницах закавказской прессы на азербайджанском тюрки развернулась бурная полемика о литературном языке. В центре внимания оказался в том числе и вопрос, который можно сформулировать следующим образом: ценен ли язык сам по себе, как эстетическая категория, или же его ценность заключается лишь в том, что он является инструментом, посредством которого можно отражать социально значимые темы и воздействовать на общественное мнение? Другими словами, имеет ли смысл рассуждать о форме, если содержание не доведено до совершенства? Азербайджанские публицисты и издатели исследуемого периода по-разному отвечали на этот вопрос.

Часть издателей во главе с редакторами сатирического журнала «Молла Насреддин» (1906–1931 гг.) Джалилом Мамедкулизаде (1866–1932) и Омером Фаигом Неманзаде (1872–1937) поддерживала идею использовать в печати повседневный разговорный язык, понятный широким массам населения, очищенный от избытка арабо-персидской лексики и сложных грамматических конструкций. Другая же часть, сгруппировавшаяся вокруг журналов «Хаят» (1905–1906 гг.) и «Фиюзат» (1906–1907 гг.) во главе с Али-беком Гусейнзаде (1864–1940), обладала иными эстетическими представлениями и считала, что необходимо придерживаться изысканного стиля речи, характерного для османского языка, прежде всего его стамбульской нормы.

Последнее направление в среде закавказских интеллектуалов сформировалось во многом под влиянием османского литературного движения, рупором которого был стамбульский еженедельный литературный журнал «Сервет-и фюнун» (тур. *Servet-i Fünun* — «Сокровище наук», 1891–1944). Одним из его принципов было «искусство ради искусства» и использование сложного, утонченного языка, на котором общалась интеллектуальная элита Османской империи. Поскольку бакинский журнал «Фиюзат» отличался богатством и качеством публиковавшихся материалов, многообразием освещаемых тем, изысканностью языка, его по праву можно было сравнить с «Сервет-и фюнун».

«Молла Насреддин» и «Фиюзат» являлись самыми яркими воплощениями двух противоположных тенденций, существовавших в среде тюрко-мусульманской интеллигенции российского Южного Кавказа, а взгляды их авторов отражали разные представления о языке (язык как прекрасное и язык как утилитарное).

Список источников и литературы:

1. ۱۹۰۷ - ۱۹۰۶، فاسپی مطبعه سی، بیوضات. باکو.
2. ۱۹۰۹ - ۱۹۰۶، غیرت مطبعه سی، ملا نصرالدین. تفلیس.
3. Swietochowski T. *Russian Azerbaijan (1905–1920): The Shaping of a National Identity in a Muslim Community*. Cambridge University Press, Boston, 1985.
4. Shaw S. J. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey. Vol. II. The Rise of Modern Turkey (1808–1975)*. New York: Cambridge University Press, 2005.
5. *Azərbaycan tarixi. Yeddi cildə. V cild (1900–1920-ci illər)*. red. M. İsmayılov, N. Maksvell. Bakı: Elm, 2008.
6. Aşırılı A. *Azərbaycan mətbuat tarixi (1875–1920)*. Bakı: Elm və Təhsil, 2009.
7. Hüseyinzadə Ə. *Seçilmiş əsərləri*. Bakı: Şərq-Qərb, 2007.
8. Məmmədquluzadə C. *Əsərləri. Dörd cildə. IV cild*. Bakı: Öndər nəşriyyat, 2004.
9. Uygur E. Füyuzat ve Molla Nasreddin Dergilerinde Edebi Dil Tartışmaları. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. Cilt 4. 2007. No. 4.
10. Uygur E. Azərbaycan Matbuatında Füyuzat Dergisi. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. Cilt 7. 2010. No. 2.

ЧАСТЬ 10

Китайская штучка: предмет, функция, эстетика

Одежда и украшения позднего периода Шан (XIV–XI вв. до н. э.)

М. Е. Джуфре

Мальтийский университет

Древнее городище близ города Аньян, пров. Хэнань, КНР, известно как поздняя столица периода Шан-Инь. На этой территории раскопаны крупный ритуальный центр, ремесленные мастерские, кладбища, в том числе царский некрополь.

Исследование повседневной жизни населения этого города сопряжено с довольно типичными трудностями: археологические раскопки практически не дают материалов для реконструкции одежды, а общее число изображений людей насчитывает всего несколько сотен. Чаще всего они встречаются на керамике, камне или в бронзе; абсолютное большинство выполнено в виде скульптур или рельефных изображений⁶¹. Их изучение дает важную информацию относительно внешнего вида людей того времени: в тех случаях, когда на изображениях можно разглядеть детали, одежда в основном представлена типами халатов, с поясом и достаточно длинными полами и рукавами⁶². Нередко уделяется особое внимание изображению волос и головных уборов.

Еще более сложной категорией для исследования являются повседневные украшения. Начиная с позднего неолита одним из немногих широко распространенных повседневных украшений были шпильки для волос. И именно шпильки являются одним из немногих украшений, которые обнаруживают и на поселенческих памятниках, и в погребениях на городище под Аньяном. Наиболее массовыми были шпильки из кости; более того, была найдена косторезная мастерская, специализирующаяся на их производстве⁶³.

Контекст находок позволяет предположить, что шпильками пользовались как женщины, так и мужчины. Большинство шпилек были костяными, довольно простыми, с минимумом украшений; но в богатых погребениях встречаются шпильки с фигурными навершиями и

⁶¹ Живописные и графические изображения вообще крайне редко доходят до наших дней, в первую очередь потому, что основными материалами были дерево и ткани, которые практически не сохраняются в почвах в районе столицы Шан.

⁶² Лян Сыюн, Гао Цюсюнь (梁思永, 高去尋). Хоуцзячжуан. 1004 хао да му 侯家庄, 1004 號大墓(Хоуцзячжуан, могила № 1004). Тайбэй, 1970, с. 42.

⁶³ Campbell R., Li Z, He Y, Yuan J., 2011. Consumption, Exchange and Production at the Great Settlement Shang: Bone Working at Tiesanlu, Anyang. *Antiquity*, Vol. 85. No. 330. Cambridge, 2011. Pp. 1279–1297.

инкрустацией. Наиболее интересными в художественном плане являются нефритовые шпильки для волос; шпилек из бронзы не обнаружено, но существуют бронзовые предметы, которые называются «шпилькоподобными». Известно, что в дальнейшем шпильки оставались одним из наиболее популярных украшений в Восточной Азии вплоть до XX века.

Таким образом, анализ повседневной одежды и украшений конца второго тысячелетия до н. э. на примере столицы Шан-Инь демонстрируют употребление халатов и шпилек для волос, в дальнейшем характерных для Восточной Азии вплоть до XX века.

Жуи: вопросы происхождения формы и проблемы терминологии

М. В. Козловская

Государственный Эрмитаж

Один из важнейших, если не самый важный, благопожелательный символ в китайской культуре сегодня, как и в предшествующие несколько веков — так называемый *жуи* (*жу-и. ji-i / gui / guyi*). В зарубежной и отечественной популярной литературе, в каталогах, научных исследованиях и на музейных этикетках *жуи* обычно именуют «скипетром» или «жезлом».

Авторы исследований, касающихся самых разных областей истории китайского искусства, форму *жуи* обычно описывают, но не объясняют, иногда лишь ссылаясь на одну из двух основных теорий происхождения *жуи* и его формы.

Первая версия: *жуи* — некий «церемониальный скипетр», бытовавший в Индии и вместе с буддизмом появившийся в Китае; однако в последние годы, возможно, не без влияния работ китайских авторов последней четверти века, пишут скорее не о «скипетре/жезле», а о спиночесалке, входившей в набор необходимых для буддийского монаха предметов наряду с посохом, чашей, зубочисткой и пр. Однако версия, связывающая появление *жуи* с буддизмом, хронологически не соответствует упоминаниям термина *жуи* в письменных источниках раннеханьского времени. Вторая версия, выдвинутая китайскими исследователями, заключается в том, что *жуи* и его форма восходит именно к спиночесалке — находки такого рода предметов датируются более ранним временем, нежели приход буддизма в Китай.

В большинстве публикаций замечания о *жуи* или исследования конкретных экземпляров касаются предметов, датирующихся гораздо более поздним временем (Цин, в основном), ставятся вопросы датировки, провенанса вещи и пр., обсуждаются те или иные аспекты бытования *жуи* в уже сложившейся форме (например, в качестве «жезла оратора», атрибута даосских божеств, дара на торжества разного рода, и пр.); иногда ссылаются на историю происхождения термина. Вопрос же происхождения специфической формы *жуи* как предмета материальной культуры, существовавшего на протяжении столетий в разных вариациях размеров и материалов (но восходящих, невзирая на материал, размер и даже вариации формы, к единому типу с продолговатой, часто слегка выгнутой основой с загнутым концом) остается открытым: лишь версия чесалки для спины объясняет такую форму, основываясь на внешнем подобии.

Однако в версии, возводящей *жуи* к спиночесалке, отсутствует история превращения конкретного утилитарного предмета в драгоценную вещь, которая была бы подтверждена текстами или четкими следами в

материальной культуре. Приводимые в исследованиях в качестве иллюстраций тексты ханьского времени говорят о появлении и использовании *жуи*, но не о существовании *жуи* как предмета. Нет ясной доказанной линии превращения спиночесалки — возможно, даже сделанной из ценных материалов — в *жуи* как драгоценную в прямом и переносном смысле символическую вещь, достойную владык.

Однако, как представляется, возможно иное объяснение происхождения *жуи* — как его формы, так и ценности: это поясной крюк, которых приходит в Китай из кочевнической среды вместе с новыми деталями в вооружении и костюме воина. Роль поясного крюка — как и поясных пряжек и блях, разумеется — для кочевников не ограничена функцией: поясные пряжки и крюки делаются из ценных и драгоценных материалов, они показывают роль владельца в иерархии, имея, вероятно, и геральдическое значение.

Форма поясного крюка продиктована его функцией: в случае небольшого размера — это прямой стержень, один конец которого загнут; для крюков бóльшего размера необходим изгиб, соответствующий округлой форме тела.

