

ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Отдел искусства и материальной культуры

МЕЖДУ РЕНЕССАНСОМ И ДЕКАДАНСОМ

Материалы Четвертой Международной научной конференции
ИСКУССТВО ВОСТОКА И ВОСТОК В ИСКУССТВЕ
ИВВИ / AEEA IV

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

Составители
П. В. Моргунова
М. М. Бочков
П. А. Демидова
Рецензенты
Канд. ист. наук С. Е. Малых (ИВ РАН)
Канд. искусствоведения С. А. Зинченко (НИУ ВШЭ)

BETWEEN RENAISSANCE AND DECADENCE

Proceedings of the Third International Academic Conference
ART OF THE EAST AND EAST IN ART
ИВВИ / AEEA 4

Москва
ИВ РАН
2026

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:
П. В. Моргунова, лаб.-исследователь ИВ РАН
М. М. Бочков, лаб.-исследователь ИВ РАН
П. А. Демидова, лаб.-исследователь ИВ РАН

И90 Материалы Четвертой Международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве: между ренессансом и декадансом» (ИВВИ / АЕЕА 4). Сост. П. В. Моргунова, П. А. Демидова, М. М. Бочков; [отв. ред. Д. В. Дубровская]; Ин-т востоковедения РАН. – Москва: ФГБУН ИВ РАН, 2026.

Материалы Четвертой международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве: между ренессансом и декадансом» (ИВВИ / АЕЕА) представляют собой сборник публикаций, сгруппированных по основным направлениям работы конференции: «Художественные культуры древнего мира: круги бытования», «Идеалы красоты и их трансформация в культурах Востока», «Золотой век и ренессансы в странах Восточной Азии», «Искусство Индии: взлеты, разрывы, возрождения», «Осмысление традиции в архитектуре Востока», «На границах канона: культурное наследие исламского мира», «Язык классики и трудности перевода на язык современности», «Художник на Востоке: судьба мастера»

© ФГБУН ИВ РАН, 2026
© Коллектив авторов
© П. В. Моргунова, М. М. Бочков, П. А. Демидова, составление
© Д. В. Дубровская, ответственное редактирование

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ

Четвертой международной научной конференции
ИСКУССТВО ВОСТОКА и ВОСТОК В ИСКУССТВЕ
(12–14 октября 2026 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*

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), с.н.с. ИВ РАН, канд. искусствоведения *Софья Анатольевна Зинченко*

СОДЕРЖАНИЕ

Акилова К. *(Академия художеств Узбекистана; Галерея изобразительного искусства Узбекистана).* Понятие красоты в культурной среде Герата (на примере творчества Камолиддина Бехзода)

Аникеева Т. А. *(ИВ РАН).* Особенности оформления тюркской рукописной книги (на примере коллекций Нукуса, Каракалпакстан, Узбекистан)

Балахванц А. С. *(ИВ РАН),* **Берзон Е. М.** *(ИВ РАН.)*. Зодиак с канфара из Волжского: античные и месопотамские корни

Барсуков Е. О. *(РГГУ)*. Царь, сопровождающий бога: несколько особенностей сцен с процессионной ладьей раннерамессидского времени

Би Юй *(РГХПУ им. С. Г. Строганова).* Эволюция техники росписей эпохи Тан в пещерном комплекса Могао

Бибикова О. П. *(ИНИОН РАН).* Формирование архитектурного стиля в исламской культуре эпохи династии Омейядов VII–IX вв.)

Бочков М. М. *(ИВ РАН),* **Моргунова П. М.** *(ИВ РАН.)*. Традиция и новаторство в жанре «сосуды и срезанные ветви» (кимен чольчидо) в творчестве корейского художника ан чунсика (1861–1919, Симджон): между возрождением классики и эстетикой декаданса

Бочковская А. В. *(ИСАА МГУ).* Сикхские гуру в творчестве Собхи Сингха (1901–1986): конструирование «канона»

Ван Сюэцзяо *(Северо-Западный университет).* Трансформация форм ландшафтных изображений и изменение представлений в настенной живописи гробниц эпохи Хань

Ванина Е. Ю. *(ИВ РАН).* Чужое / свое искусство: британские и индийские усилия по консервации и реставрации буддийского комплекса Санчи

Ванюкова Д. В. *(ИВ РАН).* Монетизация культурной памяти в художественной жизни Мали и Камеруна. Опыт сравнительного анализа

Васильева Д. О. *(Государственный Эрмитаж).* Великие правители прошлого: группа «лубочных» изображений легендарных царей в собрании иранских тканей Отдела Востока Эрмитажа

Вершинина М. В. *(ИВИ РАН).* Рецепция идей европейского декаданса в мусульманской прессе Южного Кавказа начала XX в. (по материалам журнала «Фиюзат»)

Винокуров С. Е. *(УрФУ),* **Проничева П. С.** *(УрФУ).* Цуба как мотив и источник декоративных решений в европейском ювелирном искусстве рубежа XIX и XX вв.

Возчиков Д. В. *(УрФУ).* Искусство и архитектура Южной и Юго-Восточной Азии в итальянских травелогах второй половины XVI в.

Воробьева Д. Н. *(ГИИ).* Вакатакский ренессанс в буддийском пещерном искусстве Индии

Вырщиков Е. В. *(ИВ РАН).* «Золотой век», его утрата и надежда на обретение в искусстве и текстах индо-буддийской и индо-эллинистической культуры

Голядкина А. И. *(НИМ РАХ).* Архитектурные модели Альгамбры работы Рафаэля Контрераса в коллекции Музея Академии художеств как часть мирового наследия изучения дворцового комплекса в XIX в.

Тягунова Е. О. *(Галерея Кагусай),* **Габитова А. И.** *(ИВР РАН).* От конструктивной детали оружия к произведению ювелирного искусства: о коллекции фути в собрании галереи Касугай

Гаврикова Д. С. *(МГПУ).* Мир иллюзии и красоты: японская театральная гравюра как проявление эстетики декаданса

Газиева И. А. *(РГГУ).* Визуализация божественного присутствия: от театральной мизансцены к мистическому «даршану» в творчестве Раджи Рави Вармы / Visualising Divine

Гулынская Е. В. *(ИМО НИЯУ МИФИ; МИД РФ).* Утраченная Палестина в книге Мурида Баргути «Я видел Рамаллу»

Гейбатова Л. Г. *(Независимый исследователь).* Политика художественного образа: Ориентализм и Северный Кавказ

Демидова П. А. *(ИВ РАН).* Ранний кинематограф как инструмент пропаганды японского империализма в кон. XIX — нач. XX вв.

Джуффре М. *(Университет Мальты).* Церемониальное оружие эпохи Шан (середина II тыс. до н. э.): нефритовый клевец с бронзовым черешком, инкрустированный бирюзой

Долин А. А. *(ИВ РАН).* Сёсай — рабочий кабинет японского интеллектуала

Дубровская Д. В. *(ИВ РАН).* Где стол был яств, там гроб стоит, или Конец прекрасной эпохи математиков и художников короля

Ду Ифэй. *(ИВ РАН).* Цветы и антиквариат: мимолетность и вечность в живописи Чэнь Хуншоу

Железнова Н. А. *(ИВ РАН).* Трансформация идеала прекрасного в ритуальной практике джайнов: от «декаданса» символической условности к «ренессансу» телесной репрезентативности

Зинченко С. А. *(ИВ РАН; НИУ ВШЭ).* На круги своя… (о ренессансе иконографии «Naked goddess» в искусстве Древнего мира и его причинах)

Иванов С. В. *(ЦЕИ РАН).* Красота по-фаюмски: саркофаги птолемеевского времени из Дейр эль-Баната

Катасонова Е. Л. *(ИВ РАН).* «Золотая эра» японского кино

Козлова А. А. *(ИВ РАН).* Мастера индийского изобразительного искусства XIX в. и стиль «кампани калам»

Колнин И. С. *(ИВ РАН).* Изображения иноземцев и животных в Июй тучжи («Иллюстрированное описание диковинных краев»): смешение реального и мифического на пороге перемен

Коновалова Н. А. *(НИИ ТИИ РАХ).* Эстетика грусти и ее воплощение в архитектуре Японии

Корниенко Т. В. *(ВГПУ).* Ранние этапы неолитизации Юго-Восточный Азии как достижение зенита культуры охотников и собирателей

Королева О. А. *(ИВ РАН).* «Семь дочерей мстят за отца»: забытая история эпохи Хань

Коротчикова П. В. *(ГИИ; ГМВ; МХАГИ им. В. Сурикова).* После империи: наследие Британского Раджа как культурный ресурс современной Индии. Туристические, музейные и художественные практики

Круглова М. Г. *(Межрегиональная общественная организация «Союз Кузнецов»).* Оружие света. Ритуальное оружие как инструмент духовной трансформации: сравнительный культурологический анализ артефактов тибета и евразии на примере тибетского ритуального оружия

Круглова М. С. *(ГАУГН),* **Волынский А. И.** *(ГАУГН).* Удивить императора: художники, ремесленники и механические диковины при дворе канси (по дневникам маттео рипы)

Куватова В. З. *(ИВ РАН).* К вопросу о возможном влиянии каталанской и мосарабской традиций на живопись династии Соломонидов (Эфиопия)

Куликов Д. Е. *(ИВ РАН).* Мотивы и образы в ритуальном искусстве Саньсиндуя

Курсанина Н. Л. *(ИВ РАН).* Художественные образы в закалке японского меча периода Эдо (1603–1868)

Куценков П. А. *(ИВ РАН).* Терракоты Дженне

Лаврентьева Н. В. *(Учебный художественный музей им. И.В. Цветаева; ГМИИ им. А .С. Пушкина; ГИИ).* «Знайте! Амон — это бог, что послал нас»

Ли Чжои. *(ЗабГУ).* Эстетическая эволюция Се-и и ее культурная логика: от Сюй Вэя до Ци Байши

Цзинь Лихуа *(Худ. ин-т Чжэцзянского педагогического университета),* **Линь Цзе** *(Художественный институт Чжэцзянского педагогического университета).* У Бинь и образ крытого моста в картине «Удалившись от мирской пыли среди ручьев и гор»: постановка вопроса и расшифровка смыслов

Линь Цзяньюн *(РГХПУ им. С. Г. Строганова).* Переосмысление традиции китайской живописи в пейзажах Чжан Дацяня, выполненных в технике разбрызгивания туши и цвета

Лосева В. В. *(НИУ ВШЭ).* Между Убейдом и Уруком: трансформация изобразительной программы глиптики в социально-административном измерении

Люлина А. Г. *(РУДН; ИВ РАН).* «Желтая мушка» 额黄 на лбу танских красавиц: была ли она желтой и была ли «мушкой»

Ляллина Д. А. *(НИУ ВШЭ; ГМИИ им. А. С. Пушкина).* Тюркери во французской живописи XVIII в.

Маевская М. Е. (*НИИТИАГ; ФГБУ ЦНИИП; ИОН РАНХиГС).* Красота традиции «шань-шуй» в образах архитектуры Ма Яньсуна

Мазеина М. В. *(УГИ УрФУ).* Неофициальные иллюстрированные календари японии эпох эдо и мэйдзи

Маковецкий А. Н. *(ГМВ).* Картины М. Ф. Домрачева с изображением китайских божеств в собрании ГМВ

Малых С. Е. *(ИВ РАН).* Материальная культура жителей Гебель эль-Нура в период упадка: о стремлении к прекрасному в византийском и раннеарабском Египте

Мартынова Д. О. *(СПбГУ; ГИИ).* Творчество ирано-венгерской художницы Гизеллы Варга Синай: к проблеме концепций памяти, руины и современности

Милосердов Д. Ю. *(ГБУК ГДМ),* **Оводков Н. А.** *(ВИМАИВиВС).* Декоративное оформление среднеазиатского длинноклинкового оружия как индикатор кросскультурных связей: анализ двух музейных предметов из собрания ВИМАИВиВС

Минеева Е. М *(НИУ ВШЭ).* «Юй Гун все еще передвигает горы»: современная интерпретация классического сюжета в работе китайской художницы Юй Хун

Мичанович С. А. *(ИВР РАН).* Ахмад Шамлу (1925–2000): поэт-классик, поэт-новатор и переводчик

Музурова С. В. *(ДВФУ).* «Цветы увядания»: образы куртизанок и актеров в гравюре укиё-э периода бакумацу как маркер заката эпохи токугава

Ни Н. И. *(ИВ РАН).* Горы в искусстве и поэзии Кореи

Немчинов В. М. *(ИВ РАН).* Сильные художественные оппозиции концептов «ренессанс» и «декаданс» на шкале смены времен эмоционально-эстетического восприятия живописного искусства

Нефедова О. В. *(НИУ ВШЭ; AASU Foundation).* На границе документального свидетельства и аллегории: триптих «Женщины Афганистана» (1978) Фарада Рокая Сулеймана

Осокин А. В. *(ИВ РАН).* «Женский канон почтительности к родителям» («Нюй “Сяо-цзин”» 女孝經) в красках и туши: женская добродетель в изобразительной культуре средневекового Китая

Павлоцкая И. В. *(СХ Туркменистана).* Между фигурой и орнаментом: спираль возрождений в изобразительном искусстве Туркменистана

Перкис В. Г. *(РГХПУ им. С. Г. Строганова).* Парные цуба для дайсё на примере работы Кикуока Мицуюки из коллекции Государственного музея Востока

Пицина А. П. *(СПбАХ им. И. Репина).* Эхо золотого века учености: жанр чхэккори в корейском искусстве XXI в

Писцов К. М. *(ИВ РАН).* Особенности символики и декоративного оформления наград раннего периода Китайской Республики (1912-1929)

Прудников В. В. *(ИВ РАН).* «Книга Рожера» ал-Идриси: картография как искусство и образ Востока в норманнской Сицилии XII в.

Пу Аньюань. *(Академия искусств и дизайна, Университет Цинхуа).* Фрагмент как призма: «Цзиньхуэйдуй», монтаж и иная логика становления китайской авангардности

Раванди-Фадаи Л. М. *(ИВ РАН; РГГУ; НИУ ВШЭ).* Визуальный канон шахской власти в искусстве Ирана: преемственность и трансформация от Сефевидов к ранним Каджарам

Разухина Д. *(Университет Гакусюин).* Архитектура гиёфу в визуальных источниках эпохи Мэйдзи: от визуального расцвета к утрате актуальности

Родин А. А. *(Независимый исследователь).* Оружие Кавказа, украшенное галунами как уникальный образец декоративно-прикладного искусства

Рудаков В. Н. *(ИРИ РАН).* «Золотой век» противостояния «поганым» в «Послании на Угру» Вассиана Рыло (1480 г.)

Сафонова Н. В. *(ИВ РАН).* Образы освобождения: между национальной традицией и советской эстетикой в периодике Кавказа и советского Востока 1910–1920-х гг.

Сдобнова Д. С. *(ГАУГН).* Между жизнью и смертью: состояние подвешенности и ностальгия по утраченному в фильме Жослин Сааб «Подвешенная жизнь» (1985 г.)

Сергеева Т. Д. *(МГАХИ им. В. И. Сурикова),* **Цай Хунту** *(МГАХИ им. В. И. Сурикова).* Символ власти китайского императора: сюжеты и образы сучжоуской ксилографии середины XVIII в.

Сидорова С. Е. *(ИВ РАН).* Скальные храмы Индии: между колониальным романтизмом и европейским рационализмом

Сологубова М. В. *(Государственный Эрмитаж).* Проблемы атрибуции древневосточных коллекций на примере скульптуры из древней Южной Аравии в собрании Государственного Эрмитажа

Сорокина Н. А. *(МГАХИ им. В. И. Сурикова).* Древнее искусство в XX в.: традиционные техники в книжной иллюстрации Дай Дунбана, Дай Хунхая и Чэнь Цюаньшэна

Стеблянская А. Н. (*ИВ РАН; Дом Русского Зарубежья им. А. Солженицына*). Харбинский текст в снежно-ледовой живописи: влияние русской эмиграции и КВЖД на формирование региональной художественной школы провинции Хэйлунцзян

Столяров А. А. *(ИВ РАН).* Стиль Пала — золотой век в искусстве Восточной Индии, и его отражение в камнерезном искусстве Ассама (на примере археологического памятника IX–X вв.)

Тугов Р. Г. *(СКФ ГМВ).* Эсхатология в сказаниях Ходжи Насреддина

У Цюн. *(ЗбГУ; Хэбэйский восточный институт).* Семилогический дизайн шрифта иероглифа «Фу» с встроенным повествованием о двенадцати знаках зодиака в перспективе народной бумажной вырезки и его применение в эстетическом воспитании

Фортуна Н. А. (*УрФУ).* Эволюция образа кася в культуре Японии

Францева Н. А. *(ЧелГУ).* От «скрытой красавицы» до скрытых намерений: художники и цензурные ограничения периода реформ годов Тэмпо в Японии (на примере серии Токайдо годзюсан цуи 1840-е гг.)

Цинь Гои. *(СПбАХ им. И. Репина).* После Шинуазри: восприятие китайского искусства на Западе 1860–1935 гг.

Черникова Л. П. *(ИВ РАН).* Образ титульной страницы альбома В. Д. Жиганова «Русские в Шанхае». К 90-летию выхода альбома (1936–2026)

Шевченко М. Ю. *(НИИ РАХ).* Образ небесного дворца в современной архитектуре Китая

Шемякин Ф. Я. *(МАРХИ).* Наследие Ито Тюта. Ренессанс индийской эстетики в архитектуре Японии кон. XIX — нач. XX в.

Якушев М. М. *(ИВ РАН).* Татарский стиль в дворцовой архитектуре Крыма

Ярмолович В. И. *(ИВ РАН).* Древнеегипетская керамика VI–IV вв. до н. э. как отражение исторических процессов в Египте

Michelini Laura *(University of Cologne).* Re-configuring Tradition: Continuity and Transformation in an Egyptian Offering Table of the Late Middle Kingdom

Wang Ching-Ling. The Symbolism and Transformation of The Golden Light (金光 Kim-kong) Art: An Exploration of a Contemporary Taiwanese Folk Art Phenomenon

Понятие красоты в культурной среде Герата (на примере творчества Камолиддина Бехзода)

К. Акилова
Академия художеств Узбекистана,
Галерея изобразительного искусства Узбекистана

Как известно, в формировании даже самой уникальной творческой личности большое значение имеет культурная среда. Именно она определяет духовно-мировоззренческие, творческие поиски. История искусств знает этому множество подтверждений. Высоко оценивая творческий гений Камолиддина Бехзода, который в свое время был по достоинству оценен и султаном Хусейном Байкарой, и Шейбаниханом, и шахом Исмаилом, и Тахмаспом, можно сказать, что Камолиддин Бехзод — это явление, рожденное своей эпохой, повторение которого невозможно. Его творчество — это часть искусства ислама, отражающего определенные духовные и сакральные поиски. Европоцентристская точка зрения, использование традиционных искусствоведческих методологий не всегда способствует пониманию онтологии и морфологии, а главное, мировоззренческого содержания исламского искусства, и творчества Камолиддина Бехзада, в том числе.

Мир в исламском представлении был местом проявления божественного света, в котором каждая частица, каждое существо свидетельствовало о бытии Всевышнего. Как отмечают специалисты, художники восточного средневековья были великолепно образованы и разбирались в поэзии, философии, теологии, астрологии и даже медицине. Восточная миниатюра — это микромодель средневековой восточной культуры. Понять восточную миниатюру, а не просто получить эстетическое наслаждение, возможно лишь «при условии знания языка этого искусства, включающего в себя знаковые системы поэзии, астрологии, философии, религии, эстетики и пр.».

Исследователи отмечали, что философское содержание эпохи выражала метафора. Интуитивное самопознание, созерцание Бога путем углубления в себя, красота как смысл постижения божественного, отрешение от всего происходящего, гармоничность мира, соотнесенность микрокосмоса человека и макрокосмоса Вселенной, идея «о человеке совершенном» и философия любви составили стержень искусства и литературы данного периода.

Говоря о творческом методе Камолиддина Бехзода, необходимо отметить, что творчество художника являет образец восточного типа культуры, носящего интровертный характер, то есть устремленного к внутреннему миру человека. Мир образов Камолиддина Бехзода — это мир, где пребывают истина и красота. Художник, безусловно, —

служитель прекрасному. Миниатюрная живопись Среднего Востока воплощает в себе определенную каноничность. Она отражает поиски гармонии не в реальном окружающем мире, а в мире, созданном художником по законам гармонии. Искусство средневековой миниатюры вбирает в себя учение суфизма, которое как течение философской мысли универсально.

Концепция личности в творчестве Бехзода получает интересную трактовку. Как известно, образ человека в искусстве средневековой миниатюры достаточно условен. На первый взгляд, он кажется безликим, лишенным индивидуальности, силуэтным, плоскостным и декоративным. Однако образ человека таит в себе глубокий смысл, так как искусство миниатюры воплощает разрыв человека с профаническим бытием, призывает достичь божественного совершенства средствами религиозной любви. Важна не конкретная индивидуальность, а ее путь к совершенству.

Миниатюры Камолиддина Бехзода отражают познание средневековыми художниками универсалий мира, гармонии с мирозданием, согласованности составных частей в целостной Вселенной, пути от бренного суетного мира к абсолюту, «человеку совершенному». Сохраняя эти принципы, Камолиддин Бехзод привносит новые черты в интерпретацию образа человека — передачу индивидуального своеобразия не только внешнего, но и внутреннего мира портретируемого.

Творчество Бехзода — это поиск высшей истины путем личного просветления. В работах Бехзода человек не живет в мире, а «переживает» мир, в котором царит не европейская рациональность, а прежде всего чувства.

Искусство восточной миниатюры отражает духовные поиски и представления своей эпохи. К примеру, в его прекрасных образцах нашли отражение и представления о женщине, которые можно условно разделить на два мировоззренческих пласта: сакральный и реальный. В сакральном пласте через образ красивой женщины поэты и художники стремились показать красоту и гармонию всего Мироздания. В суфизме именно образ женщины стал символом проявления божественного в реальной жизни. Как отмечал Ибн аль-Араби в работе «Грани мудрости», не надо пытаться увидеть Бога в какой-нибудь нематериальной форме. «Видение Бога в женщине является самым совершенным», — заявлял великий шейх.

С идеей любви было тесно связано понятие красоты, выступавшей как атрибут Бога. В суфийском понимании мир, созданный Богом, прекрасен и гармоничен. Аллах красив и любит красоту. Любящий красоту любит Бога. Высшим проявлением красоты на земле является женщина. Именно такой предстает женщина в поэзии Фирдоуси, Низами Гянджеви, Алишера Навои.

Творчество Камолиддина Бехзода является одной из вершин искусства темуридского периода, воплощающего глубокие духовные

ценности в формировании совершенного человека. Именно поэтому оно обладает большой притягательной силой, раскрывает новые грани для всех последующих поколений творцов.

Иными словами, понятие красоты в творчестве Камолиддина Бехзода немыслимо без духовных поисков темуридской эпохи, постижения мира, сотворенного Аллахом, совершенствования внутреннего мира человека.

Особенности оформления тюркской рукописной книги (на примере коллекций Нукуса, Каракалпакстан, Узбекистан)

Т. А. Аникеева
ИВ РАН

Исследователи тюркской рукописной книги традиционно определяют несколько основных историко-географических районов распространения и бытования тюркских рукописей: Восточный Туркестан, Средняя Азия, Турция (Малая Азия), Закавказье (Азербайджан и отчасти Южный Дагестан) и Волго-Уральский регион; такое деление исторически обусловлено расселением тюркских народов. В то же время такая классификация в настоящее время представляется условной, недостаточно детальной и слишком общей, не учитывающей некоторые особенности локальных традиций. Прежде всего это, конечно, касается Центральной Азии,а также Закавказья. Например, внутри этого ареала довольно четко (наряду с прочими областями) можно выделить регион Южного Приаралья, низовьев Амударьи, в историко-культурном отношении связанный с Хорезмом (впоследствии входивший в состав Хивинского ханства; ныне территория республики Каракалпакстан в составе Узбекистана), который особенно ярко выделяется специфическими чертами книжной культуры, обусловленными длительными контактами с Волго-Уральским регионом, некогда — наличием большого количества медресе, сохранности эпической традиции на каракалпакском языке.

Собрание рукописей Каракалпакского института гуманитарных наук в Нукусе (включающее, помимо рукописей на тюрки, арабском и персидском языках, значительное количество старопечатных книг и литографий), как коллекция рукописей Каракалпакского государственного историко-литературного музея им. Бердаха**,** имеет различные источники поступлений, в том числе — постоянные пополнения от частных лиц (т. нз. «Чимбайская коллекция», собрание Сали Бауатдинова и др.). Хронологические рамки этих коллекций в целом можно определить XIX — серединой XX в. Жанровый состав собрания арабографических рукописей, литографий и печатных книг фонда Института и Музея им. Бердаха представляет собой списки Корана, богословские сочинения, поэзия, трактаты, посвященные изучению арабского языка, литературные сочинения, разнообразный фольклор.

Определенная лаконичность оформления тюркских рукописей данного ареала (практически отсутствуют яркие унваны, в основном черные чернила и др.) сходна в этом отношении с тюркской рукописной книгой Поволжья. Необходимо отметить и тот факт, что некоторые рукописи копировались, очевидно, с печатных книг (например, казанских изданий), воспроизводя оформление типографского экземпляра.

Оформление переплетов отличается большим разнообразием: встречаются типичные для Средней Азии переплеты с тиснением и клеймами переплетчиков; картонные переплеты, обтянутые недорогой цветной хлопчатобумажной тканью; кожаные переплеты без декора.

Вполне вероятно, что отсутствие богато украшенных рукописей в местных собраниях объясняется также тем, что подобные манускрипты, как правило, выполнялись под заказ в частные библиотеки правителей или богатых сановников, тогда как собрания Приаралья в основном представляют собой остатки библиотек медресе (прежде всего медресе Каракум-ишанов), которыми был известен этот край.

Зодиак с канфара из Волжского: античные и месопотамские корни

А. С. Балахванц
ИВ РАН

Е. М. Берзон
ИВ РАН

В конце лета 2023 г. археологический отряд ГБУ «Волгоградский научно-производственный центр по охране памятников истории и культуры» под руководством О. А. Шинкарь провел археологические раскопки одиночного кургана № 20, расположенного на высокой надпойменной террасе левого берега реки Ахтуба в промышленной зоне города Волжский Волгоградской области. В трех раннесарматских погребениях рубежа II–I вв. до н. э. был найден богатейший погребальный инвентарь, в том числе два великолепных греко-бактрийских канфара, скульптурные фризы которых посвящены жизни одного из самых популярных героев эллинской мифологии — Геракла.

Одна из сцен на канфаре Эпикрата, названного так по имени создавшего его в самом начале II в. до н. э. мастера, иллюстрирует двенадцатый подвиг Геракла, когда герой, подменяя ушедшего за яблоками Гесперид Атланта, был вынужден сам держать небесный свод. В центре композиции находится фигура Геракла, которому под тяжестью неба пришлось опуститься на правое колено. Возле левой ноги сложены дубинка и львиная шкура. Руками герой с огромным напряжением держит небесный свод, давящий ему на плечи и шею. Свод имеет форму круглого углубленного диска, нижний широкий край которого образует полумесяц. В центре диска находится женское божество, одетое в длинный подпоясанный хитон, оставляющий открытыми руки. Нижняя часть фигуры задрапирована в плащ. В левой руке она держит скипетр, а правой упирается в бедро. На голове — диадема в виде фронтона. Вокруг фигуры, если вести отсчет по часовой стрелке от ног богини, размещены десять знаков зодиака: Рыбы, Овен, Телец, Близнецы, Рак, Лев, Дева, Скорпион, Козерог, Водолей. Два знака — Весы и Стрелецм — изначально отсутствовали. Диск полностью покрыт позолотой.

Сцена с изображением держащего небесный свод Геракла не раз воспроизводилась в греческом искусстве, однако нам неизвестны случаи, когда небесный свод дополнялся знаками зодиака. Только выход за пределы круга связанных с Гераклом изображений дает несколько аналогий, где тот или иной персонаж держит над головой зодиакальный диск с находящейся в его центре фигурой божества: статую Ники из Набатеи (конец I в. н. э.), позднеантичную серебряную патеру из

Парабиаго и мраморную скульптуру так называемого «Атланта Альбани». Кроме этих примеров, изображения божеств, окруженных знаками зодиака, встречаются на терракотовом диске из Бриндизи, мраморном диске из Перге, а также на серебряных медальонах и бронзовых предметах с побережья Черного моря. Исследователи уже обращали внимание на то обстоятельство, что на некоторых изображениях присутствуют не все знаки зодиака, а их порядок может быть нарушен.

Практически все подобные изображения, кроме нашего, относятся к позднеэллинистическому или римскому времени и датируются не ранее рубежа II–I вв. до н. э. При оценке этого факта необходимо иметь в виду следующее. Почти все знаки зодиака происходят из Месопотамии, причем в ряде случаев (Телец, Лев, Скорпион, Козерог, Овен (Наемник/Овца), Дева (изначально Борозда), отчасти Стрелец (Пабильсаг), Рыбы = Хвосты) символ вавилонского созвездия превратился в название греческого. В лексиконе греческих философов и астрономов понятие «зодиак» [LSJ s.v. ζῳδιακός, ζῴδιον] прочно утвердилось в середине IV — начале III вв. до н. э. Его использовали Эвдокс Книдский, Аристотель и Аристарх Самосский. В первой половине III в. до н. э. Арат из Сол в своей поэме подробно рассказывает обо всех двенадцати знаках зодиака, а сто лет спустя Полибий подчеркивает важность знания двенадцати созвездий для полководца. Поскольку название каждого знака — от Овна до Рыб — в высшей степени наглядно, следует усомниться в том, что визуализация всего зодиакального круга, не говоря уже о его отдельных частях, могла на столетия отстоять от появления самого понятия.

Само по себе изображение созвездий зодиакального круга мастерами в Греко-Бактрии не кажется удивительным, поскольку по мере кризиса эллинизма наблюдается рост интереса к астрологии, что нашло отражение во многочисленных изображениях зодиакальных созвездий на памятниках, география которых охватывает весь эллинистический мир. Большую роль в этом сыграло широкое распространение вавилонских представлений о «небесных письменах» в среде эллинов, причем процесс этот начался, по-видимому, еще раньше — по крайней мере, в IV в. до н. э. Особую роль в этой передаче знания, согласно античной традиции, сыграли «халдеи», за которыми в источниках закрепился образ астрологов-звездочетов. Среди них выделяются фигуры Набуриана и Кидена (V–IV вв. до н. э.), разработавшие т. н. «системы А и Б», а также Беросс (руб. IV–III вв. до н. э.) — автор «Вавилонской истории» (хотя в данном случае корректнее говорить о псевдо-Бероссе).

«Классический» зодиакальный круг из 12 созвездий оформляется в Вавилонии приблизительно к V в. до н. э., к этому же времени относится и появление первых гороскопов. И хотя античные представления о зодиаке во многом восходят к вавилонской традиции, греческие названия

созвездий, их семантика и, как следствие, визуализация, далеко не всегда соответствуют месопотамским.

Вся астральная композиция, представленная на канфаре Эпикрата, являет собой замечательный образец эллинистической иконографии зодиака и, возможно, один из самых ранних примеров такого рода изображений. Зодиак представлен как упорядоченная и циклическая система, воспроизводящая преимущественно греческую семантику созвездий, в которой, тем не менее, отчетливо прослеживается месопотамская основа. Само по себе изображение зодиака из Волжского свидетельствует о распространении античных астрологических представлений о небесных светилах в эллинистической Бактрии.

Царь, сопровождающий бога: несколько особенностей сцен с процессионной ладьей раннерамессидского времени

Е. О. Барсуков
РГГУ

В начале Нового царства в египетской религии особую популярность приобретают процессии со священными переносными ладьями, хотя традиция таких праздненств древнее. Бог «выходил» из своего храма, чтобы посетить, чаще всего, близлежащие культовые места, связанные с его различными проявлениями или встретиться с членами местной триады. Процессии, происходившие во время двух важнейших праздников Фив — Опет (*Хеб нефер эн Ипет*) и Прекрасного праздника Долины (*Хеб нефер эн инет*), — стали неотъемлемой частью царской идеологии Нового царства. Поэтому изменения в иконографии сцен, иллюстрирующих эти праздники особенно обращают на себя внимание.

При XIX–XX династиях сюжет с процессией ладей используется в изобразительной программе большинства храмов, но его символическая нагрузка и иконография меняются вслед за преобразованиями в царской идеологии постамарнского и раннерамессидского времени. Одним из важнейших этапов этого процесса стало правление Сети I, второго царя XIX династии. Более полно это явление отражают памятники фиванского региона, как за счет сохранности источников, так и ввиду характера рельефных композиций, подробно освещающих этапы праздничных шествий, связанных с Амоном. Исходя из тезиса о том, что констелляция Амон-царь являлась одним из стержней идеологии, адаптированной под новые культурно-политические реалии начала XIII в. до н. э., подробный разбор и попытка трактовки данных изменений представляются достаточно важными для понимания общей картины развития политического мировоззрения в условиях смены династий.

Нововведения были связаны с несколькими особенностями: расположением фигуры царя в процессии, а также с добавлением образов предков в различном контексте. Первой особенностью является, как было сказано выше, появление фигуры царя в числе носителей ладьи. Ее на данный момент можно четко датировать правлением Сети I. Яркий пример — рельефы внутренней поверхности северной стены карнакского гипостиля, созданные при нем. В нижнем регистре, слева от северных боковых ворот, Менмаатра показан и перед ладьей Амона, возглавляющим процессию и в середине поддерживающим барку. Такого не наблюдалось ранее.

Именно на памятниках Сети подобное расположение царя становится нормой и встречается в дальнейшем в большинстве рамессидских храмов, где присутствуют сцены с ладьей с подобной

иконографией. При Рамсесе II появляется вариант с царем, воскуряющим благовония перед ладьей и опять-таки поддерживающим ее в середине.

Учитывая ритуальный характер храмовых рельефов, введение в изобразительную систему новой трактовки места земного сына бога в божественной процессии, можно признать итогом изменений в идеологии, связанных с политической ситуацией постамарнского времени и легитимацией власти новой династии. А именно: посредством акцента на положении царя-ритуалиста утверждалась близость правителя к его божественному отцу, в обход крайностей репрезентативной теократии амарнского времени. При этом в главных сценах верховный жрец уходил на второй план.

Второй особенностью стало появление образов предков в нескольких вариантах в сценах процессий ладей. Данная особенность фиксируется только на фиванских памятниках. В этом можно увидеть влияние культа «божественных» предков, в число которых был включен Амон, на состав процессий, а также «политических» предков, чьи образы активно использовались для легитимации власти в рамках неординарной формы культа царских предков.

При Сети царскую фигуру добавили к центральной группе носителей ладьи Амона, кроме того, в праздничную процессию была включена ладья обожествленной царицы Яхмос-Нефертари. Однозначно сказать, почему царица была выбрана для большой композиции праздника Опет, сложно. Может быть несколько объяснений, позволяющих понять смысл данного решения. Самое очевидное — это близость обожествленной Яхмос-Нефертари к Амону как в рамках развивающейся традиции отождествления Аменхотепа I с одной из форм Амона, что отчетливо наблюдается в большом количестве источников Рамессидского времени, так и в ее прижизненном титуле — Супруга бога. Все вместе являлось характерной чертой сближения правящего царя с Амоном посредством культа обожествленных сына и матери, чье почитание процветало в Фивах. При этом в правление Рамсеса II сам Сети занимает место царя-предка в процессии. Это может быть наследием эпохи Хоремхеба, во многом послужившей прообразом для идей рамессидской идеологии. Тем самым царь-предок получал возможность вечного участия в празднике бога, направленного на обновление божественных сил. Кроме того, именно праздник Опет включал в себя элементы отправления культа Амона как царского предка-отца и правящего царя. Тем самым культ «божественного» и «кровного» предков сливался, отождествляя бога и умершего царя, что было характерной чертой раннерамессидской идеологии, оформившейся окончательно при Сети I. Царь в какой-то мере становился *иру* Амона, а гипостиль отчасти поминальным храмом Менмаатра, который вечно должен был участвовать в празднике Амона. Концепция Амона-предка тем самым не только легитимизировала права на

престол новой династии, но и способствовала обожествлению царя, что нашло отражение в новых формах трактовки традиционной сцены с процессионными ладьями. Было подчеркнуто особое положение царя относительно бога как при жизни, так и после смерти, без перегибов репрезентативной теократии, от которой решительно отказались сразу после крушения Амарны. Дополнительной опорой выступал культ «политических» предков, значимость которых также нашла свое отражение в особенностях сцен с ладьями, что в целом укладывалось в главную тенденцию царской идеологии начала XIII в. до н. э., делавшей ставку на корреляцию Амон-царь в вопросах легитимизации власти и сакрализации последнего. К тому же подчеркивалась и линия преемственности наследника, что являлось характерной чертой идеологии царской власти раннерамессидского времени.

Таким образом, нововведения стали отражением преодоления кризиса легитимности и осмысления положения царя при первых Рамессидах, одновременно закладывая мировоззренческую основу для будущего кризиса конца Нового царства, связанную с сближением образов Амона и царя.