Часто встречающиеся, особенно в крюках достаточно большого размера, щиток или утолщение посередине стержня в поясном крюке функциональны — они укрепляют ту его часть, с оборотной стороны которой находится шпенек для соединения крюка и одного из концов ремня. И посередине многих *жуи* (это особенно характерно для времени правления Цинов) есть или утолщение, или отдельный орнаментальный картуш.

Версия о поясных крюках подкреплена археологическим материалом — тем более что появление поясных крюков в Китае объяснимо предшествует появлению письменных источников с упоминаниями слова *жуи*.

Если принять версию о поясных крюках, формы которых совпадает с формой *жуи*, становится понятной и изначальная смысловая нагрузка *жуи* как драгоценного предмета, знака отличия, возможно — дара и/или подношения. Возможно, будущие исследования покажут правильность той или иной теории.

Но какая бы из версий ни оказалась правильной, замечу, что ни одна из них не совместима с нынешним, пришедшим в XIX в. вероятно из английского языка и ставшим практически общеупотребительным и повсеместно используемым по отношению к *жуи* термином «скипетр» (реже «жезл»), имеющим совершенно иное семантическое значение. Ясно, что в языках за пределами Китая нет соответствия ни вещи, ни понятию *жуи* — и, как следствие, адекватного слова — но значение и этимология слов «скипетр» и «жезл» невольно приводит читателя к неправильной интерпретации. Возможно, правильнее было бы отказаться от

использования слова «скипетр» и заменить на более нейтральное определение: например, «символическая вещь», «благопожелательный символ» или просто «символ».

Мотив «Теремов и башен небесного дворца» как основа образа шкафов в зале Хранения сутр (1038 г.) монастыря Хуаяньсы в г. Датун, КНР

*М. Ю. Шевченко
ИБ РАН, МАрхИ*

Мотив «Теремов и башен небесного дворца» *тянгу-лоугэ* был детально описан в трактате по строительству «Инцзао фаши», составленном в 1103 г. мастером Ли Цзе, и утвержденном императорским двором в качестве нормативного. Но данный мотив начал складываться гораздо ранее и его интерпретации заметны уже в росписях пещер Дуньхуана, которые датируются VI–VII вв. Что касается применения данного мотива в декоре монастырских книгохранилищ, то это также было довольно распространено, что доказывает закрепление форм таких шкафов также в трактате «Инцзао фаши». Но шкафы, которые рассмотрены в данном исследовании были выполнены ранее написания трактата, и в них можно увидеть формирование данной типологии и проследить некоторые тенденции интерпретации архитектурных форм в элементах резного декора. Речь идет о резных шкафах из зала Хранения сутр в монастыре Хуаяньсы в городе Датун провинции Шаньси.

Шкафы размещены в интерьере зала и охватывают его пространство по периметру, занимая все свободные от проемов плоскости стен: два крайних пролета на восточном входном фасаде, полностью северную и южную стены, а также почти всю западную стену зала, за исключением центральной части, где находится окно. В общей сложности внутри зала вдоль стен стоят в ряд 38 шкафов общая высота которых составляет около 5 м. Внутри шкафы поделены на отсеки: в нижнем ярусе отсек имеет три полки глубиной около 45 см и высотой также в пределах 45 см каждая; верхний отсек шкафов имеет одно отделение глубиной 45 см и высотой около 85 см. Ранее в этих шкафах хранились буддийские тексты. Шкафы оформлены в виде двухъярусных теремов, при этом ряды шкафов вдоль двух боковых стен в центральной части имеют возвышение в виде башни, а у заднего окна сооружена деревянная резная композиция в виде павильона, который парит над окном и связан со стоящими рядом шкафами изогнутым мостом.

Кроме того, повышение силуэта шкафов вдоль задней стены происходит и ближе к углам, где их декор напоминает выступающие «терема». В остальном верхний уровень шкафов оформлен в виде «галереи», соединяющей между собой акцентированные башнеобразные объемы. Такие художественные изображения групп построек с башнями, изогнутыми мостиками и парящими павильонами в китайском декоре получили название «теремов и башен Небесного дворца» — *тяньгу-лоугэ*,

из чего можно сделать вывод, что в декоре шкафов обыгрывается тема небесного дворца с восседающим в его центре буддой.

Для того чтобы лучше понять данный декоративный замысел, необходимо посмотреть на план зала Хранения Сутр. По центру зала возведен каменный алтарь, на котором размещено множество буддийских статуй династии Ляо: по центру возвышается статуя будды настоящего — Шакьямуни с двумя учениками и четырьмя бодхисатвами вокруг; слева от него стоит статуя будды прошлого — Дипанкары также в окружении двух учеников и четырех бодхисатв; справа от Шакьямуни восседает будда будущего — Майтрея в окружении шести бодхисатв. Над каждой статуей будды устроен куполообразный кессон в деревянном декоративном потолке, символизирующий зонт над головой будды, подчеркивающий славу и добродетель. Такие же акценты в виде богато украшенного зонтика с колокольчиками по краям можно увидеть на дуньхуанских росписях VII–VIII вв. над изображениями будд в Небесных дворцах. То есть резные шкафы в виде теремов и башен окружают интерьер храма, словно внутренний «двор» дворцовой группы, а по центру этого «двора» на высокой террасе восседает группа будд и бодхисатв. Этот мотив был хорошо известен в Китае ко времени строительства зала Хранения Сутр. В основании шкафов проходит каменный постамент типа *сюймицзо* высотой около 60 см. В центральной части постамента вырезаны характерные для буддийского орнамента ниши *куньмэнь*, форма которых восходит к форме ниш со статуями будд из пещерных монастырей, которая еще в III–IV вв. была заимствована Китаем из Индии. Использование постамента типа *сюймицзо* говорит о желании подчеркнуть значимость содержимого данных шкафов, придав им дополнительно высокий статус. По структуре изображение теремов в декоре шкафов довольно близко к реальной архитектуре. Нижний карниз поддерживают семярусные кронштейны *доугун* высотой около 33 см. По типу это пустые кронштейны с двумя элементами *хуагун* и двумя элементами *ан*, что как правило применялось в архитектуре высшего ранга.

Высота каждого яруса кронштейна составляет около 6 см, иными словами, построение данных кронштейнов носит модульный характер, все элементы в них стандартизированы по размерам и форме и в целом соответствуют правилам составленного позднее строительного трактата «Инцзао фаши». Над нижним карнизом размещается пояс балконных кронштейнов, которые несут выступающий балкон с ограждением. Здесь также очень точно переданы особенности многоярусных сооружений того периода. Балконный кронштейн имеет 6 ярусов, высота ярусов соразмерна с нижележащим карнизом, все элементы кронштейнов также стандартизированы. Ограждение балкона высотой 26,1 см соответствует стандартному деревянному ограждению с выступающими столбиками *ванчжу*, сплошным нижним поясом и открытым верхним.

Кронштейны верхнего карниза в целом схожи с нижними: это также пустые семиярусные кронштейны с двумя элементами хуагун и двумя элементами ан. В общей сложности, учитывая различные угловые кронштейны, в декоре шкафов было использовано 17 видов доугунов. Отчасти такое многообразие можно объяснить не только их местоположением, но и участием нескольких артелей мастеров над созданием декора. Тем же объясняется некоторая разница в решении южной и северной группы шкафов. Если посмотреть на тектонику в целом, то нижние и верхние кронштейны по большей части выполнены соразмерными, а балконные меньше их на один ярус. Это соответствует строительной практике, так как балконные кронштейны несли в основном служебную функцию и не участвовали в выражении статуса постройки, поэтому зачастую были соразмерны или меньше карнизных. Это демонстрирует, к примеру башня Гуаньинь в монастыре Дулэсы уезда Цзисянь династии Ляо (984 г.) или башня Пусяньгэ в монастыре Шаньхуасы в Датуне династии Цзинь (1154 г.).

В целом можно утверждать, что логика и структура декора шкафов очень близка к тому, что демонстрируют сохранившиеся постройки династий Сун, Ляо и Цзинь. Но есть и некоторые отличия. Во-первых, это большое количество ярусов в кронштейнах. Из сохранившихся башенных построек только в башне Гуаньинь можно наблюдать схожее число ярусов в кронштейнах: по 7 в нижнем и верхнем ярусах и 6 — в балконном. Во всех остальных примерах число ярусов обычно не превышает шести, причем чаще всего можно встретить пятиярусные кронштейны в башнях, как, к примеру в башне Врачающихся сутр в монастыре Лунсинсы в Чжэндине. Во-вторых, в шкафах в зале Хранения сутр кронштейны установлены довольно часто.

В архитектуре династий Сун, Ляо и Цзинь кронштейны были довольно крупными, а балки сравнительно тонкими, поэтому обычно над пролетом устанавливали не больше двух кронштейнов, чтобы с одной стороны не перегружать балку, а с другой — свободно разместить крупные кронштейны. Это создавало характерный для данного времени спокойный и монументальный облик зданий, лишенный чрезмерной декоративности, которая начнет усиливаться со времени правления династии Юань и достигнет апогея при династии Цин. В декоре же шкафов мы видим стремление мастеров намеренно повысить степень декоративности, сделать облик более богатым и сложным, чем реально существовавшая в то время архитектура, тем самым придав шкафам вид, более соответствовавший образу «Небесного дворца». Это им удастся сделать за счет уменьшения пропорций высоты кронштейнов к высоте колонны. В стандартном виде высота сунского семиярусного кронштейна должна три раза укладываться в высоту колонны, а здесь она укладывается больше четырех раз. То есть тут пропорции уже становятся ближе к архитектуре более поздних

династий Мин и Цин. И вот такое предвидение архитектурных тенденций будущего в деревянном декоре интерьера очень часто можно встретить в китайском декоративном искусстве, в связи с чем его изучение представляет большой интерес. В целом, можно сказать, что образ «Небесного дворца» нашел отражение как в живописи, так и в деревянной резьбе, структуре интерьеров и собственно архитектуре. Впоследствии он был закреплен и в трактате по строительству «Инцзао фаши» в виде емкого термина — *тянгуи-лоугэ* («терема и башни Небесного дворца»), обозначавшего определенный тип интерьерного декора.