Эволюция техники росписей эпохи Тан в пещерном комплекса Могао

Би Юй
РГХПУ им. С. Г. Строганова

Аннотация: Тысячелетние росписи Могао — уникальное культурное и художественное достояние Китая. На Великом Шелковом пути, связывавшем Восток и Запад, Дуньхуан, благодаря своему исключительному стратегическому положению, стал ключевым местом. Начиная с IV в. и вплоть до XI в., здесь сформировался пещерный комплекс протяженностью с севера на юг около 1,7 километров. Могао делится на южную и северную зоны. 492 пещеры юга служили местом буддийского богослужения; здесь сохранилось более 2000 раскрашенных скульптурных образов и 45000 кв. м. настенной живописи. В 1987 году этот комплекс был включен ЮНЕСКО в список Всемирного наследия.

В статье прослеживается эволюция технологий и техник буддийских росписей Могао от грубого соломенного слоя и жесткой линии *тесяньмяо* к многослойному грунту, технике *ланьемяо* и методам многослойного наложения *дежень* и размывки *юньжань*. На основе данных археологов и исследований материалов (минеральные пигменты, их источники и химические изменения), проводится искусствоведческий анализ и выявляются причины трансформации колорита и техники настенной живописи. Полученные результаты восполняют пробел в понимании того, как технологическое развитие определяло практику живописи в эпоху Тан.

Формирование архитектурного стиля в исламской культуре эпохи династии Омейядов VII–IX вв.)

О. П. Бибикова
ИНИОН РАН

У пришедших в VII в. из Аравии арабов не было традиций архитектурного творчества, тем не менее, бывшим кочевникам удалось за сравнительно небольшой срок в период правления династии Омейядов (661–750 гг.) развить свой собственный стиль с элементами, заимствованными из искусства соседних стран, особенно персидского и византийского. Таким образом, мусульманское искусство — это не спонтанное искусство, а продукт слияния восточного искусства и искусства завоеванных земель. Это практически уникальный пример в истории искусства.

Позднее арабо-мусульманская архитектура обогатилась новыми техническими приемами и элементами декора, освоенными и переработанными в ходе последующих завоеваний. Это позволило сформировать региональные стили. Тем не менее, архитектурный стиль, родившийся в первой половине VIII в. в Сирии, перекочевал в Омейядский халифат в Испании. В частности, мечеть, построенная в Кордове в 786 г. (позднее дважды расширенная) воспроизводит гипостильный план Большой мечети Дамаска. Следы ранней мусульманской архитектуры можно обнаружить в южных городах Италии, Испании и даже в Португалии.

Традиция и новаторство в жанре «сосуды и срезанные ветви» (кимен чольчидо) в творчестве корейского художника ан чунсика (1861–1919, Симджон): между возрождением классики и эстетикой декаданса

М. М. Бочков
ИВ РАН

П. М. Моргунова
ИВ РАН

Актуальность темы обусловлена необходимостью переосмысления роли художников рубежа XIX–XX веков в формировании национальной идентичности корейского искусства в период утраты суверенитета и нарастающего японского культурного влияния. В центре внимания оказывается фигура Ан Чунсика — последнего крупного придворного живописца эпохи Чосон, который не только сохранил, но и радикально обновил жанр кимен чольчидо (натюрморт с древними ритуальными сосудами и фрагментами растений). Историография вопроса включает исследования корейской монохромной живописи и специальные работы Ким Ённы, Пак Тонсу, а также статью Ким Еджин, посвященную эволюции именно этого жанра. Проблема исследования заключается в выявлении конкретных механизмов, с помощью которых Ан Чунсик трансформировал кимен чольчидо: от аллегорического, символического натюрморта (долголетие, процветание) к лирической, сезонной композиции, предвосхитившей современное понимание «чистой живописи».

В основной части представлен анализ новаций Ан Чунсика в жанре кимен чольчидо в сопоставлении с работами его предшественника Чан Сынопа (장승업, 1843–1897).

Если Чан Сыноп изображал сосуды и цветы обобщенно, динамично, почти экспрессивно, то Ан Чунсик вводил детальную проработку форм, фактуры бронзы и лепестков. Особое значение имеет заимствование светотени (chiaroscuro) из европейской живописи — прием, нехарактерный для традиционной корейской тушевой живописи, но позволивший придать предметам объем и материальную убедительность.

Классический кимен чольчидо нес конфуцианско-даосскую символику (сосуды — знак ритуальной благопристойности, персики и пионы — пожелания долголетия и богатства). Ан Чунсик, испытав влияние японской школы Нампин-ха (по имени Шэнь Цюаня), переводит жанр из плоскости эмблемы в плоскость лирического пейзажа-настроения. Его ширмы (часто 8- или 10-створчатые) строятся как последовательная смена сезонов: от цветущей весны к летней зелени, осенним хризантемам и зимней пустоте.

Ан Чунсик, будучи мастером каллиграфии, органично вписывал в композицию стихотворные строки, которые усиливают эмоции работы: тоска по ушедшему, радость мимолетного цветения, созерцание древности. Тем самым жанр кимен чольчидо окончательно утверждается как пространство для индивидуального переживания.

Для полноты картины кратко упоминаются и другие грани творчества Ан Чунсика (реалистические «истинновидные пейзажи» 1910-х годов и его педагогическая деятельность), однако, по мнению автора, именно в жанре кимен чольчидо его новаторство проявилось наиболее концентрированно и оказало прямое влияние на последующие поколения корейских художников (Ли Санбом (이상범, 李象範, 1897–1972) и Ким Ынхо (김은호, 金殷鎬, 1892–1979)).

В выводах констатируется, что Ан Чунсик совершил «тихую революцию» внутри традиционного жанра: он сохранил внешние атрибуты классики (тушь, кисть, рисовая бумага, мотив сосудов) и полностью переосмыслил ее внутреннее содержание. В его интерпретации кимен чольчидо утрачивает функцию аллегорического декора и обретает статус автономного художественного высказывания, сочетающего реалистическую наблюдательность, объемно-пространственное мышление и тонкий лиризм. Это превращение стало важной частью общего процесса модернизации корейской живописи на рубеже XIX–XX веков, а сам жанр — уникальным вкладом корейского искусства в мировую традицию восточного натюрморта.

Сикхские гуру в творчестве Собхи Сингха (1901–1986): конструирование «канона»

А. В. Бочковская
ИСАА МГУ

Институт гуру (учителей, духовных наставников) в сикхизме занимает особое место: термин «сикх» происходит от санскритского *śiṣya* (ученик), а верховным, или всеобщим, Учителем именуют самого Всевышнего, мистическим образом перевоплощавшегося в десяти земных последователях, которые жили в XV–XVII вв. Основателем веры и первым живым сикхским гуру считается Нанак (1469–1539); он проповедовал идею «продолжения» гуру в преемниках — подобно пламени, переходящему от одного светильника к другому. Его учение продолжили еще девять гуру, последний из которых, Гобинд Сингх (1666–1708), в 1699 г. объявил о завершении на нем линии живых вероучителей. После кончины Гобинда Сингха высшим духовным авторитетом сикхов стал священный текст *Гуру-грантх* («Книга-гуру») — «одиннадцатый гуру», вечный, существующий вне времени Учитель, воплощение Божественного голоса / Слова.

Соединяя в себе идеи суфизма (мистико-аскетического направления в исламе) и *бхакти* (средневекового религиозно-реформаторского течения в Северной Индии), сикхизм трактовал Всевышнего как абсолютную божественную сущность, не наделенную физическими и иными качествами (*ниргун*), и потому на раннем этапе своей истории отторгал изображение любых духовных наставников и, разумеется, поклонение подобным изображениям. В первую очередь это касалось образа Нанака, поскольку он «находился ближе всех гуру к абсолютной божественной сущности — как основатель сикхизма и первый их них».

Однако появление художественных образов сикхских гуру, прежде всего, Нанака, исследователи относят уже к XVII столетию. Чаще всего портреты сикхских гуру выполнялись в стиле *пахари*. Основателя сикхской веры изображали по-разному: и как индуса (часто — аскета), и как мусульманина, что определялось многомерностью религиозного ландшафта Панджаба и исходной размытостью религиозных границ в этом регионе. С конца XIX в. портреты гуру Нанака становятся более формализованными: в большинстве случаев он предстает в образе медитирующего философа-мудреца в нейтральном одеянии, но непременно с сикхским тюрбаном-*пагри* на голове. В этих изображениях также очевидно возрастающее влияние западных школ живописи.

Традиция живописания сикхских гуру продолжилась в XX в. в рамках двух направлений — *мазхаби-тасвиран* и *шахиди-тасвиран*: индийские (прежде всего, панджабские) художники создавали как

духовно-религиозные портреты гуру и их ближайшего окружения, так и полотна, рассказывающие о военных подвигах вероучителей, их героической борьбе с могольскими правителями Дели, а также о мученической смерти пятого и девятого гуру.

Одним из самых известных панджабских живописцев XX столетия по праву считается Собха Сингх (1901–1986). Созданные им изображения сикхских гуру стали своеобразным «визуальным стандартом», «каноном» (при всей условности этого понятия применительно к сикхизму) для миллионов последователей сикхизма в Индии и за ее пределами.

В число самыми известных и тиражируемых работ Собхи Сингха входят портреты первого и десятого гуру. «Портрет гуру Нанака» (1937, авторское название «Пусть опьянение именем Бога, говорит Нанак, не отпустит меня ни днем, ни ночью!»), где основатель сикхизма изображен в мистическом трансе с опущенными глазами, лег в основу последующих изображений первого сикхского гуру, в том числе наиболее широко тиражируемой картины «Гуру Нанак-дев» (1969). На этом портрете, написанном к 500-летию рождения Нанака, вероучитель изображен с поднятой в благословляющем жесте рукой. «Портрет гуру Гобинда Сингха» (1967) был создан к 300-летию десятого сикхского гуру (1667–1708); он является столь же популярным, как и портрет Нанака 1969 г. Изображения Амара Даса, Хара Кришана и Тегха Бахадура — шестого, восьмого и девятого гуру — также стали классикой в панджабско-сикхской живописи XX в.

Собха Сингх писал в академической манере, во многом следуя традициям западной живописи. Его образы гуру с сияющими нимбами, европеизированными чертами лиц, пасторальными фонами не имели ничего общего с изображениями сикхских вероучителей на миниатюрах XVIII–XIX вв. Смотрясь реалистично, красиво и современно (что соответствовало визуальным ожиданиям индийского зрителя середины XX в.), все портреты включали традиционные индивидуальные черты исторических персонажей, позволяющие однозначно их идентифицировать. При этом они выглядели и как «усредненные» индийские/панджабские герои — мудрые терпеливые воины-философы. Неудивительно, что одиночные фигуры сикхских гуру, выполненные в мягкой «одухотворенной» цветовой гамме, стали «идеальными картинами» (*адарш-тасвиран*), иконическими образами, быстро переместившимися с помощью полиграфии на плакаты, открытки, календари и всевозможные репродукции.

Механизмы конструирования «канона» включают:

эстетический синтез (соединение традиций западного / «колониального» реализма с сикхской духовностью; акцент на духовных, а не физических чертах гуру как осознанная стратегия художника);

массовое воспроизводство образов (календарное искусство как основной канал распространения: работы Собхи Сингха способствовали установлению «стандарта» в сикхском календарном искусстве);

юбилейные даты как катализатор (500-летие гуру Нанака и 300-летие гуру Гобинда Сингха — моменты институционализации образов);

институциональное признание (фрески Собхи Сингха в художественной галерее парламента Индии; высокая государственная награда Падма-шри в 1983 г.).

Можно констатировать, что наиболее успешный визуальный «канон» сикхских гуру был создан художником, который сознательно отказывался от исторической точности в пользу передачи духовной сущности своих персонажей.

Трансформация форм ландшафтных изображений и изменение представлений в настенной живописи гробниц эпохи Хань

Ван Сюэцзяо
Северо-Западный университет

Ландшафтные изображения в настенной живописи гробниц эпохи Хань не являлись простым воспроизведением природной среды, а выполняли в погребальном пространстве целый комплекс функций: участвовали в создании идеализированного загробного пространства, выражали культ гор, воплощали надежду на вознесение в мир бессмертных, а также служили средством демонстрации социального статуса умершего и продолжения земного жизненного уклада в загробном мире. В докладе на материале выявленных к настоящему времени ханьских гробниц с настенными росписями рассматривается трансформация ландшафтных изображений и связанных с ними представлений. Основное внимание уделяется тому, как сакрализованные и нереалистические образы гор бессмертных постепенно дополнялись различными типами изображений, включавшими сцены земледелия, пастушества, охоты, усадебной жизни, а также относительно самостоятельные ландшафтные композиции. Анализируется, каким образом эти изменения отражали эволюцию представлений о природе, смерти и загробном мире. Автор исходит из того, что ландшафтные изображения в погребальной культуре эпохи Хань не представляли собой символы с неизменным значением, а являлись визуальными формами, которые под воздействием исторических условий, региональной среды и погребальных представлений постоянно изменялись и приобретали новые смыслы.

В гробницах раннего периода Западной Хань ландшафтные образы прежде всего характеризуются ярко выраженной сакральностью и нереалистичностью. Священная гора на южной стене главной камеры ханьской гробницы Шиюань в Юнчэне, провинция Хэнань (河南永城柿园汉墓主室), и три вершины Куньлуня в изображении крылатого бессмертного, управляющего драконом, на поперечной балке гробницы № 61 в Шаогоу близ Лояна (洛阳烧沟 61 号墓隔梁羽人驭龙图) не являются реалистическим воспроизведением природного ландшафта. В период Синь и Восточной Хань тематика и функции ландшафтных изображений заметно расширяются. Сцены земледелия и усадебной жизни в ханьской гробнице деревни Цзаоюань в Пинлу (平陆枣园村汉墓), изображение высокогорного пастушества в гробнице № 1 Фэнхуаншань в Этуокэ (鄂托克凤凰山 1 号墓), сцены охоты и выпаса лошадей в настенных росписях гробниц Хаотань в Динбяне и Цюйшухао в Цзинбяне

(定边郝滩与靖边渠树濠壁画墓), а также изображение усадьбы в гробнице Синьдяньцзы в Хэлиньгэре (林格尔新店子壁画墓) включают горный ландшафт в конкретные сцены хозяйственной и повседневной жизни, а также демонстрации социального статуса. На этом этапе ландшафт, продолжая сохранять символическую связь с миром бессмертных, одновременно становится важным визуальным средством создания идеализированной среды загробной жизни.

Эти изменения не свидетельствуют об ослаблении сакральных представлений о горах, а отражают сосуществование и взаимную перестройку различных представлений о пространстве в ханьской погребальной культуре. С одной стороны, изображения Куньлуня, Сиванму, крылатых бессмертных и небесных врат продолжают развивать сюжет вознесения в мир бессмертных, а гора сохраняет символическую функцию связи между небом и землей, человеком и божественными силами. С другой стороны, земледелие, пастушество, охота и усадебная жизнь как элементы земного опыта включаются в погребальную образность, благодаря чему загробный мир приобретает черты земной жизни, представленной в более идеализированной форме.

Особого внимания заслуживает постепенное возрастание роли ландшафтных изображений в настенных росписях: из фона, подчиненного человеческим фигурам и изображаемым событиям, ландшафт постепенно превращается в относительно самостоятельный визуальный образ. Сопоставление ранней композиции гробницы № 61 в Шаогоу, где человеческие фигуры значительно превосходят горы по масштабу, с более поздними росписями, характеризующимися более согласованными пространственными соотношениями между горами, людьми и животными, а также с почти самостоятельной ландшафтной композицией в гробнице периода Синь в Цюйшухао, Цзинбянь (靖边渠树濠新莽墓), позволяет проследить тенденцию перехода горного образа от вспомогательного фона к относительно самостоятельному пейзажу.

Представляется, что данную трансформацию следует рассматривать в контексте взаимосвязанных представлений эпохи Хань, включавших культ гор, верования в бессмертных, земледельческую культуру и погребальный ритуал. Горы могли обозначать символический путь умершего в мир бессмертных и одновременно посредством изображений полей, усадеб, пастбищ и горных лесов создавать в пространстве гробницы идеализированную среду загробной жизни, в которой продолжались привычный жизненный уклад, социальный статус и материальное благополучие умершего. Таким образом, функции ландшафтных изображений постепенно расширялись: от обозначения мира бессмертных они переходили к более широкой задаче формирования пространства загробного существования.

С точки зрения истории визуальной культуры развитие ландшафтных изображений в настенной живописи ханьских гробниц не следует упрощенно трактовать как переход от «религиозного» к «светскому», равно как не следует оценивать их ранние формы исходя из критериев зрелой китайской пейзажной живописи. Более существенным представляется вопрос о том, каким образом образ горы приобретал различные формы и значения в разных погребальных контекстах. Гора бессмертных могла обозначать конечную цель вознесения к бессмертию, горный лес — становиться пространством охоты и пастушества, а горы — служить фоном для усадебной жизни и деятельности человека, постепенно приобретая относительно самостоятельное изобразительное значение. Этот процесс свидетельствует о том, что представления о ландшафте в эпоху Хань постепенно расширялись от преимущественно сакрального восприятия к включению повседневного опыта и непосредственного восприятия природной среды. Одновременно он показывает, что формирование ранних ландшафтных изображений не являлось исключительно формальной эволюцией, а происходило в результате взаимодействия погребального ритуала, религиозных представлений и визуального опыта.

Таким образом, ландшафтные изображения в настенной живописи гробниц эпохи Хань представляют собой важный материал для изучения развития ранних китайских представлений о природе и способов ее визуального изображения. С одной стороны, они продолжают сакральные и космологические значения гор, сложившиеся еще в доциньский период; с другой — в пространстве ханьской гробницы они включают опыт восприятия реального природного ландшафта, хозяйственной деятельности и усадебной жизни, благодаря чему образы гор приобретают более разнообразные формы и функции. Расширение изобразительного диапазона от гор бессмертных к реальным горным и природным пейзажам, а также переход от фона для человеческих фигур и событий к относительно самостоятельному ландшафтному изображению отражают последовательные изменения функций, форм и значений пейзажных образов эпохи Хань. Этот процесс представляет собой конкретный пример того, каким образом традиционные образы в искусстве Востока приобретают новые формы выражения в соответствии с изменениями общественных представлений и визуального опыта.