Стремление воплотить образ «Небесного дворца» в отделке интерьеров храмов привело к тому, что шкафы стали приобретать облик архитектурных построек, причем выполнялись они в логике построения деревянного каркаса. Определенные элементы, такие как изогнутые мостики и крытые галереи на втором ярусе «теремов» стали опознавательными маркерами мотива *тянгуи-лоугэ*. Анализ структуры шкафов зала Хранения сутр выявил тенденции к усилению декоративности форм архитектурных прототипов с одновременной утратой монументальности.

Помимо этого, декор резных шкафов демонстрирует в отдельных деталях особенности, которые стали характерны для более поздней архитектуры Китая XIV–XIX вв., а именно — уменьшение размеров кронштейнов доугун относительно высоты колонны, увеличение числа надпролетных кронштейнов, более плотное размещение кронштейнов. То есть, можно говорить о некоторых опережающих тенденциях в интерьерном декоре китайских храмов, которые позднее нашли применение в собственно деревянной архитектуре.

«Рассмотрение деталей»: архитектурные стандарты сквозь призму времени

О. А. Королева
ИБ РАН

Цель доклада — исследование специализированного трактата по строительству, где были обобщены теоретические и практические знания в области архитектурных технологий, накопленных к XII в. (эпоха Северная Сун). Объект исследования — один из разделов трактата по строительству «Образцы строительства» («Инцзао фаши»). Предмет исследования — текст «Рассмотрение деталей» («Кань сянь»), где были наглядно показаны принципы строительства, которые практиковались начиная со времен древнего Китая. Обращение к классическим трудам и их соотнесение с современным положением дел было обычной практикой в традиционной культуре Китая. Эта особенность китайского мышления — отдавать предпочтение прецедентам в прошлом и использовать их в качестве примера в настоящем — нашла отражение во многих сферах жизни. Таким образом, цитирование канонических текстов, написанных предшественниками, было неременным элементом работы составителей в последующие эпохи. Несмотря на императорский приказ составить трактат исключительно практического содержания, автор «Образцов строительства» — старший инспектор Цензората дворцовых зодчих Ли Цзе — сделал обзор традиций китайского зодчества с точки зрения основополагающих принципов, технологий и терминологии. Будучи ученым, воспитанным на канонических текстах, он тщательно собирал сведения о строительных нормах предыдущих поколений. В разделе «Рассмотрение деталей» Ли Цзе отсылает читателя к обширному списку классических трудов, в том числе по архитектуре. Ссылаясь на эти тексты, он стремился подчеркнуть, что в основе сформулированных им строительных стандартов лежат древние традиции. Кроме этого автор уделил большое внимание определенным терминам, которые использовались для описания конкретных методов строительства, строительных форм и отдельных элементов. В итоге можно сделать следующие выводы:

Раздел «Рассмотрение деталей», входящий в состав объемного трактата «Образцы строительства», — это яркий пример систематизации теоретических знаний в области традиционной архитектуры Китая. — Одной из важных задач автора трактата — Ли Цзе — было осмысление накопленного опыта в области архитектуры, т. е. на основе прецедента он стремился легитимировать свой труд в черед классических текстов, написанных его предшественниками.

Одной из причин систематизации, накопленных к эпохе Северная Сун знаний стала возможность доступа к ним не только чиновников, но и мастеровых людей, работавших под их началом. Результаты этого исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения трудов по китайской архитектуре, методов строительства, а также их практического применения.

Монастырь Шуанлинь-сы: сокровищница буддийской скульптуры провинции Шаньси

А. В. Осокин
ИБ РАН

Настоящий доклад посвящен монастырю Шуанлинь-сы, расположенному в центральной части китайской пров. Шаньси. Автор этих строк несколько раз выезжал в данный регион для проведения полевых исследований, в частности, для подробного ознакомления с памятниками буддийской архитектуры.

Буддийский храмовый комплекс Шуанлинь-сы (雙林寺; его название можно развернуто интерпретировать как «Парная роща деревьев шала», что, в свою очередь, символизирует вхождение Будды Шакьямуни в махапаринирвану), ранее известный как храм Чжунду-сы (中都寺), расположен в деревне Цяотоу (橋頭), приблизительно в шести километрах к юго-западу от уездного города Пиньяо (平遙) провинции Шаньси (山西). Монастырь Шуанлинь-сы прежде всего замечателен своей цветной деревянной буддийской скульптурой, благодаря чему получил поэтичное название «сокровищница искусства цветной скульптуры» (*цайляо шудэ баоку*; 彩塑藝術的寶庫). Он предоставляет заинтересованному специалисту огромные возможности для исследований китайской буддийской иконографии, ее специфики и интерпретации классических буддийских сюжетов в рамках китайской буддийской традиции периодов Мин и Цин. Тем не менее, в плане туризма монастырь представляется непопулярным объектом. Это, вероятно, связано с тем, что, находясь недалеко от Пиньяо, храмовый комплекс Шуанлинь-сы находится как бы «в тени» знаменитого города и связанных с ним и его окрестностями культурных памятников.

Монастырский комплекс Шуанлинь занимает площадь около 15 тыс. квадратных метров и условно разделен на две основные части — восточную и западную. К настоящему времени, самым ранним из сохранившихся на территории монастыря памятников является т. н. «Стела буддийских монахинь» («Гу гу чжи бэй»; 姑姑之碑), датируемая 1011 годом (четвертый год правления под девизом Да-чжун сянь-фу (大中祥符) императора Чжэнь-цзуна периода Северная Сун). На стеле присутствует надпись «монастырь реставрирован во второй год [правления под девизом] У-пин» (чунсю сы юй У-пин эр нянь; 重修寺于武平二年), что соответствует 571 г. периода Северная Ци (Бэй Ци; 北齊). Таким образом, монастырь в тот период уже существовал, а это значит, что его история насчитывает более 1 400 лет.

Монастырь Шуанлинь-сы окружен каменной стеной, его главные ворота ориентированы на юг. Его западная часть включает монастырский

двор с десятью залами (цзо дьянь тан; 座殿堂), а также три «внутренних двора» (т. н. *цзинь юань*; 進院). Из них «Зал [Будды] Шакия[муни]» (Шицзя дьянь 釋迦殿), «Зал архатов» (Лохань дьянь; 羅漢殿), «Зал Гуань-юя» (У-шэн дьянь; 武聖殿), «Зал [божества] земли» (Ту-ди дьянь; 土地殿), «Зал Ямараджи» (Яньло дьянь; 閻羅殿) и «Зал [четырёх] Дхармараджей» (Тянь ван дьянь; 天王殿) образуют «передний двор» (*цянь юань*; 前院). «Срединный двор» (*чжун юань*; 中院) включает «Драгоценный зал Махавиры» (Да-сюн бао-дьянь; 大雄寶殿), а также два флигеля «Зала тысячи будд» (Цянь фо дьянь; 千佛殿) и «Зал бодхисатв» (Пуса дьянь; 菩薩殿). Архитектурный комплекс «заднего двора» (Ш 後院) состоит из «Кумирни добродетельной и верной [девы]» (Чжэнь и цы; 貞義祠), а также «Зала матушки-покровительницы» (Нян-нян дьянь; 娘娘殿). Восточная часть монастыря, в свою очередь, включает т. н. «чаньский двор» (*чань юань*; 禪院) и библиотеку-хранилище (*цзин фан*; 經房).

В настоящее время бесценный деревянный скульптурный комплекс и росписи монастыря пребывают в весьма плачевном состоянии, несмотря на в целом благоприятный климат региона. При этом полноценная качественная реставрация на данном этапе едва ли возможна. Это комплексная проблема, общая для многих памятников культурного наследия в Китае, чему автор этих строк неоднократно был свидетелем. Тем более отрадно, что в 2021 г. Шуанлинь-сы запустил «Проект по сохранению цифровых данных храмового комплекса», в котором активную роль играет Чжэцзянский университет (Чжэцзян дасюэ; 浙江大學). В планах сотрудничества — создание цифрового архива храма Шуанлинь с помощью новейших технологий. В ходе реализации проекта с применением специальных сканеров, беспилотников и других инструментов проводится комплексная съёмка всего храмового комплекса Шуанлинь, его настенных росписей, красочных деревянных скульптур, древних каменных стел, составляются карты и пр.

За полтора тысячелетия своего существования монастырский комплекс многократно горел, реставрировался и перестраивался. Уже к периоду Юань (1271–1368) он полностью обветшал. Масштабные и множественные реконструкции монастыря были проведены в периоды правления под девизами Цзин-тай (景泰; 1450–1457), Тянь-шунь (天順; 1457–1464), Хун-чжи (弘治; 1488–1505), Чжэн-дэ (正德; 1506–1521) и Лун-цин (隆慶; 1567–1572) империи Мин, а также Дао-гуан 道光 (1821 – 1850) и Сюань-тун (宣統; 1909–1911) империи Цин. В результате такого длительного процесса восстановления, растянувшегося на несколько столетий, сегодня храмовый комплекс представляет собой уникальный образец монастырского архитектурного стиля периода Мин – Цин.

В докладе, помимо прочего, будет проанализирована специфика искусства буддийской скульптуры монастыря Шуанлинь, показаны уникальные особенности, отличающие ее от скульптурных традиций других буддийских обителей Китая.

Жанры *уся* и *санься* как способ популяризации и отражения традиционных китайских учений и искусства в современной культуре Китая

Е. Н. Замяткина
НИУ ВШЭ СПб

Китай в современном мире является быстро развивающейся страной, которая распространяет свое влияние за рубежом различными методами, включая культурные и исторические аспекты развития и национального самосознания. В рамках проводимой политики использования культурной мягкой силы можно отметить стремление Китайского правительства распространить китайскую культуру с целями приобщения иностранной публики (особенно среди молодежи) к ценностям и особенностям китайского менталитета. Произведения в жанре *уся* и *санься* могут отразить это стремление, так как они сочетают в себе красочные и динамичные сюжеты, которые могут быть интересны зрителю или читателю, а также раскрывают традиционную культуру, которая по сей день остается важной частью китайского общества.

Гипотезой доклада будет утверждение о том, что жанры *уся* и *санься* в современном китайском искусстве отражают традиционные аспекты, привлекают к ним внимание современного зрителя и популяризируют китайское искусство за рубежом.

В этой статье мы фокусируемся на современном искусстве и отдельных его современных жанрах как методе отражения традиционных китайских учений и национальной культуры, а также на том, какое распространение они получают и играют ли они роль в популяризации упомянутых особенностей и учений и китайского искусства.

1. Концептуализация понятий

Стоит подчеркнуть, что сами понятия возникли довольно давно и представляли собой колоритные и уникальные жанры в первую очередь литературы. Например, одно из первых произведений в жанре *уся* — «Речные заводи» Ши Най-Ань, элементы *санься* заметны в историях о Восьми Бессмертных. Однако в настоящее время изучение таких жанров современного китайского искусства, как *санься* и *уся*, выходит за рамки литературы. Исследования по этой теме ограничены ввиду узкой направленности жанров, специфики и схожести с более известными и распространенными разновидностями произведений о боевых искусствах и культивировании. Это подчеркивает актуальность работы — привлечение внимания к теме и исследование того, как современная культура наследует и интерпретирует традиционные элементы и понятия китайской культуры.

Уся (武俠 ; «герои боевых искусств») — жанр, описывающий обычных людей, которые достигают уникальных способностей посредством культивирования и развития физических способностей. *Санься* (仙俠 ; «бессмертные герои») обращается скорее к фантазийным сюжетам, в том числе к китайскому фольклору и мифологии, и повествует о культивировании героев, конечной целью которого является достижение бессмертия и высшей точки силы. Отличительной чертой жанра санься является то, что герои, их мотивация и сюжетная идеология сильно вдохновлены классическими китайскими учениями такими как даосизм (к примеру, иероглиф 仙 (сянь) в названии жанра взят из даосизма и обозначает смертного, достигшего бессмертия через культивирование, использование алхимии и артефактов), буддизм, а также содержат в себе элементы жанра *уся*, обращаясь к развитию через боевые искусства. Проводя различия между двумя жанрами, можно отметить, что *уся* меньше обращается к элементам фантазийного, в то время как *санься* строится на основе фэнтези.

В настоящее время жанры получили свое развитие преимущественно в кинематографе, т. е. фильмах и сериалах («дорاماх»), мобильных, компьютерных и видеоиграх, мультфильмах (*дунхуа*). Однако часто основой для перечисленных выше произведений становятся новеллы (романы), написанные в рамках описываемых жанров, которые зачастую изданы онлайн. *Уся* и *санься* в последние годы набирают большую популярность, в том числе среди молодежи и иностранной публики. Это можно заметить по большому количеству издаваемой и переводимой литературы, возросшему числу экранизаций и покупке лицензий на показ в других странах.

2. Жанры *уся* и *санься* как отражение традиционных китайских учений и искусства

Уся и отчасти *санься* стали жанрами, которые вызвали рост национального самосознания в Китае, особенно в XX веке, и послужили основой для выстраивания национальной и культурной идентичности китайцев. В произведениях (изначально в литературе, позже многие романы были воплощены на экране) поднимались, к примеру, антизападные и антиманьчжурские настроения, герои противостояли врагам в их лице. Идея того, что каждый человек (как мужчина, так и женщина; как богатый, так и бедный и т. д.) может противостоять врагу и стать героем, если достаточно разовьет свою внутреннюю силу (内力 ; *нэйли*), отражает буддийские и даосские установки о совершенствовании (修真 ; *сючжэнь*), которые эволюционируют и останутся в дальнейших произведениях жанра. Кроме того, классическим центром сопротивления «силам зла» считается Шаолинь, буддийский храм. Путь развития силы тяжел и подвластен не

каждому — герой должен приложить немало усилий, как физических, так и моральных, чтобы преодолеть все трудности на своем пути, и тот, кто пройдет все испытания, сможет в конечном счете стать героем и получить признание — чем сильнее внутренняя сила, тем большего может достигнуть персонаж.

Санься заметно отличается от *уся* тем, что изначально подразумевает под собой нереальность происходящего — герои или уже рождаются богами или бессмертными, или это является их конечной целью, и живут в мире, где существуют легендарные животные (например, драконы), нечисть, боги и демоны и др. Кроме того, в произведениях *уся* герои могут обладать техниками, подвластными и обычному человеку только через долгое изучение и практику, такими как *цин гун* (輕功), что также является техникой, «позаимствованной» из даосизма, в *санься* авторы часто наделяют персонажей возможностью летать самостоятельно или с использованием различных предметов и парить в воздухе. Однако самым важным, что пришло из даосизма в произведения жанра *санься* является то, что сам мир, в котором существуют персонажи, соответствует даосским учениям — существование бессмертия, реинкарнации, перерождения и различных миров. Также, внимание уделяется философским практикам Конфуцианства и традиционной медицине.

3. Популярность произведений *уся* и *санься*

Популярность *уся* и *санься* растет как в рамках развития жанров (то есть, внутри самих жанров, где со временем возникают новые каноны), так как появляется все больше произведений различного формата, так и влияет на развитие другие жанров и культурных аспектов. К примеру, популярность набирают произведения жанров *исэкай* (異世界) и системы, где заимствуются элементы *уся* и *санься*, появляется своеобразный жанр, подражающий китайским *уся* и *санься* — иностранные авторы, зачастую европейцы, пишут в стилистике *уся* и/или *санься*, придерживаясь китайского или древнекитайского сеттинга. Например, в России на момент 2024 г. издаются подобные новеллы от российских авторов.

Говоря о сеттинге, важно упомянуть, что специфика жанров подразумевает, что действия обычно происходят в Древнем Китае, из-за чего внешний вид героев и их моральные устои соответствуют принципам Конфуцианства. Так, персонажей жанров отличает длинные волосы персонажей и ношение традиционного одеяния ханьфу, сыновье почтение, большое внимание, уделяемое справедливости и др. Использование схожих образов персонажей также будет напоминать о современных *уся* и *санься* как о наиболее заметных представителях упомянутых образов.

Популярность произведений *уся* и *санься* неоспорима. Как пишет *Zhitong Finance* со ссылкой на данные портала *China Yunhe Data*, среди сериалов, которые быстрее всего набрали 10 миллиардов просмотров,

первое место заняли «Три жизни, три мира: Десять миль персиковых цветков» (2017) в жанре *санься*, второе место — «Легенда о Чу Цяо» (2017) в жанре *уся*, помимо этого в топ-10 есть также «Радость жизни» (2019) с элементами *уся* и «Удушающая сладость, заиндевелый пепел» (2018) в жанре *санься*.

Отдельно хочется отметить растущую популярность произведений жанра даньмэй (耽美), которые зачастую представлены в жанре *санься*, реже — *уся*. Они получили особую популярность и распространение за пределами Китая. Одним из показателей такого успеха может служить информация о переводах романов с китайского на английский язык, издаваемые издательством *Seven Seas*. Так, из 14 серий, представленных на сайте, более половины являются переводами *санься* книг. Кроме того, по даньмэй романам с жанре *санься* снимаются сериалы, самые популярные из которых «Хранитель» (2018), «Неукротимый: Повелитель Чэньцин» (2019), «Далекие странники» (2021) и мультипликация, например «Мастер Темного Пути» (2018–2021) и «Благословение небожителей» (2020–?), которые переводятся на иностранные языки, а права на показ выкупаются, что указывает на актуальность и востребованность этих работ.

Перечисленное выше позволяет говорить о том, что сейчас произведения жанров *уся* и *санься* довольно популярны, в том числе за рубежом.

Мы подтвердили гипотезу, приведя аргументы за то, что в произведениях жанров *уся* и *санься* действительно отражены классические черты культуры Китая, также отмечено, что подобные произведения действительно привлекают внимание аудитории. Наконец, приведены аргументы в пользу того, что *санься* и *уся* произведения популярны за рубежом.

Можно сделать вывод, что авторы жанров *уся* и *санься* берут очень многое из традиционных учений, таких как буддизм и даосизм, отчасти наследуют мироустройство в соответствии с представлениями о мире соответствующего течения, также вдохновляясь фольклором, культурой и мифами Китая. Тем самым авторы не только интерпретируют традиционные представления о культурных аспектах, но и могут формировать у современной аудитории представления о перечисленном выше, мотивировать более глубокое изучение и, кроме того, привлекать внимание иностранных зрителей и читателей, популяризируя культуру и историю Китая среди них.

Даосская живопись эпох Тан и Сун: взгляд зарубежных востоковедов второй половины XX — начала XXI века

*Бейн П. В.
ИБ РАН*

В работах мировой синологии проблематика искусствоведения эпох Тан (618–907) и Сун (960–1279) занимает значительное место. Выступая в качестве вехи культурного подъема, танская и сунская эры стали не только временем творчества живописцев, во многом определивших дальнейший вектор развития художественной традиции Китая, но и тем образным перекрестком, на котором сошлись дороги большого числа сфер китайской духовной культуры. Взаимодополняющий характер существования в ее рамках трех основных религиозно-философских учений — конфуцианства, даосизма и буддизма — вне сомнений, определил специфику культового творчества. Именно поэтому эпохи Тан и Сун вызывали неизменный интерес многих поколений сиологов, посвятивших свои труды изучению культурного многообразия Китая. Ученые XX века, безусловно, не стали исключением, унаследовав от своих предшественников пристальный интерес к обозначенному периоду. Череда же стремительных метаморфоз, имевших место во второй половине столетия, во многом способствовала поиску новых форм и методов исследовательской деятельности в изменившемся мире и, в частности, в преобразившемся Китае.