Чужое / свое искусство: британские и индийские усилия по консервации и реставрации буддийского комплекса Санчи

Е. Ю. Ванина
ИВ РАН

Прославленный буддийский комплекс Санчи (III в. до н. э. — V в.), включающий в себя Большую ступу и еще несколько ступ, ворота, колонну с надписями императора Ашоки (268–232 г. до н. э.), заложившего основание комплекса, и буддийские храмы. Включенный ныне в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, этот комплекс, с «уходом» буддизма из Индии, был забыт на века и вновь «открыт» британским генералом Г. Тейлором в 1818 г., во время англо-маратхской войны. Первые исследования и раскопки памятника были проведены знаменитыми британскими археологами А. Каннингэмом и Ф. Ч. Мэйси в 1851 г., а в 1912–1919 г. другой прославленный археолог, сэр Дж. Маршалл, осуществил реставрацию памятников Санчи. В колониальные времена Санчи оказался на территории Бхопала, одного из «туземных княжеств» — вассалов Британской империи, где в течение четырех поколений правили княгини-мусульманки. Таким образом, памятник оказался «дважды чужим» и для белых сахибов, и для правительниц княжества, которые вначале считали его интересным только для «европейских джентльменов». Последние, в свою очередь, видели в Санчи подтверждение собственных теорий о «золотом веке» Древней Индии и ее последующей деградации; кроме того, ориенталисты изначально благоволили к буддизму как к религии философски возвышенной, в отличие от «уродливого» индуизма, и почитали Ашоку как просвещенного монарха почти европейского типа. В докладе будет показано, как бхопальские правители изменили свое отношение к Санчи и стали рассматривать его как памятник индийского искусства и как собственное достояние, которым сахибы не вправе распоряжаться без согласия законных владельцев.

Монетизация культурной памяти в художественной жизни Мали и Камеруна. Опыт сравнительного анализа

Д. В. Ванюкова
ИВ РАН

Среди последствий деколонизации стран Африки южнее Сахары, помимо процесса строительства национальных государств, работы с колониальным наследием в политической, экономической, социальной сферах, исследований вопросов этичности происхождения предметов африканского искусства в европейских музейных собраниях и постановки проблемы реституции, существует феномен, который, на наш взгляд, нуждается в осмыслении — монетизация колониальной травмы. В общем смысле, он может быть понят как работа с темами исторической/колониальной памяти, «возвращение» мировому художественному рынку тем насилия/эксплуатации/последствий колониального периода в экономике через художественные произведения (см.: значительное число художественных течений в современном африканском искусстве). Однако оборотная сторона этого процесса — ситуация нового витка эксплуатации и девальвации всего богатства культуры, когда запрос европейского рынка на деколониальный дискурс искусственно стимулирует развитие именно этой, работающей с травмой, оптики в художественных институциях и в целом в культурном поле африканских стран, а потребность в компенсации, запрос на социальную справедливость и финансовые сложности заставляют художников игнорировать собственные зоны роста, зачастую обращаясь к ставшим привычными схемам взаимодействия с основными игроками художественной сцены.

Доклад посвящен сравнительному анализу различных траекторий, которые вырабатываются в странах Африки в области взаимодействия с темой колониального наследия — от полного игнорирования темы колонизации и исключения ее из спектра значимых для художника/куратора на институциональном уровне до активного использования проблем колониального наследия не только в художественной практике, но и в экономических стратегиях, на основе которых выстраивается международное взаимодействие. Опыт работы автора в Республиках Мали и Камерун и сложившееся сотрудничество как с локальными мастерами, так и с представителями различных культурных институций позволяет построить доклад вокруг сравнения практик работы с колониальной памятью в двух странах, очертив возможные подходы к анализу заявленной проблемы.

Рецепция идей европейского декаданса в мусульманской прессе Южного Кавказа начала XX в. (по материалам журнала «Фиюзат»)

М. В. Вершинина
ИВИ РАН

Еженедельный литературный, научный и общественно-политический журнал «Фиюзат» (азерб. Füyuzat — «Благо») издавался в Баку с 1906 по 1907 г. на средства нефтепромышленника и мецената Гаджи Зейналабдина Тагиева (1838–1924) под редакцией ученого и публициста Али-бека Гусейнзаде (1864–1940). «Фиюзат», будучи на тот момент наиболее заметным органом мусульманской модернистской мысли региона, отличался богатством и качеством публиковавшихся материалов, многообразием освещаемых тем, изысканностью языка и оформления, что позволило сравнивать его с известным стамбульским еженедельным литературным журналом «Сервет-и фюнун» (тур. «Servet-i Fünun» — «Сокровище наук», 1891–1944), придерживавшегося принципа «искусство ради искусства» и считавшегося самым влиятельным периодическим изданием во времена поздней Османской империи.

Либерализацию печати в результате революционных событий 1905 г. следует отметить как фактор, оказавший влияние на свободу распространения новых идей. Будучи непосредственно знакомым с рядом османских интеллектуалов, А. Гусейнзаде в значительной степени черпал вдохновение в османском литературном движении. Знакомство с декадансом шло и через русскую периодику и переводы европейских авторов на русский язык. Таким образом, «Фиюзат» представляется уникальной площадкой для изучения того, как идеи декаданса проникали в интеллектуальную среду мусульманских сообществ Южного Кавказа, а главное, как они переосмыслялись в контексте развития мусульманского модернизма в регионе.

В азербайджанском и османском дискурсе начала XX в. слово «декаданс» (азерб. dekadans) использовалось как заимствование (хотя были попытки создать собственный термин на основе слов арабского происхождения), но наполнялось местным содержанием. А. Гусейнзаде в статье «Зеленые огни в красной тьме» (азерб. «Qırmızı qaranlıqlar içində yaşıl işıqlar»), опубликованной в пятом номере журнала за 1906 г., подчеркивал, что декаденты «стремятся создать в литературе и изящных искусствах полное обновление, совершенно новый путь, вернее, пути, о которых до сегодняшнего дня никто не слышал, которые не приходили никому на ум, которые никому не представлялись».

Подчеркивая обновленческий потенциал этого направления, главный редактор «Фиюзат» связывал декадентскую поэтику с эпохой революций и реакции, где под «красной тьмой» подразумевались реакция

и насилие (в местном контексте прежде всего подразумевались армяно-мусульманские столкновения 1905–1906 гг.), тогда как «зеленые огни» означали просвещение и свободу, достигаемую в результате революции и идеологической борьбы. Другими словами, декаданс в осмыслении А. Гусейнзаде оказывался не просто эстетикой упадка, но способом описания политического и общественного кризиса и поиска выхода из него.

В своей статье А. Гусейнзаде утверждал, что у тюрков издавна была тяга к декадентству, подтверждая это наличием в языке таких выражений, как «черные дни», «черные вести», «красная ложь» и др. Кроме того, он осторожно связывал образность декаданса с суфийской литературной традицией. «Самым искусным поэтом османского декадентского стиха» главный редактор «Фиюзат» называл поэта Тевфика Фикрета (1867–1915), ранние произведения которого полны меланхоличной образности. Представители европейского декаданса, в частности, Ш. Бодлер, в интерпретации А. Гусейнзаде представлялись не чужеродным «западным» явлением, а весьма узнаваемым и даже в чем-то близким, другими словами, творчество европейских поэтов резонировало с образностью традиционной тюркоязычной литературы. Главный редактор «Фиюзат» стремился показать своим читателям, что декаданс не свидетельствует о некой патологии или вырождении общества, напротив, это имманентная форма восточной чувствительности, обостренная нынешней эпохой столкновения реакционного и революционного начал.

Таким образом, рецепция идей декаданса в «Фиюзате» представляется не пассивным заимствованием, а активным переосмыслением в русле мусульманского модернизма. Европейские идеи упадка и декадентская поэтика стали для мусульманских интеллектуалов Южного Кавказа одним из инструментов самокритики, политического анализа и поиска новых граней собственной идентичности.

Великие правители прошлого: группа «лубочных» изображений легендарных царей в собрании иранских тканей Отдела Востока Эрмитажа

Д. О. Васильева
Государственный Эрмитаж

В собрании Отдела Востока Государственного Эрмитажа хранятся 12 фрагментов полотняной ткани, имеющих однотипный вертикальный формат и схожие размеры, с поясными изображениями мифических царей Ирана (инв. № VT-1178–VT-1189), приобретенные в 1938 г. Несколько из них были опубликованы в каталогах временных выставок, проходивших в стенах музея в 1996 и 2004 гг. В обоих изданиях эти произведения были отнесены к XIX в.

Черные контуры голов на всех фрагментах нанесены на ткань в технике набойки ручными штампами (*каламкари*). Набойка дополнена ручной росписью: контуры тел и одежд очерчены черной обводкой, а сами фигуры и фон расцвечены. Изображения выполнены в единой манере и раскрашены в небогатой цветовой гамме, включающей коричневато-охристые и голубые оттенки; фон, сплошь покрытый серо-голубоватым цветом, оставлен незаполненным. Имена всех, кроме одного, персонажей, подписаны по-персидски.

На оборотной стороне всех образцов присутствуют следы клея, предполагающие, что ранее эти отрезки ткани были зафиксированы на некую основу. Ни у одного из фрагментов не сохранилось кромочных нитей — каждый имел срезы по четырем сторонам, что не позволяло установить первоначальный размер этих изделий и определить их тип.

Немногочисленные аналогии, найденные среди текстильных памятников и изобразительного материала, дали основания полагать, что эрмитажные фрагменты в действительности были вырезаны из одного и того же предмета — завесы-*каламкара*. Несмотря на всю компактность рассматриваемой группы аналогий, при их сопоставлении можно выделить некоторые закономерности. Завесы, сочетавшие набивной узор и ручную роспись, повторяли общую композиционную схему. В верхней части помещалась полоса с геральдической символикой: двумя львами, противопоставленными друг другу, и короной в центре. Схожие геральдические композиции получили распространение во время правления последних шахов династии Каджаров, по-видимому, наиболее широкое — при Ахмад-шахе (пр. 1909–1925). Ниже, разделенные на три или четыре вертикальные ряда и не менее четырех горизонтальных рядов и заключенные в орнаментальные набивные рамки, образующие сетку, располагались царственные персонажи: либо представители династии

Сасанидов, либо древние, легендарные цари Ирана; известен пример композиции, где в единый ансамбль оказались соединены правители разных эпох и династий, от древности до XVIII в. Края завесы украшала набивная кайма или несколько койм.

Серия завес с мифическими царями Ирана, к которым относятся и эрмитажные фрагменты, изготавливалась по стандартным эскизам и, вполне возможно, в одной мастерской. Контуры голов вместе с церемониальными головными уборами, по-видимому, наносились одним набором штампов, затем изображения дописывались вручную. Использование комплекта готовых шаблонов с типажами правителей при создании таких своеобразных текстильных портретных галерей косвенно подтверждается тем, что единственный безымянный персонаж на завесе из Национального музея истории Азербайджана полностью соответствует изображению на фрагменте из эрмитажного собрания, также оставшемуся неподписанным. По всей вероятности, при разработке соответствующего эскиза и последующем создании штампа, подпись именно к этому герою не была добавлена по случайной ошибке. Скорее всего, эрмитажные образцы были сгруппированы по четыре в горизонтальном ряду так, чтобы фигуры из крайнего левого и крайнего правого вертикальных рядов оставались обращены лицами друг к другу, однако реконструировать последовательность расположения всех персонажей пока не представляется возможным.

Полный набор эскизов для разных перечней царственных особ включал большее, чем могло поместиться на завесах, число лиц, из которых мастер выбирал необходимое ему количество и состав фигур. В целом их расположение было организовано по хронологическому принципу, сверху вниз, однако порядок следования отдельных персонажей мог меняться, и они могли переставляться без соблюдения установленной очередности. Выборка правителей не была жестко фиксированной и до определенной степени варьировалась для каждой завесы. Мастер, бравший за основу при создании царственных образов стандартные шаблоны, тем не менее, сохранял некоторую свободу, в частности, в выборе цветовых сочетаний и формата всей серии портретов для конкретной завесы.

Головные уборы персонажей завес имеют выраженные индивидуальные отличия и фактически выступают одним из главных атрибуционных признаков. Устойчивая иконография каждого из правителей: специфические элементы костюма и атрибуты, позы, прически и возраст персонажей, а, главное, трактовка их головных уборов, заставили искать для этих работ общие прототипы. Ими, как представляется, послужили иллюстрации к первому тому сочинения принца Джалал ад-Дин-мирзы Каджара «Книга царей» («Книга Хосровов»). Трехтомный труд, опубликованный в 1868–1871 гг. и посвященный истории Ирана от древности до конца династии Зендов, стал

одним из важных итогов развития интеллектуальной мысли своего времени, искавшей опору идеям иранского национализма в доисламском прошлом страны. Собранная в этом издании галерея портретов древних иранских правителей оказала мощное воздействие на декоративно-прикладное искусство и в дальнейшем с разной степенью приближенности воспроизводилась не только в художественном текстиле, но и в изделиях из металла и, особенно активно, в архитектурной керамике и ковроделии.

Предварительные наблюдения, таким образом, свидетельствуют о том, что эрмитажная группа «лубков», представляющих легендарных царей Ирана, была вырезана из одного текстильного изделия — завесы-*каламкара*. С учетом имеющихся аналогий среди завес этого типа с помещенной на них геральдической символикой, а также близких им ковров с изображениями правителей различных эпох и великих людей прошлого, уточненное время создания эрмитажных фрагментов может быть отнесено к первой четверти XX в. и ограничено периодом правления последнего шаха находящейся на пороге заката династии Каджаров.

Цуба как мотив и источник декоративных решений в европейском ювелирном искусстве рубежа XIX и XX вв.

С. Е. Винокуров
УрФУ

П. С. Проничева
УрФУ

Одним из актуальных и неизменно вызывающих интерес вопросов в области изучения японизма является влияние японской художественной традиции на европейских ювелиров рубежа XIX–XX вв. Это время отличается, с одной стороны, развитием так называемого авторского ювелирного творчества, с другой — расцветом крупнейших ювелирных домов Франции, Австрии, Италии, Великобритании и США. Доклад посвящен итогам изучения проявления такого элемента японского декоративно-прикладного искусства как цуба в европеском ювелирном искусстве рубежа XIX–XX вв.

Цуба — гарда японского меча, искусство декора которой стало самостоятельной отраслью в период Эдо (1603–1868). В это время особенно активно развивалось художественные и технологические решения декора японского меча. В период Мэйдзи (1868–1912) в связи с упразднением самурайского сословия и последующего указа о запрете на ношение холодного оружия (1876) целая отрасль изготовления и украшения мечей потеряла своего основного заказчика. В связи с этим японским производителям пришлось искать новые возможности реализации. Одним из них стала переориентация на европейский рынок. В исследовании японизма явления и соответствующего диалога в искусстве между Японией и странами Европы изучению проявлений цуба (и оружейного дела в целом) отведено мало места в силу приоритета японской графики и художественной бронзы. Между тем нельзя не отметить, что на рубеже веков начинается формирование частных коллекций цуба. Так, среди наиболее ярких примеров можно отметить Говарда Мэнсфилда, дизайнера по серебру в Tiffany & Co. В качестве рабочей гипотезы нами было выдвинуто предположение, что художественные и конструктивные особенности цуба, многообразие ее форм и элементов могли служить для европейских ювелиров источником вдохновения.

Так, уже в ранних примерах ювелирного японизма конца 60-х годов XIX в., например, у Алексиса Фализа можно отметить формальное заимствование сюжетов и формы цуба. В прочих аспектах работ Фализа превалирует графическое начало, иллюстрирующее влияние японской гравюры (сюжетность, асимметричность композиции, доминанта линии и

цвета, характерная для художественного метода, который в дальнейшем получит название клуазонизм).

По мере расширения художественных контактов с Японией и оформления в Европе научных основ изучения японского искусства, влияние цуба становится более предметным и вещественным — европейские ювелиры дают в своем искусстве интерпретацию таких аспектов цуба, как высокий уровень созвучия ее формы (силуэта, конструкции) сюжетным и художественным особенностям, наличие технических отверстий, которые представляются отдельным аспектом художественного выражения, и принцип замкнутой формы, в миниатюре проявляющей художественное начало.

Так, в произведениях Рене Лалика типичные для японского искусства мотивы зимнего пейзажа и павлинов получают реализацию путем создания миниатюрных картин с продуманной композицией и замкнутостью художественного пространства по аналогии с выраженным ободком-мими японской цубы, который обладает собственной конструктивной и эстетической ценностью, подчеркивая, в частности, выразительность силуэтной линии. В работе «Два павлина» (1897–1898, Музей Пфорцхайма) просматривается аналогия с конструкцией цуба — центральные пустые пространства (накаго-ана и хицу-ана у цуба) и подчеркнутая симметрия композиции. Таким образом, на двух примерах Лалика мы видим художественный (отмеченный у Фализа: графический, живописный, изобразительный) и декоративно-прикладной (технический, ориентированный непосредственно на конструкцию) подход к использованию мотива цуба.

Использование традиционного сюжета с изображением аиста (журавля) отмечено также у Гайяра в пряжке для ремня конца XIX в. Использование мотива цуба в данном случае скорее формально и отмечено следованием давно сложившейся в искусстве украшения цуба традиции: фигура птицы в неразрывном сочетании с формой цуба известна в разнообразных художественных решениях с конца XVI в. Вместо японской стилизации и декоративной условности европейский мастер предпочел большую степень реализма.

Филипп Вольферс развивает опыт предшественников и дает свою интерпретацию японских мотивов и японской цуба — павлинье перо в его пряжке как будто переплетено с конструктивной основой цуба. Подобный прием “наложения” встречается и у японских мастеров.

На рубеже XIX и XX вв. отмечается больший интерес к натуралистическим и геометрическим мотивам. Европейские дизайнеры переходят к более свободной художественной трактовке тех или иных мотивов, отказываясь от прямого заимствования и цитирования. Показательны примеры творчества шотландской художницы Фрэнсис Макнейр — представительницы «школы Глазго». В круглых брошах

считывается обращение к форме цуба, с выделением композиционного центра.

Ближе к 1910-м гг. абстрактное геометрическое начало становится превалирующим, исследуются выразительные возможности самой формы с минимумом декора. В качестве примера можно привести броши представителей Венского Сецессиона. Броши Йозефа Хоффманна, пуговица Паулы Людвиг Гуггитц и другие образцы демонстрируют очевидное обращение к японским образцам. Нельзя не отметить, что к этому времени популярность японского искусства в Австрии, заложенная еще Всемирной выставкой 1873 г. в Вене, достигает своего апогея. Поэтому неслучайно, что Хоффман и Гуггитц следуют в одном направлении обращения к японской художественной традиции с более прославленным художником Густавом Климтом.

Таким образом, в европейском ювелирном искусстве мотив формы цуба и использование отдельных декоративных приемов ее декора, отмеченной во второй половине XIX в. в качестве экзотического восприятия, в дальнейшем претерпело интеграцию в формирующийся и активно развивающийся «новый стиль» — ар нуво и его региональные версии. Нельзя не отметить, что при наличии очевидных примеров, демонстрирующих обращение к форме и особенностям декора цуба, за рамками доклада остались многочисленные примеры, в которых эти решения являются дискуссионными.

Искусство и архитектура Южной и Юго-Восточной Азии в итальянских травелогах второй половины XVI в.