В докладе проведен обзор научной деятельности некоторых авторитетных востоковедов США, Великобритании, Германии и Франции второй половины XX — начала XXI в., чей труд оказал и оказывает существенное влияние на исследования в области даосизма, даосской культуры и её живописного воплощения в период эпох Тан и Сун, а также традиционной культуры Китая в более широком смысловом диапазоне. В частности, труды ученых США характеризуются новаторским подходом к изучению традиционной живописи. Анализ танских и сунских полотен приводит к убеждению о повсеместности передачи духовных представлений через материальные объекты (А. М. Хеннесси, С. Ш. Хуан). Вместе с этим на первый план выходит не только подкрепление тезиса о тесном характере связи с историко-культурным контекстом и религиозно-философскими учениями, но и масштабная по своему охвату работа по систематизации знаний, накопленных западной синологией (Д. Кэхилл, Л. Дж. Томпсон). Энциклопедичность сведений позволила им во многом стать основой для будущих изысканий. Важно отметить, что новые методы исследования также помогли приоткрыть завесу тайны, окутывающей эстетически созерцательное мировоззрение художников Китая, и для более широкого круга неподготовленных читателей, позволяя обрести истинное понимание смыслового наполнения произведений, их творческой

философии и созидательного духа авторов (М. Салливан, Р. М. Барнхарт, П. Айхенбаум Карецки). Процессы институционализации, наблюдаемые в ведущих британских высших учебных заведениях, способствуют выводу изучения и преподавания китайского культового искусства на новый уровень (Д. Роусон), а также рассмотрению его с тех сторон, которые ранее не были широко освещены (Х. Элиас). Работа, проделанная немецкими и французскими востоковедами, обращает на себя внимание углублённым пониманием техник, применявшихся в традиционной живописи, и философского подхода, который обуславливает сюжетно-композиционную основу живописного свитка (Ф. ван Бриссен). Широко освещено влияние духовных ценностей на личность художника и его творческий путь (Н. Вандье-Николя), охарактеризован прочный симбиоз трёх учений Китая и его материальной культуры (Ф. Бланшон). Примечательным является новый (на момент времени) взгляд на даосское учение, объединяющее в себе и религиозные, и философские компоненты (А. К. Зайдель).

Знакомство с биографиями и библиографиями ученых, занятых вопросами китайской духовной культуры, позволяет установить, что новые вызовы и противоречия, с которыми столкнулся как Китай, так и западный мир во второй половине XX в., не смогли стать препятствующими факторами на пути многих выдающихся авторов. Сформированный ими базис позволил обеспечить плавное вхождение искусствоведческого направления синологии в XXI в., где комплексное изучение даосского культового творчества продолжается под эгидой молодого поколения ученых.

ЧАСТЬ 11

Вечные образы красоты (женщины, цветы, птицы) в транскрипции Востока и Запада

Гендерные репрезентации в ритуальном искусстве древнего Китая (поздний неолит — ранний бронзовый век)

Д. Е. Куликов
ИБ РАН

Предметом настоящего исследования являются пластические и декоративные человеческие изображения, обнаруженные на археологических памятниках периода позднего неолита — раннего бронзового века. Судя по предназначению артефактов и местам их находок, большинство этих изображений имели ритуальный характер. В рассматриваемый период по сравнению с широким распространением аномалистских изображений мотив человека на ритуальных предметах встречается достаточно редко. Изображения представлены полными или частичными человеческими фигурами, причем в одних случаях их гендерные признаки присутствуют вполне очевидно, в других же — пол изображаемого человека неразличим. В настоящем докладе предпринимается попытка дать интерпретацию некоторым человеческим изображениям, в которые обладают явными или скрытыми гендерными признаками.

Все изображения можно поделить на четыре группы:

- 1) мужские изображения;
- 2) женские изображения;
- 3) изображения андрогинов;
- 4) гендерно неопределенные изображения.

Особый интерес вызывают изображения двуполых людей. Эти изображения встречаются в эпоху неолита. В качестве примера можно привести глиняный ритуальный «чайник» (ху; 壺), обнаруженный на памятнике Лювань (柳灣; близ г. Лэду; 樂都) культуры Мачан (馬廠; или варианта Мачан культуры Мацзяю; 馬家窯; 2100–1800 до н. э.). На его тулове рельефно изображена человеческая фигура, наделенная, как считается, мужскими и женскими половыми признаками. Изображение андрогина встречается и в более позднюю эпоху: в могиле царицы Фу Хао 婦好⁶⁴ (Иньсюй; 殷墟, XIII в. до н. э., позднешанский период) обнаружена

⁶⁴ В царских гадательных надписях периода царствования шанского У-дина (武丁; 1250–1192 гг. до н. э.) Фу Хао — наиболее упоминаемая фигура группы *фу*. Ее имя

нефритовая фигурка в виде двустороннего изображения человека с разными половыми признаками.

Вполне вероятно, изображения андрогинов связаны с мифологическими представлениями о двуполых существах. Эти идеи зародились в неолитические времена и еще существовали в эпоху бронзы. Конкретное назначение этой фигурки и смысл этого изображения нам неизвестен, однако можно предположить, что изображенный двуполый человек представлял шамана (жреца), воплощающего единство противоположных начал и играющего роль медиатора между миром людей и потусторонним миром. Учитывая, что, по сведениям надписей на гадательных костях, Фу Хао, как и некоторые другие женские персонажи позднешанского периода, выполняла такие мужские функции, как, например, участие в военных походах, и при этом являлась жрицей, приносящей жертвы духам, то не исключено, что именно с женщинами — служительницами культа связывалось понятие андрогинии. Вполне вероятно, что именно женщины, а не мужчины, уподоблялись андрогину и выполняли мужские роли, ритуально меняя пол (например, с помощью переодевания и исполнения мужских функций). Как бы то ни было, не вызывает сомнений, что находки изображений андрогинов, а также разнополой пары (близнецов) носили религиозно-мифологический характер и применялись служителями культа в ритуалах погребений и жертвоприношений.

Не все ученые видят на мачанском чайнике изображение андрогинных признаков. Китайский исследователь Е Шу-сянь (葉舒憲) полагает, что на этом сосуде изображена женщина, руки которой опущены к низу живота для демонстрации своей вагины. Как показывает Е Шу-сянь, этот сюжет был широко распространен в древнем искусстве народов Евразии и имеет глубинные корни, связанные с древним культом Великой Богини⁶⁵. Другими словами, на люваньском чайнике изображено женское божество. Кроме того, китайский ученый обращает внимание на тыльную сторону чайника, где помещено типичное для мацзяоской орнаментации стилизованное изображение лягушки, и высказывает предположение о связи двух изображений на этом сосуде. По его мнению, лягушка была ипостасью и символом Богини-Матери, обладавшей силой возрождения после смерти.

встречается в более ста инскрипциях, посвященных жертвоприношениям, военным кампаниям, родам и болезням этой женщины. В 1976 г. в Иньсюе была обнаружена не разграбленная могила (№ 5) с большим количеством разнообразного сопроводительного инвентаря, в том числе бронзовыми сосудами с вырезанными именами Фу Хао и Сы Му-синь (司母辛, как считается, — посмертное имя Фу Хао). Китайские ученые почти единодушно считают, что Фу Хао являлась супругой шанского вана.

⁶⁵ Под Великой Богиней понимается верховное божество женского пола, культ которого, как считается, был распространен по всей ойкумене с палеолитических времен.

В мифологии с образом лягушки часто связываются идеи плодородия и представления об универсальном женском начале, поэтому она выступает в роли подательницы жизни и всеобщей прародительницы, а также служила воплощением Земли. В аграрно-мифологических представлениях жизненно важное значение придавалось воде и дождю, которые ассоциировались с лягушкой. Особое отношение лягушка имела к смерти и миру мертвых. Ей приписывалось знание секрета бессмертия. Выступая в мифе в роли животного — медиатора, она могла проникать в потусторонний мир и возвращаться назад. В качестве ипостаси Великой Богини она служит символом смерти и возрождения.

Исследуя неолитический взгляд на смерть, М. Гимбутас (1921–1994) пришла к выводу, что в архаичной религии смерть и перерождение воспринимались как циклический процесс. В мире природы все произрастает из остатков старого, чтобы потом умереть и дать жизнь новым росткам. Аналогичным образом древним представлялось, что лоно Великой Богини дает людям жизнь, и оно же забирает их после смерти. Символически каждый индивид возвращается в лоно Богини, чтобы возродиться или переродиться. Отсюда происходят ассоциации женского лона и могилы (tomb as womb) и погребальная символика вульвы. Если согласиться с Е Шу-сянем, что на люваньском погребальном чайнике изображена Богиня-лягушка, как будто раздвигающую руками вагину, то этот образ можно интерпретировать как вход в мир мертвых и символ нового рождения и жизненного цикла.

Соблазнительные женские образы буддийских пещерных храмов Аурангабада. Смысл и значение

Д. Н. Воробьева

Государственный институт искусствознания

В докладе речь пойдет о буддийской пластике Индии VI–VII вв., находящейся в комплексе, расположенном в центральной Индии, в штате Махараштра, где появляются чрезмерно чувственные образы, казалось бы, слабо коррелирующие с буддийской монашеской доктриной, построенной на примате аскетизма. Будут рассмотрены основные сюжеты, где можно увидеть женские образы умозрительного совершенства, прослежены их истоки и параллели в близлежащих памятниках, смысловое наполнение и предназначение. Изначального названия пещерного комплекса до нашего времени не сохранилось, современное же он получил по имени города, близ которого располагается, основанного уже в правление Великих Моголов. До того как город получил мусульманское наименование Аурангабад, он назывался Кхидки (Khidki), однако, насколько древнее это название — не известно. Также есть предположение, что данная территория в период сооружения комплекса находилась в известном по письменным источникам государстве Мулака. Пещерные храмы Аурангабада сооружались в течение трёх или даже четырех периодов.

Полное отсутствие посвяtitельных или каких-либо других надписей ставит значительные проблемы перед исследователями, датировки устанавливаются исключительно благодаря компаративному стилистическому анализу. Интересующие нас женские образы находятся в пещерном храме № 7, сооружение которого относится приблизительно к 560 г., правлению династии Калачури (?). Основной особенностью иконографической программы храма является превалирование женских фигур над мужскими. Женские образы, по сравнению с другими храмами комплекса, приобретают совершенно иное звучание, становясь первостепенными образами, привлекая к себе всё внимание входящего. Композиции из трех женских фигур помещены на внешней стене святилища с двух сторон от входа; шесть женских образов с фланкирующими их бодхисаттвами представлены в боковом — левом святилище входной террасы; в правом же — изображение Джамбалы и Харити с двумя женщинами-предстоящими. В гарбха-грихе справа от Будды располагается группа из семи женщин: одной танцовщицы, стоящей посередине и сидящих музыкантов — шедевр индийской пластики, значение этой группы вызывает массу разнообразных предположений. Напротив располагаются бодхисаттва и Тара. За основным святилищем находятся два дополнительных, с помещёнными в них образами Будды, они ориентированы подобно главному, однако гораздо меньше по размеру.