Д. В. Возчиков
УрФУ

После формирования португальской колониальной империи купцы из Венеции, традиционного торгового конкурента Португалии, и Флоренции нередко посещали торговые города Южной Азии, пользуясь маршрутами, уже контролируемыми португальцами. Находясь в тени португальской описательной традиции об «Индиях» и будучи подверженными ее влиянию, сообщения путешественников из итальянских государств о Южной и Юго-Восточной Азии в XVI в. все же оказывали значительное влияние на восприятие народов Южной Азии европейскими интеллектуалами раннего Нового времени. Флоренция (с 1569 г. — Великое герцогство Тосканское) имела значительный опыт участия в восточной торговле к началу Нового времени и сформировала в эпоху Возрождения собственную традицию репрезентации Азии, пусть и развивавшуюся более опосредованно, чем в более искушенной в восточных делах Венецианской республике. В отношении искусства иных цивилизаций итальянские путешественники, особенно — причастные гуманистической учености, нередко демонстрировали иной, нежели у их португальских современников, взгляд.

Гуманист и приближенный семейства Медичи Андреа Корсали, прибыв в Индию на португальском корабле, в письме правителю Флоренции Джулиано Медичи в январе 1516 г. сожалел о разрушении португальцами старинного индуистского храма: «В этой земле Гоа и во всей Индии бесчисленное множество древних строений язычников, и на островке неподалеку под названием Динари, португальцы, чтобы застроить землю Гоа, разрушили древний храм, называемый пагодой (pagode), который был выполнен с чудесным искусством, с древними скульптурами, созданными с величайшим совершенством из какого-то черного камня. Некоторые из этих скульптур еще стоят, разрушенные и обезображенные, ведь эти португальцы не питают к ним ни малейшего почтения. Если я смогу заполучить одну из этих столь изломанных статуй, я пошлю ее Вашей милости, чтобы Вы смогли увидеть, сколь высоко ценилась скульптура во всех краях в древние времена». Здесь гуманист видел настоящими варварами отнюдь не «язычников», к культуре которых он проникся интересом, а португальских завоевателей, уничтожающих чужие храмы. Индуистские мурти для Корсали, имплицитно ставившего их в один ряд со столь родной для него античной скульптурой, — самоценные проявления прекрасного.

Итальянцы весь XVI в. использовали элементы уже оформившегося португальского описательного лексикона о Востоке, к примеру, слово «пагода» (pagoda, pagodo), обозначавшее как буддийские и индуистские храмы, так и культовые статуи.

Венецианский купец Чезаре Федеричи (Федричи, ок. 1521–1601), путешествовавший по Османской империи, Индии и Юго-Восточной Азии в 1563–1581 гг., в своем труде «Путешествие мессера Чезаре деи Федричи в Восточную Индию и за пределы Индии» (1587) больше внимания уделил архитектуре посещенных им стран, нежели изобразительному искусству. В Виджаянагаре, уже находившемся в упадке и запустении, но еще хранившем свидетельства недавнего блеска крупнейшей индуистской державы юга, Федеричи видел «три дворца трех тиранов и пагоды, построенные из известняка и превосходных сортов мрамора». В бирманском государстве династии Таунгу со столицей в Пегу Федеричи по-купечески без прикрас описал буддийские пагоды, используя характерный для португальских описаний термин «вареллы» (varelle): «…Большое количество сахара расходуется в этом королевстве в вареллах, то есть в их пагодах, которых у них великое множество, больших и малых, и которые представляют собой своего рода рукотворные горки в форме сахарной головы. А некоторые из них высотой с Колокольню Св. Марка и имеют очень широкое основание, достигающее около половины мили в окружности. Внутри они наполнены землей, а снаружи по всей окружности облицованы кирпичом и грязью вместо извести, затем же их покрывают от верхушки до основания известковым раствором и сахаром, которого используется очень много для укрепления постройки, ведь иначе пагоде грозит обрушение из-за дождей».

Соотечественник Федеричи ювелир Гаспаро Бальби (ок. 1550 — между 1621 и 1625) находился в Южной и Юго-Восточной Азии с 1579 по 1588 гг. В его травелоге «Путешествие в Восточные Индии» (1590) содержатся красочные, хотя и не сопровождающиеся конкретными именами божеств и духов, описания храмовых комплексов. По словам собеседников путешественника (вероятно, португальцев), знаменитые раннесредневековые пещерные храмы Элефанты были якобы возведены Александром Великим в память своего индийского похода, впрочем, сам венецианец также именует его «древним храмом римлян, построенным в скальной породе». Бальби описал храм с огромной медной статуей Будды на юге Шри Ланки в Дондре, а также упоминал на Шри Ланке пагоды, возведенные китайцами из очень прочного камня в ознаменование своих плаваний к острову. В Мьянме венецианец сохранил описание пагоды Шведагон (Varella di Dogon) и огромного колокола короля Дхаммазеди: «Мы в компании с несколькими португальцами обнаружили в одном зале огромнейший колокол (campagna), измерив его, мы нашли, что его размеры — семь шагов и три ладони, а весь он от вершины до нижней

части покрыт буквами, так плотно, что одна соприкасается с другой, и эти письмена очень хорошо выполнены, чистые и отполированные, но не найти ни одного народа, что мог бы понять их, даже сами люди Пегу не помнят, ни откуда колокол прибыл, ни то, каким образом его туда привезли». Фигуры духов-натов Бальби уподоблял ангелам и демонам. Характерная особенность травелогов Федеричи и Бальби — это стремление постоянно сравнивать увиденные храмы и городские пространства с Венецией.

Флорентийский купец Филиппо Сассетти (1540–1588), получивший гуманистическое образование, сведущий и в античной словесности, и в ботанике, отправился в Индию как торговый агент миланского банкира и провел там последние пять лет жизни, проживая в основном в Кочине. Письма Сассетти с Малабарского берега, подобно письмам Андреа Корсали, быть названы эпистолярным травелогом, поскольку в них автор, переписывавшийся со многими видными интеллектуалами и государственными мужами, включая великого герцога Франческо I Медичи, ценившего экзотические раритеты, скрупулезно сообщал о своих путешествиях и фиксировал детали иной повседневности. Сассетти питал больший, чем к изобразительному искусству Индии, интерес к санскриту и индуистской философии, видя в ней подлинное единобожие за пеленой «идолопоклоннических» суеверий. М. Миланези отмечает: «Характерная черта Сассетти — отсутствие расовых предрассудков, что разделялось и португальцами. Но, если для португальцев чертой, отделяющей одних от других, было обращение в католицизм, его критерии оценки сводились исключительно к уровню культуры». Сохранилось его описание индуистского храма недалеко от одной из португальских крепостей побережья (Bazzallir, вероятно, Басрур). Сам храм путешественник счел красивыми, а многорукие статуи стражей-дварапал — нет. Головным убором, по мнению Сассетти, они напоминали Меркурия, а многорукостью — на одну из форм Аполлона, а, описывая изображение коровы с теленком (Камадхену), Сассетти предположил, что индийцы, возможно, почерпнули этот культ у древних египтян.

Используя уже устоявшиеся термины португальского дискурса об «Индиях», итальянские путешественники во многом формировали собственную описательную стратегию. Если для травелогов венецианских купцов был характерен простой и ясный, стремящийся к конкретике и точности описательный стиль, то флорентийские эпистолярные сообщения тяготели к изящному слогу. Все авторы старались оценить уровень мастерства зодчих и скульпторов. Несмотря на различия в жанрах, назначении и аудитории их сочинений, в глазах итальянцев эпохи Чинквеченто Античность выступала в известном роде ключом к семантически закрытому для них искусству.

Вакатакский ренессанс в буддийском пещерном искусстве Индии

Д. Н. Воробьева
ГИИ

Эпоха династии Гуптов / Вакатаков широко известна как «Золотой век» развития индийской культуры, в чем нет никаких сомнений, так как именно этот период отмечен подъемом в разных областях — от математики до живописи. Сохранились прекрасные скульптурные и живописные ансамбли V–VI вв., отмеченные непревзойденным художественным мастерством, выражающимся не только в умении точно передать натуру, но и в гармонии пропорций и изяществе линии, тонком балансе между идеализацией и индивидуализацией натуры, умением выразить в спокойной форме внутреннее движение. Однако если применить к этому периоду западную оптику, то можно увидеть в этом периоде именно возрождение древних традиций эпохи Сатаваханов (II в. до н. э. — I в. н. э.), проявленное на новом историческом витке. Слава блестящей древней династии и ее искусства очевидно не оставляла в покое правителей новой империи и Вакатаки начали возрождать буддийские монастырские обители. Наиболее известными «совместными проектами» являются пещерные комплексы Аджанты и Питалкоры в штате Махараштра, где можно увидеть как скульптуру, так и живопись. В буддийской традиции тхеравада сменилась махаяной, изменился образный строй искусства, однако очевидна стилевая преемственность. В докладе будет проведен сравнительный анализ двух художественных традиций в контексте заявленной темы конференции.

«Золотой век», его утрата и надежда на обретение в искусстве и текстах индо-буддийской и индо-эллинистической культуры

Е. В. Вырщиков
ИВ РАН

Без сомнения, в Древней Индии аналогом античного «Золотого века» было изначальное бытие живых существ (*саттв*) в изначальном океане. Его символом была молочная рисовая каша (*др.-инд*. **odana**). В этом качестве в арийских источниках она впервые фигурирует в «Атхарваведе». Подробное же изложение этого мифа, хотя и в разных вариантах, мы наблюдаем в ранних буддийских нарративных источниках, и прежде всего в палийском каноне.

Если сам образ кипящего риса как Земли в изначальном океане ясен, то в некоторых деталях тексты на буддийском гибридном санскрите и палийский канон несколько расходятся, хотя явно восходят к общему субстрату.

Интересен сам образ «Золотого века» в буддийских источниках. Рассмотрим палийскую версию этого мифа, изложенную в «Аггання-сутте».

После обязательного в палийских сутрах зачина, излагающего ситуативный контекст, чаще всего — взаимоотношение членов сангхи с мирянами, Будда излагает данный миф. Судя по сходству/различию с текстом «Махавасту», их прообразом был очень древний субстрат, хоть и «перекодированный» в буддийском духе, но явно добуддийского (и притом неведийского) происхождения.

5. Бывает, воистину, так, васеттхи, что в тот или иной момент времени, по прошествию длительного периода, этот мир «сворачивается».

В [этом] «сворачивающемся» мире большей частью саттвы, обладающие «сиянием сворачивания» пребывают.

Они там существуют [как] состоящие из сознания, питающиеся радостью, самосветящиеся, движущиеся, прорезая пространство, в славе сущие, [и где] они в длительном промежутке времени долго длящегося покоя находятся.

И бывает, воистину, так, васеттхи, что в тот или иной момент времени, по прошествию длительного периода, этот мир «разворачивается».

В [этом] «разворачивающемся» мире большей частью саттвы с сияющими телами, преобразившись, к нынешнему состоянию переходят.

Они тут существуют [как] состоящие из сознания, питающиеся радостью, самосветящиеся, движущиеся, прорезая пространство, во

славе сущие, [и где] они в длительном промежутке времени долго длящегося покоя находятся.

6. И в то время, воистину так, о васеттхи, в единой перворожденной воде существовала лишь слепая тьма, слепая мрачная тьма.

Не знают они ни луны, ни солнца, не знают накшатр и звезд, не знают ни ночи, ни дня, не знают месяцев и полумесяцев, не знают сезонных циклов и лет, не знают ни женщин, ни мужчин.

Саттвы с саттвами в отношениях друг с другом как в оболочке ходят, [разделенные].

И тогда, васеттхи, у этих саттв в тот или иной момент времени, по прошествию длительного периода, сок земли в воде появляется; ровно так, по сути, как на вскипяченном молоке или остывшем рисе на поверхности расстелившаяся пленка появляется, подобно тому, воистину, он проявился.

Здесь речь идет о двух противоположных онтологических состояниях: *самватта* (*пали* **saṃvaṭṭa** ‘*сворачивание’*) обозначает «восходящий», эволюционный цикл, но он сопряжен с разрушением этого мира; *виватта* (*пали* **vivaṭṭa** ‘*разворачивание’*) обозначает деэволюционный, «нисходящий» цикл, он связан с рождением нового мира. Оба цикла сменяют друг друга и естественны для мироздания.

Таким образом, отрывок описывает два состояния мироздания: «до творения» и «после творения». Поначалу мир «после творения» отличается от прежнего, «свернутого» мира лишь тем, что живые существа-саттвы существуют как отделенные друг от друга и, следовательно, наличествует внешняя среда — изначальные воды. Саттвы, тем не менее, сохраняют просветленность и все необычные способности прежнего мира, но поддерживается это состояние, с одной стороны, хаотической помраченностью изначальных вод, а с другой стороны, полным отсутствием перцепции как актуального состояния.

Потенциально перцептивные способности у *саттв* все же присутствуют. По мере их проявления изначальные воды утрачивают хаотичность и, в сущности, творится внешний мир, но это достигается ценой сначала частичной, а потом и полной утраты изначальной просветленности, после чего в этот мир приходят страдания и смерть.

Таким образом, в палийском каноне фактически каждый акт творения является одновременно и актом грехопадения. В докладе рассмотрим это миротворение по стадиям.

Архитектурные модели Альгамбры работы Рафаэля Контрераса в коллекции Музея Академии художеств как часть мирового наследия изучения дворцового комплекса в XIX в.

А. И. Голядкина
НИМ РАХ

Дворцовый комплекс Альгамбра (1230–1492), расположенный в Гранаде, представляет собой один из самых масштабных памятников мавританской Испании. Он является уникальным примером синтеза архитектуры, декоративно-прикладного искусства и ландшафтного строительства. Его формирование и развитие, длившееся на протяжении почти трух веков, основным образом связано с династией Насридов, чьей резиденцией и была избрана эта местность. Альгамбра выполнена как квинтессенция концепции «рая на земле», где основная роль доверена созерцанию планомерных горизонтально ориентированных пространств с элегантной игрой света и использованием геометрической гармонии. Декоративный язык Альгамбры полихромен: резьба по гипсу, дереву и камню (геометрические орнаменты и арабески), полихромные керамические изразцы, выполненные в технике азулежу, эпиграфика (стили куфи и насх) — все это служит демонстрации величественности замысла.

Пространственная структура комплекса сложна и неравномерна, что связано с ее поэтапным формированием. Алькасаба — наиболее древняя часть Альгамбры, которая была возведена ранее всех и включает в себя многочисленные каменные укрепления и башни. Центральное место занимает Дворец Насридов, функционально разделенный на три сегмента: административный центр Мешуар, включающий залы и дворы Мешуара, молельню и двор Мачука; главную резиденцию эмира — Комарес, объединяющую башню Комарес, зал Послов, Миртовый двор, зал Лодки, бани и Золотую комнату; а также Дворец Львов, служащий местом расположения личных покоев семьи эмира, где общественные пространства, такие как Львиный двор, Тронный зал, залы Абенсеррахов, Сталактитов и Двух Сестер, сочетаются с приватными зонами, включая Кипарисовый двор, зал Бифориев и покои монархов. В основе планировки комплекса лежат строгие формы, варьирующиеся в зависимости от функционального назначения пространства, и рифмованные повторяющимися паттернами (мукарнами, вязью и арабесками), обеспечивающими стилевое единообразие. Роль света и положения солнца выступает здесь одним из формообразующих архитектурных факторов, создавая динамические узоры, меняющие облик зданий в течение суток, и организуя ритмическую структуру.

На протяжении многовековой истории Альгамбра множество раз меняла свой статус. После ее католического завоевания на территории

комплекса начали появляться церкви, а после воцарения в Испании династии Бурбонов (с 1700 г.) строительство здесь было приостановлено. В течение первой трети XIX в. комплекс много раз страдал от различных исторических событий и природных явлений, прежде чем вызвал интерес у деятелей вошедшего в моду романтизма 1830-х гг. Тогда же впервые возник вопрос о реставрации Альгамбры, решение которого было реализовано в виде масштабного проекта, занявшего почти столетие и связанного династией испанских архитекторов Контрерас: Хосе Контрерас Осорио (руководивший работами в 1841–1843), его сын Рафаэль Контрерас-и-Муньос (в 1847–1890) и внук Мариано Контрерас Гранха (в 1890–1910). Как и многие примеры реставрации того времени (в частности, восстановление французской крепости Каркасон), эта была далека от современных стандартов и представляла собой скорее вольную фантазию архитекторов на тему облика комплекса.

С именем Рафаэля Контрераса связаны созданные им в период 1860-х — 1870-х гг. многочисленные разномасштабные модели частей комплекса, которые изготавливались как сувениры для путешественников. Их типология многообразна и включает в себя десятки вариаций копий различных элементов сооружений в виде рельефов в рамах, а также моделей отдельных залов, самые большие из которых достигают четырех метров в высоту. Над созданием моделей трудился не только Рафаэль Контрерас. По его стопам пошли еще двое архитекторов, впоследствии привлеченных к работам по реставрации комплекса — Диего Фернандес де Кастро (1847–1920-е) и Рафаэль Рус Акоста (1856–1930-е). Всего в мире их насчитывается около пятисот, большинство представлены в иностранных собрания (Metropoliten Museum, Victoria and Albert Museum, Horniman Museum and Gardens в Лондоне, Museo Cerralbo в Мадриде, а также многочисленные частные коллекции Гранады, Лондона и др.).

В России наиболее крупное собрание моделей Альгамбры представлено в Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств в Санкт-Петербурге. Они являются часть коллекции архитектурных моделей фонда и разделяются на две группы, насчитывая 24 предмета. К первой относятся пять масштабных моделей, изготовленных в 1850-е гг. в Гранаде и привезенных в Россию архитектором Павлом Карловичем Нотбеком (1824–1877), однако, они были ранее уже частично изучены. Вторая же группа, составляющая девятнадцать единиц хранения авторства Рафаэля Контрераса и Диего Фернандеса де Кастро (единственная в России), несет исключительный интерес, поскольку ранее подробно не была рассмотрена в совокупности коллекции. Эти модели были приобретены архитектором, академиком и профессором Императорской Академии художеств Карлом Карловичем Рахау (1830–1880) во время его пребывания в Испании, и переданы в 1881 г. после его смерти его родственниками для обучения студентов

архитектурного класса на масштабных моделях как примерах мавританского стиля. Они заняли достойное место в специально оборудованных для них двух залах на третьем этаже здания Академии Художеств, оформленном в стилистическом унисоне тематике. Однако экспозиция была расформирована в 1940-х гг., а все модели оказались недоступны широкой публике на протяжении восьмидесяти лет.

Кроме моделей в фондах представлена оригинальная архитектурная графика — это обмерные чертежи, акварельные рисунки и проекты реконструкции комплекса, выполненные в разные десятилетия крупными русскими архитекторами второй половины XIX в.: упомянутый выше К. К. Рахау, В. А. Коссов (1840–1917), К. К. Кольман (1835–1889), Г. Д. Гримм (1865–1942), а также уникальная коллекция фотографий Альгамбры, запечатлевшей ее облик на протяжении нескольких десятков лет (1850-е–1930-е). Здесь присутствуют как результаты натурных съемок (позволяющие судить о меняющемся облике комплекса), так и раскрашенная фотопечать, а наиболее уникальные фото — работы английского фотографа Чарльза Клиффорда (1820–1863), который оставил после себя подробный фотоархив, являющийся масштабной фиксацией и визуальным исследованием архитектуры комплекса Эти работы — богатое художественное и культурное наследие, представляющее собой обращение к генезису памятника через призму современников реставрации и отражающее культурное и философское восприятие комплекса в XIX — первой трети XX вв. Эти материалы во многом послужили при уточнении атрибуции данной коллекции моделей, проводимой автором в 2021–2026 гг.

В Июне 2026 г. в Итальянском зале Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина по инициативе МИД РФ и Дипломатической академии под руководством директора НИМ РАХ А. Ю. Мудрова и ректора Академии художеств С. И. Михайловского была организована первая за восемьдесят лет выставка данных моделей под названием «Альгамбра. Сокровище мавров», где автором (как куратором проекта) была проведена частичная апробация данного научного материала. Она являлась уникальной демонстрацией малой, но яркой части богатого собрания, посвященного архитектурному комплексу Альгамбры, подсвечивая его историю, реставрацию и культурный феномен как примера нивелирования масштабности до объема осязаемого произведения искусства. Эти уникальные архитектурные модели, позволяют проследить сложную эволюцию восприятия памятника, а также служат богатым научным материалом для восприятия истории реставрации комплекса.

От конструктивной детали оружия к произведению ювелирного искусства: о коллекции фути в собрании галереи Касугай

Е. О. Тягунова
Галереи Касугай

А. И. Габитова
Института восточных рукописей РАН

Художественный японский меч нихонто: вполне правомерно рассматривается не просто как разновидность этнического клинкового оружия, а как самобытный феномен традиции Японии, уже давно вышедший за рамки этнокультурного пространства Страны восходящего солнца и обладающий особой значимостью как целое направление оружейного и декоративно-прикладного искусства.

Конструктивно японский меч состоит из клинка и съемной оправы косираэ. Оправа представлена целым набором деталей, в том числе металлических (канамоно), которые имеют функциональное назначение, но в то же время не обделены и эстетической составляющей. В их число входят запорная муфта хабаки, гарда цуба, а также детали рукояти: обоймица фути, навершие касира и две декоративные фигурки мэнуки. Конструкция ножен (в зависимости от разновидности оправы) также предполагает наличие металлических деталей, включая вспомогательный нож когатана с рукояткой кодзука и шпилькой когаи. Все эти детали, выполненные мастерами высокого уровня, выступают предметами декоративного оформления меча и отдельными объектами коллекционирования.

Начиная с периода Эдо (1603–1868), когда прекратились ожесточенные междоусобные войны и наступила относительно мирная эпоха, способствующая развитию культуры и искусства, меч постепенно стал трансформироваться из практического оружия в арт-объект, и самураи стали ценить не только боевые качества клинка, но и эстетические достоинства оправы и ее отдельных деталей. Именно на эту эпоху приходится расцвет мастерства изготовления декоративных элементов оправы меча.

Даже в период Мэйдзи (1868–1912), когда было упразднено самурайское сословие, а императорский указ 1876 г. запретил ношение мечей и ковку клинков, изготовление высокохудожественных канамоно не прекратилось; более того, это искусство нашло новых поклонников в лице западных ценителей оружия и собирателей произведений искусства.

Первоначально наибольший интерес среди западных коллекционеров японского оружия вызывали, кроме клинков, такие детали оправы, как гарда цуба и декоративная рукоять ножа когатана — кодзука.

Несколько позже в качестве самостоятельных предметов коллекционирования стали рассматриваться также два замыкающих рукоять элемента — обоймица фути и навершие касира, чаще всего выполненных в едином стиле и представляющих собой парный комплект. Некоторые коллекции включают фути и касира в виде цельного набора, тогда как в других собраниях они могут фигурировать по отдельности.

Примечательно, что современное восприятие этих предметов сильно отличается от их первоначального назначения. В Японии периода Эдо не существовало понятия «ювелирное искусство» в том значении, которое мы вкладываем в него сегодня. Трактовка фути как ювелирного произведения — это современная интерпретация, которая меняет смыслополагание предмета: из сугубо функционального элемента он превращается в декоративное изделие. Таким образом, утрачивая свое оригинальное практическое предназначение, фути переходит в разряд музейных экспонатов или коллекционных объектов.

В данном докладе речь пойдет именно про фути — металлическую обоймицу рукояти, которая располагается между гардой цуба и рукоятью цука. Функциональное предназначение фути заключается в том, чтобы защищать деревянную основу рукояти и оплетающий основу шелковый шнур от механических повреждений при практическом использовании меча.

Конструктивно фути представляет собой небольшое по размеру овальное металлическое кольцо, на внешней стороне которого может иметься какой-либо орнамент. Сверху к этому кольцу приваривается овальная пластинка, как правило — медная, с центральным отверстием по форме черена клинка. На этой пластинке может быть вырезана подпись мастера. Существуют фути декорированные и без какого-либо декора; подписанные и без подписи (последних на порядок больше, чем подписных). Фути, как и другие металлические детали оправы, изготавливаются с использованием различных металлов: стали, меди и сплавов на основе меди, серебра и золота.

Как правило, в декоре фути используется не какая-то одна техника, а целый набор. Сочетание и художественная игра различных материалов и декоративных техник позволяла умелым мастерам создавать на крошечном пространстве потрясающие своей экспрессивностью, поэтичностью и символической насыщенностью образы, включая миниатюрные пейзажи; изображения божеств, демонических и сказочных персонажей; героев японский и китайской классической средневековой литературы; мифических и реальных животных, птиц и насекомых; и даже предметов повседневной жизни, опоэтизированных стараниями художника. Использование драгоценных сплавов, а также тончайших техник их обработки, позволяет создавать произведения ювелирного искусства высочайшего уровня.

В собрании галереи Касугай находится коллекция, состоящая из 192 фути, которая собиралась японским арт-дилером и экспертом в области оправы меча Ёсино Тацуо в течение всей его жизни. К настоящему моменту мы не располагаем информацией о точных годах жизни собирателя коллекции (примерно 1930-е — начало 2000-х гг.). Тем не менее, известно, что он состоял в Обществе по сохранению художественного японского меча (NBTHK) и был специалистом по металлическим деталям оправы японского меча. Данная коллекция фути восходит к весьма обширному собранию предметов японского искусства г-на Ёсино Тацуо, сохранившаяся после его кончины.

Собрание фути в галерее Касугай представляет собой уникальную энциклопедию репрезентативных работ ведущих мастеров таких знаменитых школ, как Умэтада, Сёами, Нара, Хамано, Ёкоя, Янагава, Омори, Номура, Фурукава, Цутия, Оцуки, Сотэн и др. Также представлено несколько работ представителей школ Гото и Ёсиока, работавших на дом Токугава и элиту военного сословия.

Каждый предмет из этого собрания является не только самостоятельным шедевром декоративно-прикладного искусства, но представляет образцы стиля и художественного «почерка» конкретных мастеров, а также характерные особенности их авторских подписей (мэй) и монограмм (као). Это дает возможность использовать предметы коллекции как ориентир при атрибуции аналогичных изделий.

Работа с этой коллекцией позволила по-новому взглянуть на фути как на самостоятельный объект искусства. На основании этой коллекции можно с уверенностью заявить, что даже такие небольшие детали в оправе японского меча вполне могут быть самостоятельными объектами для коллекционирования, отражающие исторический, культурный и социальный контекст того или иного периода. А профессиональный исследовательский подход собирателя позволяет позиционировать данную коллекцию, как уникальное и цельное энциклопедическое собрание, обладающее высокой культурной ценностью.

Мир иллюзии и красоты: японская театральная гравюра как проявление эстетики декаданса

Д. С. Гаврикова
МГПУ

«Почему вы захотели стать актером?» Тамасабуро ответил: «Потому что я мечтал о мире красоты, который был так далек от меня».

Алекс Керр «Потерянная Япония»

Развитие искусства неизбежно проходит через периоды зарождения, расцвета, апогея и упадка, отражая не только культурную реальность, но и тонкие движения души художника, чувствующей изменения в мире. Искусство как наиболее глубокий индикатор мироощущения общества порой даже предвосхищает какие-то кризисные культурные и исторические явления. Эстетика декаданса в европейском искусстве характеризуется упадком, повторением классических образов, ностальгией по «золотому веку», пресыщенностью и манерностью. Но насколько можно увидеть эту эстетику в японском искусстве, которое формировалось в рамках дальневосточной традиции и выработала свой художественный изобразительный язык. Наиболее интересным и показательным в этом отношении видом искусства Японии, которое имеет свои хронологические рамки существования и свой изобразительный язык, является японская театральная гравюра *укиё-э.* Она зародилась в эпоху Токугава (1603–1868) и стала не просто зеркалом эпохи, а закономерным этапом развития японской художественной традиции. Размышляя над причинами возникновения эстетики декаданса в японской театральной гравюре, мы вначале должны ответить на вопросы, какую роль театр играл в жизни японского общества в эпоху Токугава и как японские художники, создавшие особый жанр театральной гравюры *якуся-э,* сумели воплотить идеалы своего времени в свои творения.

Начиная с XIV в., театр занимал большое значение в культурной жизни японского общества. Самураи посещали театр, находя в нем выражение религиозной и эстетической традиции. Однако особенно сильное влияние на общественную жизнь горожан театр приобрел с рождением Кабуки, театра, ведущим свое происхождение от синтоистских народных танцев и впоследствии ставшем достоянием широкой публики. Именно театр Кабуки с его особой эстетикой стал мерилом прекрасного и должного для японского общества того времени. Актеры становились кумирами публики, а проводниками, которые связывали театр и зрителей, стали художники, создавшие жанр театральной гравюры. Не знать ведущих актеров театра кабуки, не быть в курсе последних спектаклей

было немыслимо для горожан той эпохи, театр стал важнейшей частью общественной и культурной жизни японцев. Театральная гравюра выполняла роль афиш или своеобразных «постеров» средневековья, таким образом, отразив всю эволюцию японской эстетики от *моно но аварэ* (грустное очарование вещей) до *цуя* (блеск мира). Сложный символичный язык японского театра выразил гамму настроений и внутренних переживаний персонажей. Горожане хорошо понимали художественный язык сценических образов и были способны наполнить их жизненным смыслом. Искусство, основанное на условности и намеках, не уводило своего зрителя в философские раздумья, а наоборот доставляло наивысшее наслаждение мимолетной красотой жизни.

Театральная гравюра укиё-э прошла сложный и интересный путь развития, продемонстрировав, с одной стороны, эволюцию сценического искусства Кабуки, усложнение технических приемов и круг сюжетов, а с другой, — трансформацию идеалов прекрасного и ностальгические размышления художников об уходящем мире. Оставляя в стороне другие жанры гравюры, отметим, что театральный жанр *якуся-э* сфокусировался на развитии сценических амплуа Кабуки, которые охватили весь круг персонажей от лирических *вагото*, до героических *арагато и* женских *оннагата.* Именно эти амплуа воплотили идеальных героев, злодеев и красавиц. Разворачивающиеся на подмостках театра драмы и конфликты заставляли публику проживать сильные эмоции, буквально влюбляться или ненавидеть персонажа. Именно актеры в момент наивысшего творческого напряжения *миэ* становились объектами изображения художника. На примере творчества трех художников, работавших в этом жанре, мы проследим как гравюра в рамках одного исторического периода Токугава отразила процесс изменения векторов от расцвета к эстетике декаданса.

Визуализация божественного присутствия: от театральной мизансцены к мистическому «даршану» в творчестве Раджи Рави Вармы / Visualising Divine

И. А. Газиева
РГГУ

Визуализация божественного в индийском искусстве исторически определялась принципами даршана — благоприятного, взаимного взгляда между верующим и божеством. Даршан, как индуистское понятие, означает священное визуальное созерцание, когда верующий смотрит на божественное присутствие и получает его благословение. Однако колониальное влияние и внедрение западных художественных парадигм нарушили эти традиционные способы восприятия. XIX в. город Бомбей Британская Индия: художник Раджа Рави Варма изображает на своих картинах индуистских богов с антропоморфными чертами. Герои древних эпосов Рамаяны и Махабхараты словно сошли с небес на землю и трансформировались в людей. Так Варма привносит в индийскую живопись детали и реализм, используя игру света и тени. Будучи протеже королевской семьи и известный своими портретами королей, королев и аристократов, он также сделал литографии своих работ доступными по цене и простыми для широкой публики, познакомив ее с изобразительным искусством. Он первым применил европейский реализм и художественные техники к индийским сюжетам тем самым сформировав индийское «календарное искусство», которое впоследствии оказало влияние на индийскую литературу и киноиндустрию.

В XIX в. масляная живопись в Индии была новым видом искусства и этой техникой владели ограниченное количество художников. Рави Варме повезло. Тонкостям масляной живописи тайком обучил Арумугхам Пиллаи, ученик известного художника того времени — Равасвами Найкера. В 1894 г. Рави Варма основал литографическую типографию, где выпускал детализированные изображения индуистских богов. сцены из Рамаяны, Махабхараты и Пуран, которые пользовались огромной популярностью во всем мире и продолжали печататься тысячами тиражами на протяжении многих лет. Он стал одним из первых индийских художников, кто сочетал элементы западной академической живописи с индийскими сюжетами, используя такие техники как масляная живопись и реализм, для изображения мифологических сцен. Именно поэтому академическая живопись выходит заграницы обычного изящного рисунка, становясь окном, уничтожающим разделение между материальным миром и духовным началом. Пространственная глубина, характерная для театральной живописи, нивелируется. Ее заменяет неглубокий, зачастую излучающий свет фон, изолирующий божественный образ. Эта

композиционная фронтальность разрушает «четвертую стену» театральной сцены. Божество больше не смотрит мимо зрителя на другого персонажа в драме; божественный взгляд направлен прямо наружу, встречаясь с глазами преданного. Кроме того, Рави Варма заменил драматический светотеневой контраст своих картин ровным, внутренним сиянием. Кожа божеств, особенно Вишну или Кришны с его голубоватым цветом лица и Лакшми с золотистым оттенком кожи, словно излучает мягкое, лучистое сияние. Это сияние исходит не от физического источника света в театральной декорации, а символизирует духовное сияние с божественным. Физический реализм фигур на картинах, их телесный объем, драпированные сари, украшения из драгоценных камней придает божественному осязаемую, понятную реальность, в то время как фронтальный взгляд и лучистое сияние возводят их в ранг объектов мистического почитания. Таким образом, зритель превращается из отстраненного наблюдателя мифической пьесы в активного участника священной встречи.

Переход от театральной сцены к мистическому даршану имел глубокие социокультурные последствия, приведя к тому, что ученые назвали «приручением божественного». Переводя грандиозный, эпический масштаб индуистской мифологии в интимные, иконографические олеографии, Рави Варма вывел богов из публичной сферы театра и храма в частную, домашнюю сферу дома. Так в комнате для молитвы (пуджи) олеография перестает быть просто картиной; она становится проводником божественного присутствия. Молящийся возносит цветы, свет и молитвы непосредственно изображению, вступая в глубоко личные и мистические отношения с божеством. Стандартизация этих по всей Индии теперь могли визуализировать и взаимодействовать с одним и тем же проявлением божественного. Эта визуальная стандартизация сыграла решающую роль в формировании единой, современной индуистской религиозной идентичности, преодолевая региональные различия посредством общей, массовой визуальной культуры.

Несмотря на статус «отца современной индийской живописи», творчество Вармы подвергалось критике (например, историком искусства Ратаном Париму) за создание «визуального китча». Его обвиняли в замене глубокой духовной аутентичности народного и племенного искусства сентиментальной слащавостью календарной живописи. Тем не менее, именно эта «театральная иллюзорность» сформировала современный визуальный пантеон индуизма. Образы богов, созданные Рави Вармой, стали стандартом для Болливуда, массового печатного дизайна и современного религиозного сознания Индии, окончательно закрепив переход от ритуального созерцания формы к эмоциональному проживанию образа.

Наследие художника Раджи Рави Вармы простирается далеко за пределы его технического мастерства в европейской академической живописи. Его истинный гений заключался в его способности адаптировать визуальные языки Востока и Запада к духовным потребностям меняющейся Индии. Прослеживая его эволюцию от театральных, повествовательных картин маслом до культовых, фронтальных олеографий, мы видим глубокую трансформацию в визуализации божественного. Рави Варма разрушил арку сцены, отделявшую смертное от мифического, заменив вуайеристский взгляд театра взаимным, мистическим взглядом даршана. При этом он не просто рисовал богов; он создал новую визуальную теологию, демократизируя священное и внедряя божественное присутствие в повседневную, интимную жизнь миллионов людей. Парадокс метода Вармы заключается в том, что сугубо западный, рациональный метод построения композиции привел к взрывному росту иррациональной, мистической практики в быту. Европейская иллюзия объема создала у верующего полную уверенность в материальном присутствии божества за стеклом домашнего киота.

Утраченная Палестина в книге Мурида Баргути «Я видел Рамаллу»

Е. В. Гулынская
ИМО НИЯУ МИФИ; МИД РФ

В докладе анализируется в политико-историческом контексте арабо-израильского конфликта образ утраченной Палестины, предстающий перед читателем книги арабо-палестинского писателя Мурида Баргути (1944-2021 гг.) «Я видел Рамаллу» (رأيت رام الله). Книга до настоящего момента не опубликована на русском языке. Произведение автобиографично, его сюжет строится на истории возвращения автора в родной город спустя много лет, проведенных на чужбине. В результате войны 1967 г. Западный берег р. Иордан, находившийся под контролем Иордании, захватил Израиль. Эти события застают автора в Каире, где тот находился на учебе в университете, и он понимает, что не сможет вернуться домой. По прошествии многих лет автор пересекает сухопутный переход с территории Иордании по мосту Алленби, чтобы посетить Рамаллу. Этому посвящена первая глава книги, полная авторских воспоминаний, впечатлений, переживаний. В самом начале произведения автор задает его меланхоличный тон, рассуждая о жизни на чужбине, которая подобна смерти, и говорит о том, что 5 июня 1967 г. (день начала войны и падения Рамаллы) его постигла эта участь. В ходе повествования автор сравнивает образы Палестины, которые он видит в момент путешествия, со своими воспоминаниями. Несмотря на то, что прямая критика Израиля практически отсутствует, произведение пропитано духом палестинского национализма, и в возникающих образах читатель чувствует боль и ощущает несправедливость, испытываемые автором, как представителем палестинского народа. Например, он замечает, что река Иордан, которую «мы с детства знали, как совсем тоненькую», под властью израильтян превратилась «в реку без воды». В другом месте книги герой пытается проанализировать, глядя в окно автобуса, был ли пейзаж всегда таким скудным, лишенным растительности, как сейчас? Ведь, в его воспоминаниях эти холмы покрыты зеленью. Обращение к стилистике воспоминаний не выглядит случайным, поскольку служит цели доказать связь палестинца с родной землей. Для этого также используется упоминание того, что израильтяне в большинстве своем прибыли в Палестину совсем недавно из самых разных уголков Земли. Этот пример показывает и ностальгию автора по былым, лучшим временам, и имеет идеологическую подоплеку, демонстрируя, что власть Израиля привела к дурным последствиям для арабской Палестины: истощила землю, иссушила воды.