Женские образы храма № 7 являются высшим достижением творческого гения в Аурангабаде: чувственные фигуры в прозрачных одеждах, с одухотворенными ликами, украшенные большим количеством ювелирных изделий и роскошными причёсками, вошли в ряд наиболее прекрасных образов индийской пластики.

Пышные круглящиеся формы бедер и груди, в сочетании с тончайшими станами, формируют идеальную женскую фигуру. Легкий изгиб тела и наклон головы передают внутреннее движение, состояние ментальной сосредоточенности. Рельефная композиция с изображением группы, состоящей из танцовщицы и семи женщин-музыкантов из пещерного храма № 7 Аурангабада, представляет собой, несомненно, один из шедевров индийской пластики, впечатляющий совершенством композиционного решения, грацией фигур, одухотворенностью образов. Интересен он и своим эмоциональным наполнением, основанным на контрастах: внеэмоциональный, отстраненный, он в то же время насыщен любовью к своему Бхагавану; в его основе лежит вневременной медитативный танец, статичное движение; одухотворенные женские образы, вместе с тем наполнены чувственной красотой. Эти рельефные изображения ставят перед исследователями много загадок и возможных предположений, с одной стороны, с другой же, позволяют задуматься о роли женской красоты в буддийской культуре, которая не столь однозначна.

В докладе будут изложены существующие интерпретации исследователей, выдвинутые М. К. Дхаваликаром, Кармэль Берксон, Джоном Хантингтон, Пиа Бранкаччо, проведено сопоставление с литературными источниками и близкими памятниками и предложено новое прочтение.

Символика розы в творениях османских суфиев

Ю. А. Аверьянов
НИУ ВШЭ, ИВ РАН

Согласно некоторым хадисам, белая роза создана из капель пота самого Пророка ислама, которые он ронял на Землю в ночь Мираджа (Вознесения), а красная — из пота архангела Джебраила. Тот, кто желает вдохнуть аромат, исходящий от пророка ислама, должен вдохнуть аромат розы. Аллах сотворил розу из частиц своей Красоты и Великолепия и наделил ее ароматом пророчества. Поэтому роза (все же, как правило, красная, а не белая) могла служить средством созерцания божественной Красоты и при вдыхании ее аромата необходимо было произнести благодарственное моление за пророка. Пророк Мухаммед появляется в видениях (сновидениях) суфиев и приносит им букеты роз и базилика (рассказ раннего суфия аль-Калабази (Гулабади, ум. ок. 990 г.)). Причем, этот букет оказывается реальным, так как суфий находит его утром возле своего изголовья. Суфий Абу аль-Лайс Самарканди (ум. 983) сравнивает верующего с цветком мирта, а отступника — с цветком розы (поскольку мирт проявляет стойкость в любую погоду, а роза при малейшем бедствии увядает, проявляя непостоянство. Но это единственный случай неблагоприятного взгляда на розу в суфизме.

Персидский суфий-визионер из Шираза Рузбихан Бакли (ум. 1209 г.) отождествляет красную розу с Величием Бога. Сущность Бога является ему в виде красной Розы в окружении облаков из роз. При этом красная роза ассоциируется в сознании визионеров с проявлением Величия Аллаха (которое не является вечным во времени, так как наш мир конечен), а белая роза — с проявлением (*таджалли*) Его Красоты, которая является бесконечной и вечной. Роза в виде свернутого бутона символизирует непроявленное Единство существования; в то время как роза с распустившимися лепестками — Единство (*Вахдат*) во множественности (*касрат*) его разнообразных проявлений. В свернутом бутоне розы («Скрытом сокровище») потенциально сокрыто разворачивание ее лепестков (возникновение вселенной, телесного мира, мира форм).

Бутон розы представляет нам состояние суфия, уединившегося в затворе (*халват*), пребывающего наедине с самим собой и со своим Господом в неподдельной искренности, без каких-либо внешних условностей. Затворничество в течение 40 дней (*арбаин*, *чилле*) характерно для многих братств и, прежде всего, для тариката халватийа (широко распространившегося в Османской империи). Раскрывшиеся лепестки же символизируют раскрытие суфием своих душевных тайн, тайны общения с Богом — как бы выплескивание его душевного мира наружу. Розовый сад олицетворяет сердце постигшего (*ариф*), которое очистилось от всех

загрязнений и в котором благоухают ароматы, предвещающие явление божественной Красоты.

Краткая жизнь цветущей розы напоминает о бренности нашей здешней жизни. Поэт Умми Синан, достигнув состояния Единения, вокруг себя видел сплошь только розы. Среди шиитов было очень популярным сравнение семейства пророка с розовым цветником. При этом старший внук пророка, имам Хасан, отравленный ядом, сравнивался с белой розой, а младший внук, имам Хусейн, павший на поле битвы у Кербелы от ран — с красной. По мнению многих суфийских поэтов, красота божественного Возлюбленного отражается на лепестках, образующих бутон розы, и влюбленные заняты созерцанием этих отражений. Природа и ее детища, и в первую очередь роза — одухотворена и напрямую взаимодействует со своим Творцом. Любовь, страсть, поклонение, свобода воли, слияние с божественными атрибутами — все это выражается в общении влюбленного-ашика (часто в образе Соловья) с прекраснейшей Розой. Поэт из братства халватийа Шемседдин Сиваси (ум. 1597 г.) в своей поэме-месневи «Гульшенабад» («Розовоцветный град») уподобляет шейхана-наставника и его послушников-мюридов различным цветам — гиацинту, фиалке, тюльпану, нарциссу, ирису, лилии, лотосу и, наконец, «султану всех цветов» — розе. Цветы в его поэме устраивают меджлис и состязаются друг с другом в своих достижениях на суфийском пути. Роза являет здесь облик совершенного наставника (*муришид-и камиль*).

Из-за святости розы мусульмане не бросали лепестки розы на землю и считали грехом наступить ногой на цветок розы. Бутон розы отождествлялся с лицом пророка Мухаммеда, лепестки — с кожей его щек, стебель розы — с его станом. Шейхи и дервиши братства рифайя называли «розами» прутья раскаленного железа, около метра в длину, которые они лизали в состоянии экстаза (*ваджд*) во время своих радений. У тариката кадирийа, как и в ряде других суфийских братств (рифайя, бадавийа, саадийа, халватийа, накшбандийа, байрамийа) имелись особые «розовые печати» (*гюль мюхрю*), наносимые на колпаки, посохи, древки знамен дервишей. Колпак дервишей братства кадирийа именовался «кадирийской розой». Основатель братства гюльшенийя Ибрахим Гюльшени (ум. 1534) получил свое прозвище (букв. «розовый цветник») от своего наставника Деде Умара Рушани, которому он вручил розу, подаренную ему самому во сне Пророком. *Тадж* (колпак) братства гюльшенийя окрашен в цвета розы (розовый верх и зеленая подкладка). Во время зикра дервиши этого братства движутся таким образом, что при взгляде сверху это выглядит как раскрывающиеся и закрывающиеся лепестки огромного бутона розы. По словам дервишей-бекташи, пресвятой Али перед смертью попросил помощника Сальмана Фариси принести ему букет роз и расстался с земной жизнью, вдыхая их аромат. Верхнее одеяние, носимое бекташи и мевлеви, носит название «букет роз» (*дестегюль*).

Представление о том, что цветы произносят зикр, подобно дервишам, характерно для ряда суфийских братств (например, тариката сюнбюлийа). Шейхи Сюнбюль Синан (ум. 1529), Азиз Махмуд Хюдайи (ум. 1628), Гюль Баба (ум. 1541), Сары Абдуллах (ум. 1660) с огромным наслаждением занимались цветоводством, и, в первую очередь, выращиванием розовых кустов.

Чудо появления цветов розы среди холодной зимы приписывается многим суфийским наставникам. В том числе, основателю братства кадирийа Абд аль-Кадиру Гиляни (ум. 1166): именно в честь этого чуда дервиши-кадириты стали почитать розу символом своего братства. Баха ад-Дин Закарийа Мултани (ум. 1263) положил бутон розы поверх наполненной до краев чаши с молоком, которую ему прислали мултанские суфии, чтобы показать, что их город преисполнен святости и в нем нет места для нового муршида. Ни капли молока при этом не пролилось, а Баха ад-Дин стал главой суфиев Мултана. Точно такое же предание рассказывают и о шейхе Абд аль-Кадире Гиляни и о его приходе в Багдад, после чего он становится «розой всех суфиев». Роза является символом вечной свежести и нетленности духовного пути суфиев (как в рассказе о получении Мевляной Руми букета прекрасных роз из мира невидимого, *алям аль-гайб*). Розы, покрытые каплями утренней росы, связывают и со взглядом Всевышнего, полным любви и неги, от которого в мире «потеют от стыда» лучи вышнего Света (*Нур-и илахи*) и Света Мухаммеда (*Нур-и мухаммади*). Именно поэтому в легендах пророк Мухаммед целует розу и прижимает ее лепестки к своим глазам. Желтую розу Исмаил Хаккы Бурсави (ум. 1725) связывает с потом волшебного существа Бурака, на котором Посланник совершил свое путешествие на небеса. По словам Рузбихана Бакли, Пророк отдыхал после мираджа на ковре из целебных трав и цветов и вдыхал аромат розы, называя ее частицей божественного Света и средством прозрения божественных тайн.