Еще одним рассматриваемым в докладе аспектом, является тема «оккупированной территории» (الأرض المحتلة). Вопрос принадлежности территорий является одним из ключевых по значимости и сложности в процессе арабо-израильского урегулирования, и арабо-палестинская национальная идентичность строится на понимании исторической принадлежности данных земель арабам. Авторский взгляд рисует перед читателем ландшафт, который он считает неотличимым от иорданского. Можно предположить, что тем самым автор хочет подчеркнуть арабский характер и принадлежность этих земель. Среди воспоминаний присутствует сюжет, когда в 1979 г. находясь на литературной конференции в Сирии, герой книги оказался в г. Аль-Кунейтра на Голанских высотах. Через заграждение он дотянулся до деревца на израильской стороне, и сказал одному из своих спутников: «Вот она, «оккупированная территория»! Могу потрогать ее рукой!» И добавляет, что когда слышит этот термин по радио, в различных речах и выступлениях, кажется, будто «оккупированная территория» — это что-то невероятное и недостижимое. Но вот она совсем близко и можно потрогать ее, как платочек (كالمنديل). Вероятно, автор не случайно использует именно это сравнение, поскольку платок является одним из традиционных палестинских атрибутов, который упоминается в фольклорных песнях, используется во время народных танцев. Важное значение для автора имеет реальность существования «оккупированной территории», а значит и места, куда можно вернуться, а возможно и того, что можно вернуть. Пейзаж, который он видит, его ощущения в этот момент просты, но характерны: почва, холмы, особые цвета и градус температуры, растения. Автор подчеркивает, что важна сама земля, как она есть, а не идеология и наполненные ею речи, о чем он неоднократно в своем произведении пишет в скептических выражениях: «Она (*оккупированная территория*) сейчас не возлюбленная в поэзии Сопротивления, и не пункт в партийных программах…Вот она простирается передо мной, ощутимая, как скорпион, птица, колодец…» (ها هي الأن ليست تلك الحبيبة في شعر المقاومة، ولا ذلك البند في برامج الأحزاب... هي تمتد أمامي، ملموسة كعقرب، كعصفور، كبئر...")

В этой связи уместно привести слова отечественного востоковеда Г. Г. Косача, изучавшего вопросы арабского национализма, в том числе палестинского, который пишет, что в ответ на сионистско-израильский вызов возник «палестинизм», идея которого «заключается в национальном возрождении народа на земле отечества — Палестины». Эту идею подкрепляют слова Мурида Баргути: «в чем же была ее (*земли*) исключительность, если бы мы ее не потеряли? Земля, как земля». Вывод доклада заключается в том, что книга «Я видел Рамаллу» нацелена на привлечение внимания общественности к палестинской проблеме художественными средствами. Она показывает читателю арабскую

Палестину глазами самого палестинца, раскрывает чувства и чаяния этого народа. Однако понимание ряда образов и смыслов требует знания не только истории арабо-израильского конфликта, но и основ идеологии арабо-палестинского национализма.

Политика художественного образа: Ориентализм и Северный Кавказ

Л. Г. Гейбатова
Независимый исследователь

Концептуализация ориентализма в академической науке связывается с комплексом вопросов, выстраивающихся вокруг проблемы поиска консолидирующих общество идео-логических оснований, способствующим процессам культурно-цивилизационного самосознания нации, что требует процедуры осмысления и пересмотра прежних оснований, анализа опыта прошлого, последовательному выстраиванию актуальной теоретической модели русского/русско-европейского ориентализма, без упрощения и умолчания слож-ных мест, к производству конвенционального знания, предлагающего новые способы описания и представления истории становления общероссийской культуры. Искусство-знанию здесь отведена важная роль.

В специфике северокавказской ветви художественного ориентализма усматриваются как собственно художественные основания, связанные более всего с романтизмом, его развитой философией искусства и вне художественные, геополитические, культурно-цивилизационные, обозначенные драмой Кавказской войны XIX в. Эпистемологиче-ские аспекты художественного описания «другого», его мира, бытия, культуры, географии, конструирующие знание о нем, отражают комплекс разных представлений, что в морфологии языка означено многогранной, сложной жанрово-тематической структурой.

Кавказ XIX в. притягивал художников, искавших артистического самовыражения и самопознания через опыт непосредственного переживания встречи с особенным, экзотическим, прекрасным и одновременно опасным миром. Тесно смыкаясь с темой истории, войны, мира, путешествий, межкультурных взаимодействий, кавказская тема была не только источником выражения эстетических воззрений, личных переживаний, а воображаемым миром, топосом символического означающего духа времени, творящего историю. Эта патетика образа «возвышенного» воплощена не только в произведениях пей-зажного жанра, она особенно явленна в произведении ставшим образно-выразительной кульминацией кавказского цикла батальной живописи Франца Рубо, полотне «Штурм Ахульго», где историческая рефлексия события воплощая паттерны имперского дискурса в эстетико-философском, идейно-мировоззренческом модусе неоромантизма конца XIX в., обретают различные смысловые коннотации, формируя многослойную знаково-семантическую систему произведения. В восприятии этой композиции можно отметить приближенность зрительно-

пространственной репрезентации образа визуальному мышлению современного зрителя. Судьба одноименной панорамы, фактически утраченной в советский период, свидетельство очень разного, а в некоторые периоды и резко негативного отношения власти к художественному наследию, связанному с ориентализмом. Проблема интерпретации и местоположения этого наследия в системе отечественной истории искусства и культуры в целом остается дискуссионной.

На рубеже XIX−XX вв. Кавказская проблематика получает развитие в таких программных явлениях на русской почве как модерн, символизм, передвижничество. На этом этапе появляются учителя, наставники первых профессиональных художников мусульман. Ориенталистский дискурс в процессах типологической перестройки кавказских культур и формирования новой художественной идентичности у исламских народов Кавказа, для которой «своим» становится язык изобразительного искусства, был поддержан встречными просветительскими потоками, среди которых движение за реформирование ислама (джадидизм), выдвинувшие тезис о необходимости адаптации значимых для про-гресса мусульманского общества форм европейской культуры и системно разрабатывав-ших вопрос о допустимости изобразительного искусства.

Модернизационный процесс, связанным с ориентализмом формировал художественную индивидуальность, открывающую в универсальности изобразительного языка дискурс метакультурного диалога.

В современной художественной культуре ориенталистский дискурс связывается со множеством вопросов: культурно-цивилизационной идентичности и ментальности художественного субъекта, национальной традиции и религиозного сознания, глобализаци-онных процессов и исторической памяти. В разной контекстуальности, художественных формах, отсылка к дискурсу ориентализма просматриваются в искусстве многих современных художников, связанных с Кавказом.

Ориенталистский дискурс, происходящий из европейской традиции, оказывается сегодня одним из значимых феноменов для понимания процессов современной культуры. Диалогичность ориенталистского дискурса, проявленная в интенциях образной репрезентативности, константно политична.

Автор относит художественный ориентализм к сложным, синтетическим, имманентно неоднородным феноменом, его характер, вариабельность форм, масштабность, по-тенциал воздействия и воспроизводства нарративов в современной культуре, малоизуче-ны и недооценены.

Ранний кинематограф как инструмент пропаганды японского империализма в кон. XIX — нач. XX вв.

П. А. Демидова
ИВ РАН

Актуальность темы обусловлена необходимостью переосмыслить роли технологий раннего кинематографа — «магических фонарей» (или ламп) и кинематографа — в системе японской пропаганды в кон. XIX — нач. XX вв. В фокусе доклада прото-кинематограф, который в период русско-японской войны (1904–1905) из развлечения превратился в инструмент государственной пропаганды, легитимации экспансии и ассимиляции населения Тайваня. Историография включает в себя работы о раннем кино, истории Тайваня в период оккупации Японией и японском управлении, а также специальные работы о роли комментатора «бэнси» на мероприятиях. Проблема исследования заключается в выявлении механизмов, с помощью которых шоу «магических фонарей» и кинопоказы формировали у тайваньской и японской аудитории нужное империи восприятие войны, России и самой Японии.

Особое значение имеет структура шоу, включавшая фигуру «бэнси» (яп.弁士) — комментатора, который напрямую влияет на эмоции зрителей и заставляет их плакать или сердиться». Благодаря сочетанию умелого голосового исполнения и визуальных стимулов усиливалось воздействие на восприятие зрителей. Рекламные формулировки вроде «новые и увлекательные изображения» служили тактикой смягчения военной темы и делали пропаганду привлекательной для аудитории.

Кинематограф, развивавшийся параллельно, в период русско-японской войны становится одной из первых повесток на показах. Газета «Асахи симбун» в октябре 1904 г. призывала операторов снимать фильмы, которые «привьют молодежи военный дух и истинное понимание того, что нация требует от них в час нужды». Показы сопровождались патриотическими манифестациями: толпу подзадоривали «бэнси», оркестр играл бравурные марши, зрители кричали «Бандзай!». Уличные торговцы продавали флажки Восходящего Солнца и значки «победа обеспечена».

Также в качестве примеров рецепции для более широкого понимания вопроса упоминаются постановочные сцены с моделями броненосцев, которые вызывали у городской публики бурную негативную эмоциональную реакцию, и ввиду роста критического самосознания зрителя, требовавшего правды в кино. Однако, по мнению, автора, именно в этих ранних формах прото-кинематографа наиболее концентрировано проявилась пропагандистская функция: акцент на шоу и кино-показах был на Японии, а не на России, которая показывалась не как ненавистный враг,

а скорее фон, дающий ощущения как чужого пейзажа, фон, подтверждающий осязаемую реальность внешнего мира и могущество Японии.

В заключении констатируется, что прото-кинематограф совершил «тихую революцию» внутри системы японской пропаганды: он сохранил внешние атрибуты развлечения, просвещения, но полностью переосмыслил их внутреннее содержание. В его интерпретации шоу «магических фонарей» и кинопоказы утрачивают функцию чистого развлечения и получают статус инструмента имперской пропаганды, сочетающего визуальную убедительность, эмоциональное воздействие «бэнси» и целенаправленное конструирование образа врага и союзника. Это превращение стало важной частью общего процесса японской культурной экспансии на Тайване, а сам прото-кинематограф — уникальным примером использования ранних экранных технологий в системе пропаганды и управленческой политике оккупированными территориями.

Церемониальное оружие эпохи Шан (середина II тыс. до н. э.): нефритовый клевец с бронзовым черешком, инкрустированный бирюзой

М. Джуффре
Университет Мальты

Середина второго тысячелетия до нашей эры — время становления китайской цивилизации, период, когда были заложены основы государственности, письменности, культурных феноменов, которые определяли развитие этой страны и всей Восточной Азии на протяжении многих веков.

Крупнейшим центром этого периода являлся *Великий город Шан (*XIV–XI вв до н. э.) — последняя столица династии Шан-Инь, располагавшаяся близ современного города Аньян провинции Хэнань.

Одним из видов наиболее распространенного оружия этого периода были так называемые бронзовые клевцы гэ 戈 — древковое оружие средней длины (120–250 см), каменные прототипы которого относятся к неолитическому периоду.

В XX в. в результате организованных археологических раскопок на вышеуказанном городище были сделаны многочисленные находки нефритовых пластин, имевших форму клевцов. Среди них также встречаются редкие находки нефритовых лезвий с бронзовой опорной частью (черешком), и даже с бронзовым древком; в некоторых случаях бронзовый черешок украшен инкрустацией бирюзой.

Вышеуказанные черты демонстрируют элитный статус данного вида клевцов; высокий уровень ремесленного производства того времени позволял использовать различные техники для создания удивительного по красоте и художественной выразительности предмета.

Сёсай — рабочий кабинет японского интеллектуала

А. А. Долин
ИВ РАН, НИУ ВШЭ

В японской традиции, продолжение которой мы нередко видим и сегодня, рабочее место ученого, писателя, поэта, каллиграфа и художника в идеале должно было создавать уникальную творческую атмосферу. Пространство кабинета должно быть спланировано особым образом, в соответствии с законами *фэнь-шуй (фусуй*), с привязкой к структуре дома и сада. Пол, потолок и стены, за исключением внешних *сёдзи,* открывающихся в сад, сделаны из ценной породы дерева, чаще всего из криптомерии. В нише *токонома* сменный свиток по времени года и ваза с *икэбаной*. Все предметы, предназначенные для письма, рисования, чтения или просто для услаждения взора, должны быть любовно подобраны. Их эстетические качества, а также бренд изготовителя должны дополнять и насыщать духовностью утилитарное назначение каждой вещи. К таким предметам можно отнести рабочий стол, подставку для чтения, тушечницу, палочки туши, бумагу разных сортов, форматированные полоски для стихов, квадратные листы в бумажных рамках в рамках для скетчей и живописных этюдов, свитки для картин и каллиграфии и многое другое. Смысл и функции этих предметов рассматриваются в докладе в контексте традиционной эстетики.

Хотя в современном японском офисе ничто уже не напоминает о традиционном кабинете, атрибутика *сёсай* не вышла из обращения. И сегодня в частных коттеджах интеллигенции нередко можно встретить знакомый по старинным описаниям, гравюрам и фильмам интерьер, а все предметы этого интерьера можно с легкостью приобрести в специализированных магазинах.

Где стол был яств, там гроб стоит, или Конец прекрасной эпохи математиков и художников короля

Д. В. Дубровская
ИВ РАН

Луи-Антуан де Пуаро (Хэ Цинтай; 贺清泰; 1735–1813) — французский иезуит, художник и лингвист, служивший при дворе маньчжурского императора Цяньлуна с 1770 г. до самой смерти. Он входит в «великолепную восьмерку» европейских мастеров-«математиков короля» и вместе с Джузеппе Панци составляет второй эшелон придворных художников, развивавших синоевропейский стиль. После смерти Джузеппе Кастильоне (1766) и Жана-Дени Аттире (1768) Пуаро фактически стал лидером европейской художественной миссии при дворе.

Пуаро родился в 1735 г. в Лотарингии, образование получил во Флоренции и Риме. В 1756 г. вступил в Общество Иисуса, в 1766 г. Был рукоположен в священники. В 1770 г. Художник отплыл из Лорьяна в Китай, в 1771 г. прибыл в Пекин. За 34 года службы при дворе проявил себя не только как живописец, но и как переводчик Библии на китайский и маньчжурский языки, а также как дипломатический посредник (в частности, в переписке с Россией).

Пуаро стал свидетелем двух этапов подавления ордена иезуитов:

1762 г. — указ португальского короля Жозе I об аресте и конфискации имущества иезуитов. Цяньлун, однако, взял оставшихся миссионеров под личную защиту, заявив: «Оставшиеся иезуиты не нуждаются в защите короля Португалии. Я их защитник».

1773 г. — бреве Климента XIV Dominus ac Redemptor, официально распустившее орден. В Пекине документ был оглашен в ноябре 1775 г., после чего начались гонения (в частности, «Великий религиозный казус 1784–1785 гг.»).

Пуаро пережил Цяньлуна и умер в 1813 г., при императоре Цзяцине. Однако он дожил до восстановления ордена (1814) и активно работал над сохранением миссии: в 1778 г. писал в Рим с просьбой о восстановлении, в 1802 г. обращался к российским иезуитам, в 1803 г. лично возобновил обеты.

С 1773 г. Пуаро работал в императорской «Студии потворства желаниям» (Жуигуань; 如意館), позже перенесенной в парк Юаньминюань. Участвовал в оформлении Европейского дворца Сиянлоу (Юаньингуань), однако его росписи не сохранились. Китайские критики оценивают мастерство Пуаро как более скромное по сравнению с Кастильоне и Аттире, отмечая, однако, тонкость манеры.

Ключевые произведения: от оленя к соколу

«Бегущий олень» (Бэньлюй-ту; 贲鹿图) — работа, выполненная по императорскому указу 1790 г. как подражание Чжао Мэнфу. Белый олень — благопожелательный образ из китайского фольклора (легендарное животное, белеющее после 500 лет жизни). Пуаро использует светотеневую моделировку для придания пейзажу глубины.

«Белый сокол» (Бай хайцин-ту; 白海青圖; 1783) — портрет хищной птицы, подаренной Цяньлуну монгольским вельможей. Работа выполнена в технике, совмещающей европейскую штриховку с традиционной китайской живописью на шелке.

Эти произведения неизбежно сопоставляются с аналогичным «Белым соколом» Кастильоне (1765) — последней подписанной работой итальянского мастера. Сравнение демонстрирует преемственность, а не соревновательность: Пуаро сознательно продолжает стилистическую линию, заданную его предшественником.

Вместе с Игнацем Зихельбартом Пуаро участвовал в создании 16 гравюр, посвященных подавлению восстаний в Цзиньчуане («Золотой ручей», Сычуань; 1747–1749 и 1771–1776). Эти работы были напечатаны с медных пластин в императорских мастерских уже в Пекине — в отличие от «парижской серии» о завоевании Западного края. Стиль китайского производства заметно проще европейского, что объясняется отсутствием полноценных технологий.

Проблема атрибуции

Многие работы Пуаро трудно идентифицировать: художники работали коллективно, император поручал Пуаро копировать Кастильоне, а также существует и путаница в произведениях Пуаро, Зихельбарта и Панци, что ставит перед исследователями задачу атрибуции по стилистическим признакам.

Итак, Луи-Антуан де Пуаро — фигура, стоящая на стыке эпох: последний иезуит старой миссии и первый, кто приветствовал ее возрождение. Его художественное наследие — не столько вершина мастерства, сколько мост между Кастильоне и новой волной синоевропейского искусства. В условиях подавления ордена и преследований Пуаро сумел сохранить верность вере, ордену, императорским патронам и синоевропейскому стилю. Его «последним делом» стало сбережение духа взаимодействия культур, исчезавшего вместе с высокой культурой маньчжурского двора в конце XVIII в.

Цветы и антиквариат: мимолетность и вечность в живописи Чэнь Хуншоу

Ду Ифэй
ИВ РАН

В докладе рассматривается творчество известного китайского художника Чэнь Хуншоу, в частности, анализируются часто встречающиеся в них мотивы цветов и вина. Целью исследования является выявление трагического ощущения жизни и темы времени, заложенных в художественном языке Чэнь Хуншоу.