«Послания о розах» сочиняли многие суфийские авторы, принадлежавшие к различным тарикатам. Так, Ибрахим Эшрефи из братства кадирийа, написавший свое «Послание о розе» в 1770 г., сообщает, что слово «роза» состоит в османском написании из двух букв, из которых буква *кяф* намекает на аят 36 суры 39 «Разве Аллаха недостаточно для Его раба», а буква *лям* — на аят 19 суры 42: «Аллах добр к Своим рабам и наделяет уделом, кого пожелает». Арабское название розы (*вард*) также имеет свое символическое буквенное толкование, намекая на наследника (*варис*) Пророка, каковым является святой-вали; буква *ра* свидетельствует о милости (*рахмат*), а буква *дау* — о том, что святой призывает своих последователей на праведный путь (*дау* — «призывающий»). Сохранился в рукописном виде в библиотеке Сулейманийе трактат о кадирийской розе Хасана Зекаи, в котором говорится, что те, кто носит эту розу на своем челе, будут избавлены от всех болезней и напастей.

Типология женской образности в живописи КНДР

Е. А. Вострикова

Международный центр корееведения ИСАА МГУ

Образ женщины является древнейшей и универсальной категорией искусства. Однако в традиционной Корее, где женщина была только «мудрой матерью и доброй женой» (현모양처, хёнмо янчхо), живопись не могла сгенерировать многообразия типов женского образа. В колониальный период корейским мастерам пришлось быстро переосмыслить многовековую западноевропейскую художественную традицию, в это время одним из основных подходов к раскрытию женского образа становится изучение социальных ролей кореянки, а также телесный аспект привлекательной красоты. В Северной Корее складывается абсолютно новая культурная реальность. Построение культуры КНДР приобрело выраженную политическую окраску, попав в прямую зависимость от идеологии. Культурное строительство в Северной Корее на начальном этапе полностью следовало образцам, заимствованным в СССР и КНР. С конца 1960-х гг. в КНДР разворачивается движение за установление идеологии чучхе, началась пропаганда собственных культурных и моральных ценностей и освобождение от советского и китайского влияния.

С момента создания КНДР женщина была вовлечена в социалистическое производство, пропагандировался образ социально активной женщины. Позже, в рамках чучхеизации корейского общества женщина стала не только важным участником трудовой деятельности, ей надлежало также следовать традиционной модели, быть «мудрой матерью и доброй женой». Вследствие чего живопись КНДР породила ряд характерных типов женских образов. Большой популярностью пользуется образ патриотки, участвовавшей в партизанской антияпонской борьбе или борьбе с американским империализмом. Изображения молодой Ким Чен Сук, первой жены Ким Ир Сена, стали базовыми для формирования обобщенного образа партизанки-патриотки. Патриоткам по духу близки многочисленные образы женщины-солдата. В конце 1990-х – начале 2000-х гг. в КНДР развивалась «революционная солдатская культура», суть которой состояла в том, что военнослужащие ведут оптимистический образ жизни, именно поэтому в живописи женщины-военные всегда радостные и улыбающиеся. К категории патриоток можно отнести и образы регулировщиц, так как они находятся на службе в милиции.

Следующий, самый распространенный образ — женщина-труженица. Женские персонажи формируются в контексте их трудовой деятельности. Широко представлены образы колхозниц, а также работниц разных специальностей, выносливых, жизнерадостных, часто полнотелых и розовощеких женщин, естественных в своем поведении. Создавая особый

идеал женской красоты, северокорейские мастера не увлекаются смещением гендерных ролей, излишняя маскулинность или брутальность обычно не свойственна корейским работницам. При этом важно, что социальная роль женщины раскрывается не только через перечень профессий, но и через тот факт, что она работает бок о бок с мужчинами, не уступая им в силе или смелости. Повышение уровня образования в КНДР и утверждение женщин в качестве специалистов в интеллектуальных или творческих профессиях также нашло свое отражение в живописи.

Развивается тема женщин-врачей, инженеров, агрономов, учителей, воспитателей, архитекторов, музыкантов, художников. Живописцами воспеты не только трудовые будни, но и та жизнь, которую женщина проживает в свободное от работы время. Это сцены досуга и приятного времяпрепровождения. Образы героинь, отдыхающих от дел, пронизаны лирическим настроением, спокойствием, состоянием внутренней гармонии. Наиболее ярким примером архетипического образа женщины является образ матери. Социальная и духовная роль матери в жизни детей активно поддерживается чуждейской пропагандой; поощрение рождаемости, рассматривается как способ защитить государство. В этом свете интересны живописные сюжеты с Кан Бан Сок и Ким Чен Сук. Мать и жена первого вождя сыграли значимую роль в формировании образа идеальной корейской женщины. С точки зрения духовных символов образ матери в северокорейском искусстве не приобрел звучания «родины-матери», широко распространенный в советском искусстве. Эту функцию выполняет вождь. Простые корейцы называют Ким Ир Сена «обои» (어버이), он был и остается «родителями» — «отцом и матерью» корейского народа.

Живопись КНДР полна образами девочек, пронизанными живым чувством нежности и любви к маленьким героиням даже в подчеркнута патриотических сценах. Пожилая женщина тоже присутствует в художественном искусстве Северной Кореи, но не является центральной героиней. Чаще всего это женщины-ветераны труда или ветераны войны. Следующая большая категория изображений — просто красивая женщина. В северокорейской живописи ярко отражена тенденция к поискам женской красоты как абстрактной категории. В галерее красавиц КНДР можно выделить определенный тип иконографии с фигурами героинь в полный рост, облаченных в национальный костюм, близкий к «портретам красавиц» (미인도, мииндо) эпохи Чосон. Художественные цитаты и стилизация подобных образов призваны обратиться к традиционным формам восприятия женщины в искусстве, акцентировать ее глубинную связь с национальной культурой. Особенностью красавиц КНДР является отсутствие разнообразия психотипов героинь, мастера редко создают выразительные психологические образы, в чем отражается отсутствие интереса к субъективному миру красавиц. А вот некрасивых женщин, вычурных, гротескных, уродливых, в северокорейской живописи нет

вообще. Также отсутствует и обнаженная натура, так как она уводила бы художников от главной цели — создания идеального с точки зрения чучхейской идеологии образа женщины-патриотки, труженицы, матери. Женщина мало представлена в отношениях с мужчиной.

Главные мужчины, которых должны самозабвенно любить корейские женщины, — это вожди. Живописных произведений на эту тему было создано бесконечное множество. В то же время проблема отношений полов не становится важным предметом осмысления северокорейских авторов. Подводя итоги, отметим следующее: живописи КНДР не присуща полифония женской образности, имеется тенденция к нейтрализации облика героини в угоду политическим установкам. В первую очередь мастера изображают патриотку, работницу, заботливую мать или женщину как отвлеченный идеал красоты. Доклад будет снабжен объемным иллюстративным материалом, представленном в презентации, которая включает более 200 произведений северокорейской живописи.

Список литературы

Бакланова М. А., Верченко А. Л., Ким Н. Н., Синецкая Э. А., Сюннерберг М. А. *Женщины в Китае, Корее и Вьетнаме: От традиционного общества к современному*. Отв. ред. Н. Н. Ким. М.: Наука, 2019. 317 с.

Плакаты, посвященные XIII ФВМС. Корейский подготовительный комитет XIII ФВМС. [Без пагинации].

Художественная галерея Кореи. Пхеньян: Издательство литературы на иностранных языках КНДР, 1985 [без пагинации].

Чучхейское искусство. Пхеньян: Издательство литературы на иностранных языках КНДР, 1976. 311 с.

Collection of Fine Arts. Mansudae Overseas Project Group of Companies. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House, 2013. 241 p.

National Art Museum. Pyongyang: Foreign Languages Publishing House, 1964. [Без пагинации].

Nicholas Bonner. *Printed in North Korea. The Art of Everyday Life in the DPRK*. London: Phaidon Press Limited, 2019. 239 p.

문범강. 평양미술. 조선화 너는 누구냐. – 서울: 서울셀렉션, 2018. 295 쪽.

어버이수령님 탄생 100 톨경축 전국미술축전 «영원한 태양». – 평양: 외국문출판사, 2013. 120 쪽.

조선로동당창건 65 톨기념 미술화첩. 당의 품속에 꽃피는 미술축전. – 평양: 문학예술출판사, 2011. 175 쪽.

Цветы в российском современном искусстве и принципы эстетики

ДЗЭН

Е. Н. Шклярник

Философский факультет МГУ

Образ цветка в искусстве Запада обычно связан с классическими жанрами натюрморта и пейзажа, он выступает элементом декора, а также в качестве символа состояний и переживаний человека. В современном искусстве прикладная вторичность цветка сменяется его самодостаточностью, он становится центральным или единственным объектом интереса художника. Об этом свидетельствуют и названия сетевых изданий по философии искусства («Tzvetnik»), и названия различных проектов («Побеги», «Гербарий»). Рецепция идей эстетики дзен выражается в изменении ракурса восприятия, изобразительных средств и художественных форм существования цветов в произведениях российских авторов. Принципы пустотности, естественности, непроявленности, изменчивости, бесконечности, внимание к фрагменту бытия как части целого, прослеживаются в работах, выполненных в различных медиумах. Это станковая живопись (Лаврентий Бруни, Ася Феоктистова), графика (Никита Алексеев, Нина Котёл), скульптура (Сергей Горшков, Владимир Логутов), инсталляция (Арсений Жилиев, Нестор Энгельке), саунд-инсталляция (Евгений Маслобоев), обонятельная/ольфакторная инсталляция (Анна Кабилова), тотальная инсталляция (Катя Рожкова), стрит-арт (Антон Табатчиков, Рустам Кубик), видео-арт (Марина Фоменко), и др. Функциональное единство материального и идеального в случае заимствования принципов дзен связано, с одной стороны, с ремесленными навыками владения техниками (копирование, подражание), с другой — со спонтанностью и свободой оперирования образами. Новый опыт транслируется не столько в произведение, сколько в делящийся ритуал воспроизводства смысла в новых контекстах.

Так, патриархальная синонимия «женщины-цветы» уступает место фемпрактикам отказа, нейтрализующим стереотипные образы потребления красоты. Цветы как «новые черные» утрачивают цвет и буквально становятся черными, протестуя против сверхэксплуатации (перформанс «Цветы и красавицы» оренбуржца Алекса Долля, 2018). Сочетание идеального и функционального наблюдается в предметном дизайне, воплощающем экологическую повестку: переработка, безотходность, включенность в среду (текстильные объекты Варвары Гранковой из серии «Цветы и трава», 2022). В таких работах минимальная обработка природных материалов сочетается с использованием живых растений как акторов, постоянно изменяющих образ произведения (Татьяна Ахметгалиева, Иван Карпов). Интервенции объектов-саркофагов с препарированными (мумифицированными) цветами в бывшие

индустриальные пространства обнаруживает недолговечность форм бытия контрастом функциональности и никчемности.

Символическое единство сорванного цветка как надгробия и как совершенства мимолетной красоты воплощают меланхолию забвения и неизбежности перемен. Созерцание, наслаждение, понимание, прощание — формы эмоционального и рационального опыта, обусловленного единством и единственностью жизни. Пристальное рассмотрение витального цикла цветка (росток-бутон-расцвет-умирание) в оппозициях медленного-быстрого, неявного-очевидного, вечного-скоротечного даёт возможность понимания самоценности каждой стадии существования. Бесконечная работа художника подобна трудному росту и краткому просветлению — торжеству истины-красоты. Отстраненное созерцание останавливает время, и эстетическое переживание становится формой уединения или эскапизма. Актуальный смысл «Побегов» (акции 2018–2024 гг.) связан с выходом за пределы предлагаемых обстоятельств.

Вопреки сайт-специфике, эти проекты не ситуативны, а скорее медитативны. Практики убегаания связаны с порождением возможных миров и магическим опытом, преображающим реальность. Искусство становится искусством жизни. Внутренний баланс в асимметрии событий связан с привычкой усилия и правильным ракурсом, то есть самонастройкой художника. Одушевление вещей и тонкая гармония, объединяющая живое и неживое, позволяет услышать голос каждого. Технические средства биоакустики дают возможность человеку услышать унисон природы и преодолеть немощь собственной исключительности. Вдохновившись традицией слушать раскрытие бутонов лотоса, музыкант Евгений Маслобоев дал голос травам и цветам (проект «Simple Objects», 2018). Сверхчувствование и невербализуемый опыт порождают незнакомые кумулятивные формы выражения. Сжатие, концентрация, ассоциативный подтекст позволяют преодолеть завесу искажений и соприкоснуться с Ничто. Фундаментальный принцип простоты связан в эстетике дзен с очищением взгляда, сознания, навыка. «Великое мастерство похоже на неумение», то есть отказ от привычки и поиск неизвестных возможностей. Неуловимое не может быть явлено буквально, поэтому отражения и аллюзии дают шанс новым техникам и приемам. Так, каллиграммы, генеративные объекты позволяют объединить смысл и образ, избегая буквальной изобразительности («цвет#ОК»).

Амбивалентность возвышенного-низменного, правильного-неправильного обнаруживает динамику и парадоксальность мира, освобождая и обновляя его. Минимализм и функциональность эстетики дзен имеют универсальный смысл и актуальны в современном искусстве. В работах российских художников цветы существуют в предметном поле, в качестве объектов, символов, метафор чувственного опыта, субъектов/соавторов, акторов, структур, форм жизни, химер.

Цветы в живописи Гопала Гхоша: восточные идеи и западное выражение

А. М. Логинова

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Гопал Гхош (Gopal Ghose; 1913–1980) — один из первых художников-модернистов в Индии и основатель Калькуттской группы (1943 г., первое объединение модернистов в регионе), стремился выйти за границы привычных художественных рамок и найти новые для Индии способы художественного выражения. Центральной темой живописи мастера стал пейзаж. Природа дала Гопалу Гхошу множество «оттенков для самовыражения», благодаря чему отдельный пласт наследия художника занимают картины с изображениями цветов.

Несмотря на известность живописца в родной стране и за ее пределами, исследования, посвященные творчеству Гопала Гхоша, на сегодняшний день малочисленны. Едва ли не единственной монографией, освещающей живопись художника является работа доктора Санджоя Кумара Маллика «Gopal Ghose: A Jubilant Quest for the Chromatic» 2013 г., в которой автор описывает различные этапы творческих поисков мастера. При этом в исследовании не уделяется внимания возможным влияниям на творчество Гхоша конкретных европейских и индийских художников. Видится, что более подробное изучение живописи мастера важно для понимания становления модернизма в регионе, а также последующего развития современного индийского искусства.

Большое количество работ с изображениями цветов появляется в живописи Гхоша в 1950-х гг., после распада уже упомянутой Калькуттской группы. К этому времени он был сложившимся художником: окончил школу искусств и ремесел Махараджи в Джайпуре (1931–1935), прошел обучение в Мадраасской художественной школе под руководством скульптора и художника Деви Прасада Роя Чоудхури, преподавал в Индийском обществе восточного искусства в Калькутте (1940–1945), в Бенгальском архитектурном колледже и Государственном колледже искусств и ремесел в Калькутте. В работах Гхоша с изображениями цветов чувствуется интерес автора к живописи Западной Европы, в частности к открытиям французской школы, а также хорошее знание живописных экспериментов Рабиндраната Тагора, художника и мыслителя, с которым Гхош был знаком лично. Как указывают исследователи, изображения цветов были логичным продолжением увлечения художником жанра натюрморта, который был популярен в европейской живописи. С этой точки зрения, произведения на тему цветов можно рассматривать как стремление художника к интернациональности. В своих поисках автор шел в след за европейскими экспрессионистами и кубистами, переняв визуальную сторону их искусства, но не философию.

Художник использует интенсивный яркий цвет, открытые локальные тона, сопоставление контрастных оттенков. Гхош уходит от тонкой тональной моделировки и акварельного размытия, присущего работам мастеров Бенгальской школы Рабиндраната Тагора, широко известной в первой четверти XX века. Живопись художника шла по пути упрощения форм и отказа от перспективных построений. Для Гхоша основным элементом выражения и главным инструментом изображения становится чистый интенсивный цвет.

Однако в композиционных решениях Гопал Гхош нередко ориентировался на изобразительные эксперименты Рабиндраната Тагора, большой пласт творческого наследия которого составляют изображения цветов. Рабиндранат Тагор не был профессиональным художником. Он открыто говорил о том, что старое искусство изжило себя, и что пришло время искать новые формы художественного выражения. В 1926 г. в статье «Смысл искусства», опубликованной в *Vishva Bhari Quaterly*, он писал: «Я настоятельно призываю наших художников решительно отказаться от своей обязанности тщательно создавать что-то, что можно было бы назвать индийским искусством в соответствии с какой-то старой манерой». Цветы художника, как и все темы его живописных экспериментов, выросли из исправлений и небольших зарисовок на полях рукописей. Картины Тагора стали свободным воплощением всей его богатой насмотренности, изучения современного искусства, живописи родной страны и других регионов. Среди художников, возможно, повлиявших на живописное творчество Рабиндраната Тагора, называют немецких экспрессионистов, П. Клее, Э. Мунка, М. Эрнста, С. Дали, А. Модильяни, Уиндема Льюиса, Э. Нольде, Анри Руссо и раннего Пикассо. Изображения цветов для Тагора является продолжением его отношения к пейзажу не как к окружающей среде, а как к другу и даже компаньону. Некоторые изображения цветов художника фантазийны и являются лишь условными изображениями, другие, по-видимому, — зарисовки с натуры, передающие особенности растений. Тагор пишет цветы крупным планом, акцентируя внимания на бутонах. Он будто бы создает портрет цветка. Ту же композицию для части своих работ выбирает Гопал Гхош, акцентируя внимание зрителя не на натуроподобии растения, а на его эстетических особенностях, переданных цветом. Восприняв идеи, озвученные Тагором, увидев на примере творчества экспериментатора слияние художественных идей Востока и Запада, Гхош продолжил поиски старшего современника в своем творчестве.

Таким образом, можно прийти к выводу, что Гопал Гхош, один из первых индийских модернистов, был вдохновлен в зрелой живописи как художественными поисками европейских мастеров, так и живописными экспериментами старших индийских коллег. Кроме того, можно предположить, что частично находки западного современного искусства были восприняты и усвоены мастером сквозь призму живописи

Рабиндраната Тагора, активно выставявшего свои изобразительные эксперименты в Калькутте и по всему миру в 1920–1930-х годах.

Палитра современной женщины на Востоке и на Западе

К. Л. Федорова, В. В. Зайцева

Ассоциация искусствоведов; Союз композиторов России

Художник-новатор, искусствовед, член АИС России Ксения Фёдорова и профессор, кандидат искусствоведения, композитор, член Союза композиторов России Вера Зайцева представляют культурологическую программу, состоящую из персональной выставки живописи «Палитра современной женщины» в технике помадизма в русле постмодернизма (помадизм основан в 1995 г. Ксенией Фёдоровой и представляет собой создание художественных образов цветовыми пигментами помады и другой декоративной косметики, женская художественная пастель). Ксения выставляется под псевдонимом ПомаДива, она лауреат и участница международных конкурсов в Китае, России, Индии, Сербии, Египте, Турции, США и др. стран, дважды лауреат Российской Премии Искусств в 2023 г. Выставляется в Новой Третьяковке, Аптекарском огороде МГУ, Музее морского флота, Московской консерватории, ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, Мемориальном квартире-музее Скрябина и др.

Программный документ помадизма — «Манифест помадизма», техника подчеркивает, что женщина — творец и своего образа, и искусства: творчество Ксении имеет ярко выраженный гендерный окрас. Автор предлагает серию работ — женские образы стран-участниц БРИКС.

Вера Зайцева — современный композитор, лауреат международных конкурсов, кандидат искусствоведения, преподаватель, профессор Института военных дирижеров, куратор ряда художественных выставок ПомаДивы. Сочинения Веры широко исполняются в Москве, регионах и за рубежом. В культурной повестке программы состоится живое исполнение на рояле из цикла «Легенды алтайских озер». Произведение в исполнении женщин-музыкантов на темы мифологии, фольклора коренных народов Алтая выражает стремление подчеркнуть важность и богатство духовной культуры Российской Федерации.