Во-первых, любовь Чэнь Хуншоу к цветам и его пристрастие к возлияниям были не просто распространенным увлечением художников-литераторов, а основывались на уникальной жизненной философии. Художник ценил цветы не меньше собственной жизни и приравнивал созерцание цветов к созерцанию жизни. В его поэзии присутствуют замечания о том, что наблюдение за цветением и увяданием растений было, по сути, его переживанием неизбежного жизненного цикл всего сущего. Особенно после падения династии Мин в 1644 г., столкнувшись с драматическими историческими переменами и своей идентичностью как лоялиста, Чэнь Хуншоу находил физическое и душевное утешение в пейзажах и живой растительности в целом. Скорбя по цветам, пораженным холодом, он сетовал на то, что каждая отдельная жизнь так же хрупка, как цветок, легко поражаемый ветром и дождем. Одновременно, наблюдая за непреходящим очарованием древних деревьев в их «пожилые» годы, художник постиг бесконечную «истинную природу» и стойкость жизни. Мимолетность цветения заставляла его часто поднимать чашу, чтобы вино могло успокоить его внутреннюю боль и утишить эмоции.

Такое глубокое понимание быстротечности жизни нашло отражение в выразительном визуальном напряжении живописных форм Чэнь Хуншоу: в намеренном сопоставлении противоположных элементов, таких как быстрота и вечность или живость и неподвижность в одном и том же кадре. В традиционных картинах с изображением цветов и птиц, а также в вазах с цветами (например, Цингун Ту; 清供图 1625 г.) Чэнь намеренно нарушал естественный порядок времени. Он сопоставлял архаичные, выветренные неорганические предметы, представляющие вечность, — такие как толстые бронзовые венки, потрескавшиеся фарфоровые вазы или бронзовые *гу* (觚) с органической жизнью, которая была нежной, живой, но в то же время очень быстротечной, например, цветущей сливой, хризантемами, лотосами и ипомеей. Такая композиция, объединяющая новорожденное с увядающим, не только подчеркивала стойкость жизни, но и передавала вечное философское размышление, нарушающее

временной порядок и создающее глубокое ощущение «увековечивания жизни».

В своих фигуративных картинах Чэнь Хуншоу продолжил тему о времени, наиболее типичную среди его работ, — изображения высокоморальных ученых с цветами в волосах. В картине «Ян Шэнъань в цветах» (*Ян Шэнъань цзань хуа ту;* 杨升庵簪花图) (1636) художник изобразил поэта династии Мин Ян Шэня после ссылки пьяным, раскрепощенным, напудренным и украшенным цветами. Расслабленная декадентская поза Яна создает резкий визуальный и психологический контраст с древним, вечным и сильным деревом позади него, ярко иллюстрируя огромную пропасть между бессмертным и мимолетным. Это было не только изображение исторической личности, но и истинное отражение и самоотречение, выражавшееся в его собственном внутреннем пристрастии к цветам и вину, а также в его нерешительности и беспокойстве. На другой картине «Жуань Сю покупает вино» (*Жуань Сю гу цзю ту*; 阮修沽酒图; 1639) присутствует поразительный одинокий образ главного героя — с белым цветком в волосах и монетами, свисающими с посоха, — это также отражает духовное стремление художника использовать цветы и вино, чтобы противостоять вульгарности и стремиться к древней элегантности.

Отдельно в данном докладе автор делает акцент на то, что глубокая духовная линия парадоксального, напряженного и трагического художественного выражения в исполнении Чэнь Хуншоу восходит к традиции «ароматных растений и прекрасных людей» (*Сян цао мэйжэнь*; 香草美人) из «Чуские строфы» (*Чу Цы*; 楚辞). Раннее творение Чэнь Хуншоу «Девять песен: Поминальный ритуал» (Цзю гэ ту: Ли Хунь; 九歌图：礼魂) служит явным доказательством этого духовного истока. На картине мастер изобразил женщину с головой, полной цветов, и руками, держащими хризантемы и орхидеи, что идеально перекликается со стихом из «Девяти песен» (Цзю гэ; 九歌): «весенние орхидеи и осенние хризантемы издревле вечно растут”» （春兰兮秋菊，长无绝兮终古）. Хризантемы и орхидеи — это не просто воплощение красоты; они несут в себе стремление художника к бесконечным божественным существам и его глубокую меланхолию по поводу преодоления конечной жизни в поисках вечной цели.

В докладе делается вывод о том, что отношение Чэнь Хуншоу к цветам и вину представляла собой глубокое художественное размышление о времени. Художественный стиль Чэнь Хуншоу — это не просто ответ на эстетику поздней династии Мин, а визуальное проявление его глубокого осмысления сущности жизни в условиях политических потрясений и экзистенциальной борьбы.

Трансформация идеала прекрасного в ритуальной практике джайнов: от «декаданса» символической условности к «ренессансу» телесной репрезентативности

Н. А. Железнова
ИВ РАН

На протяжении истории джайнской религиозной общины происходит примечательная трансформация идеала того, что представителями данной индийской традиции считается прекрасным. Возникнув в шраманский период (VI–V вв. до н. э.) на северо-востоке Индии, на территории, названной Й. Бронкхорстом «Великая/Большая Магадха» (Greater Magadha), джайнизм представил собственное историософское ви́дение человеческой цивилизации. Вероятно, не позднее V в. н. э., ко времени сложения корпуса канонических текстов, формируется представление о периодах «расцвета» и «заката» мира, встраиваемых в космологические конструкции циклов *авасарпини* (букв. «ползущее вниз») и *утсарпини* (букв. «ползущее вверх»), которые в свою очередь состоят из 6 неравнозначных временных периодов процветания и упадка. Доктринально заданный концепт заката мира имеет в большей степени этическую окраску (что характерно в целом для общеиндийских учений о *кали-юге* — эпохе всеобщего упадка), но в нем можно усмотреть и эстетическую составляющую, что находит отражение и в развитии религиозной практики джайнов. Если на раннем этапе становления джайнской общины использовались предметы, весьма условно символизирующие почитаемые объекты (вотивные каменные плиты *аягапатты,* ступы, изображения *тиртханкаров* из Матхуры), то впоследствии ритуальная практика джайнов приобрела черты более сложно организованного эстетического пространства. С одной стороны, джайнская доктрина декларирует эпоху мирового «декаданса», постепенного исчерпания всего прекрасного (в том числе и красоты в ее физическом измерении), а с другой стороны, на уровне религиозной практики наблюдается «ренессанс» телесности, репрезентирующей невозвратимо ушедшую реальность (изображения Нандишвары, Золотой храм в Аджмере, обряды цикла *панчакальянака* — «пяти благих событий»). Переход от символической условности, представленной предметами раннеджайнского искусства, к артефактам средневекового и современного периодов (храм в Ранакпуре, джайнский комплекс Дильвара, храмовые *мурти*-статуи и т. п.) с их подчеркнутой «материальностью» позволяет сделать вывод о стремлении джайнов (включая монашество) осуществить своего рода «замещение» доктринальных положений об упадке ритуальным «ренессансом», сопровождающимся религиозно-эстетическим усложнением обрядовой стороны в жизни общины.

На круги своя… (о ренессансе иконографии «Naked goddess» в искусстве Древнего мира и его причинах)

С. А. Зинченко
ИВ РАН, НИУ ВШЭ

Образ «Naked goddess» (т. н. «Обнаженной богини») с акцентирующим грудь жестом, известный еще с эпохи докерамического неолита, является одним из самых архетипических в истории искусства

Анализ памятников 2-го — 1-го тыс. до н. э. показывает продолжение принципов функционирования рассматриваемой иконографической схемы по «правилам», озвученным еще в предыдущие периоды, как-то наличие обязательных акцентов, отмечающих и использование старых иконографических слагаемых, и их адаптацию под конкретные запросы культуры в конкретный период ее развития, сохраняющей или заимствующей, и появление новых элементов, постепенно превращающихся в рамках определенной цивилизации в иконометрические.

Вероятно, долгая жизнь анализируемой иконографии объясняется тем, что она работает как супергибкая модульная система, умело комбинируя принципы композиционной сборки разных базовых модулей: как ставших издавна ортодоксальными, так приобретшими подобный характер в процессах адаптации архетипического в разных сложившихся историко-культурных ситуациях. Эти замечания, сформулированные на базе анализа ряда аналогий, могут указывать на существенную трансформацию исходной иконографии «Naked goddess» (т. н. «Обнаженная богиня») с акцентирующим грудь жестом в связи с необходимостью адаптировать ее под новые смысловые нюансы. Ренессанс и одновременно трансформация когда-то общей для разных культур схемы может рассматриваться как необходимость соотнести иконографию, изначально вполне аморфную с точки зрения трансляции содержательной программы, в рамках конкретной культуры с конкретным образом, наделив его конкретным именем. Иконография, которая изначально предполагала функционирование в формате «образ без имени», постепенно стала по мере ее адаптации различными культурами приобретать неизбежную связь в рамках отдельных культур с конкретным женским персонажем. Так, например, при анализе женских вотивных статуэток бронзового века, происходящих с Кипра, выполненных в иконографии «Naked goddess» (т. н. «Обнаженная богиня») с акцентирующим грудь жестом, подобное положение рук принято называть «жестом Астарты».

Отсюда же следуют и предложения о том, что вхождение в иконографию как новых слагаемых, так и новая роль старых может быть

связана с началом процесса иллюстрирования не абстрактных понятий, а представлений о конкретном персонаже. Дальнейшее развитие подобного процесса приведет к тому, что из вариативных черт начнет формироваться набор обязательных атрибутов, закрепляющих знакомый образ за определенным персонажем, и усложнение сборки путем постоянного добавления в качестве значимых модулей компонентов иконографии, присущих только определенным представлениям, понятным определенной культуре.

Красота по-фаюмски: саркофаги птолемеевского времени из Дейр эль-Баната

С. В. Иванов
ЦЕИ РАН

Начиная с 2003 г. Центр египтологических исследований РАН проводит археоогические исследования на памятнике Дейр эль-Банат (АРЕ, Фаюмский оазис). На территории памятника сохранились остатки средневековых построек (т. н. «монастырь») и обширный некрополь.

Некрополь использовался на протяжении тысячи лет: самые ранние погребения относятся к птолемеевскому периоду (III–II вв. до н. э.), самые поздние — к IX в. н. э. К сожалению, информацией о том, к какому или каким поселениям относился этот некрополь, мы не располагаем.

К настоящему изучено 477 могил, из которых примерно 30% датируются птолемеевским и раннеримским периодами. Обычно такие погребения состояли из прямоугольной входной ямы, ориентированной по оси запад–восток, и одного или нескольких подбоев. В подбоях помещали саркофаги с мумифицированными останками покойных.

Всего было найдено около ста саркофагов, не считая полностью фрагментированных и перемещенных в ходе переиспользования и /или разграбления могил. Большинство саркофагов сделано из древесины.

Они состоят из основания — плоской доски удлиненной шестигранной формы с небольшими бортиками, — и высокой крышки. Крышка повторяет форму и размеры основания и воспроизводит очертания с человеческого тела. Лица (маски саркофагов) изготавливали отдельно и крепили к головной части крышки. Обычно маски обрамлены схематичным, едва намеченным резцом, изображением царского головного убора *немес*. Такие саркофаги можно отнести к «ромбовидному» типу, который с определенными локальными особенностями в греко-римское время был распространен по всему Египту.

Стоит отметить, что на протяжении сравнительно длительного периода (применительно к некрополю Дейр-эль-Банат) конструкция гробов, способы их изготовления и схемы декора оставались неизменными. На протяжении нескольких столетий гробы даже сохраняли одинаковые размеры: около 180 см в длину, 45–50 см в ширину и 30 см в глубину. Гробы меньшего и большего размера (длиной 165 и 190 см соответственно) единичны, их использовали в исключительных случаях.

Все саркофаги изготовлены из древесины довольно низкого качества. В основном это относительно короткие и узкие доски неправильной формы; некоторые сделаны из небольших стволов и имеют естественную закругленную поверхность с одной стороны. Техника подгонки и

скрепления досок довольно примитивна. Многочисленные отверстия и щели заполняли раствором на основе глины.

Внешняя поверхность половины найденных саркофагов никак не обработана, отсутствует даже однотонная покраска, которая могла бы частично скрыть технические огрехи производства. Создается впечатление, что плотники не стремились достигнуть приемлемого качества работы, либо они попросту не обладали соответствующими навыками.

Отсутствие декора нельзя считать показателем социального статуса умершего, поскольку большинство мумий с дорогими позолоченными масками были найдены именно в таких гробах. Весьма вероятно, что неокрашенные саркофаги могли использовать в том числе для того, чтобы не привлекать внимание грабителей к «богатым» погребениям.

Социальный статус покойного можно оценить по качеству материала, из которого сделан саркофаг, и уровню мастерства плотника. Около 10% недекорированных саркофагов сделаны из длинных и широких досок более-менее правильной формы. Маски вырезаны из цельного куска древесины или трех толстых досок. Трактовка лиц обобщенная, при этом мастера четко обозначили отдельные черты — брови, веки, ноздри и губы.

Есть и совсем простые варианты, сделанные из коротких и тонких досок. Маски на таких гробах вырезаны из нескольких частей, как правило, довольно тонких и неправильной формы. Черты лица лишь обозначены, иногда просто процарапаны; носы на этих масках вырезали отдельно (они имеют форму полуконусов) и грубо прикрепляли к лицу с помощью деревянных гвоздей.

Другая часть саркофагов была украшена полихромной росписью. Декор наносили с внешней стороны, внутреннее пространство гроба не декорировали. Живопись наносили на тонкий (1–3 мм) слой грунта, по составу идентичному смеси, которой заделывали щели в дереве.

Всю внешнюю поверхность саркофага покрывали белой, желтой или красно-коричневой краской, поверх которой наносили традиционные изображения. Лицевую часть крышки украшала расписная маска. Контуры глаз, бровей и зрачки прорисовывали черной краской. В отдельных случаях мастера стремились к «реализму» и использовали красную или коричневую краску, чтобы обозначить кровеносные сосуды в уголках глаз, прорисовать ноздри и носогубную складку. Рельеф щек и подбородка показан цветовыми пятнами округлой формы или рисунком спирали.

Далее шли горизонтальные регистры с изображением крылатых божеств, обнимающих тело умершего, сцен мумификации, суда Осириса и процессии богов, сидящих в лодках. Количество регистров и их последовательность могли варьироваться: некоторые эпизоды опускались, а другие, наоборот, дублировались. Причины этого неясны: скорее всего, все зависело от глазомера художника и его способности выстроить правильную композицию в ограниченном пространстве.

Стиль росписи на большинстве саркофагов весьма своеобразен: его можно легко описать как детский рисунок со множеством исправлений и отсутствием четких контуров. На некоторых саркофагах наиболее важные элементы (лица божеств, иероглифы) выполнены более уверенной рукой. В целом стилистика росписей саркофагов из Дейр эль-Баната демонстрируют их принадлежность одной художественной традиции.

Разница в качестве росписи саркофагов коррелирует с разницей в качестве недекорированных гробов. К сожалению определить отражает ли она социальный статус умершего, или же она соответствует периодам расцвета и упадка местных мастерских, в настоящее время не представляется возможным. В то же время можно с определенностью сказать, что местные художники следовали традиционным образцам и стремились подражать стилю крупных художественных центров — Мемфиса, Фив и крупных городов Фаюмского оазиса. В то же время очевидно, что к концу птолемеевского периода художники не всегда понимали смысл текстов и суть изображений, что приводило к путанице богов и их атрибутов и бессмысленному копированию полюбившихся иероглифов.

«Золотая эра» японского кино

Е. Л. Катасонова
ИВ РАН

Послевоенное десятилетие, охватывающее 1950-е гг., вошло в историю Японии как «золотая эра японского кино», поскольку именно кинематограф в эти годы стал самым массовым и популярным видом искусства, поддерживающим дух жителей страны, пострадавшей от атомной бомбардировки и проигравшей во Второй мировой войне. С середины 1945 г. и до конца 1950-х гг. Япония прошла тяжелый путь от послевоенного коллапса до запуска «экономического чуда», оказавшись за короткий период времени на лидирующих позициях в мире по многим экономическим и технологическим показателям, а главное — по уровню жизни населения. Уже в 1954 г. в газетах и журналах все чаще стали писать о «трех божественных сокровищах», под которыми подразумевивались телевизор (пока что счерно-белый), холодильник и стиральная машина. А еще к середине 1950-х гг. у людей появилось свободное время, а вследствие этого — потребность в культурном досуге и, прежде всего, желание перенестись в сладкий мир грез и мечтаний, что могло предоставить им только кино. И тысячи зрителей вновь заполнили залы местных кинотеатров.

Японский кинематограф к этому времени уже пережил много потрясений. Начиная с первого этапа агрессии Японии в Китай (1931 г.), и на момент ее поражения в Тихоокеанской войне в августе 1945 г., вся страна находилась под мощным идеологическим нажимом правительственных кругов, поставивших во главу углу патриотическое воспитание и укрепление боевого духа населения. На службу этим целям была призвана и вся киноиндустрия, которую к 1939 г. японские власти почти полностью подчинили себе, введя строгую цензуру и правила показа кино. А к концу войны Япония и вовсе потеряла более 80% своего кинофонда из-за массированных бомбардировок Токио и других городов.

Но на этом испытания не закончились. Вслед за поражением в войне последовала оккупация страны американскими войсками, которая продолжалась вплоть до 1952 г. На словах американцы открыто заявляли о необходимости предоставления режиссерам и киностудиям творческой свободы и даже издали ряд указов, ослабляющих цензуру и государственный контроль над большими студиями. Однако в реальности во всех областях жизни японцев был насажден тотальный контроль. Под видом борьбы с остатками милитаристских и националистических настроений запрет был введен даже на классическую историческую драму — дзидайгэки, а с ней и на весь основной репертуар театра Кабуки.

Одним словом, первые послевоенные пять лет японцам дались очень непросто, но именно в этот период зародилась та японская культура, о которой мы знаем сегодя. Именно в это время рядовые японцы знакомятся с американской и западноесропейской культурой. В кинотеатрах показывают вестерны, классическую фантастику и мюзиклы. Американские солдаты, расположившиеся на островах, привозят с собой джаз, бейсбол и бесчисленное количество других новинок. Это вкупе с временным запретом на традиционный театр оживляет киноиндустрию и дает ей импульс на долгие годы вперед.

В эти годы всем японским кинопроизводством правила так называемая Большая шестерка — японских студий — «Сётику», «Тохо», «Дайэй», «Тоэй», «Никкацу» и «Син Тохо», экономическая деятельностью которых была сосредоточена на выпуске фильмов, их прокате и рекламе. причем каждая из них специализировалась на каком-то своем жанре. Так, «Тохо» — предпочитала комедии, игнорируя всякое стремление к реализму и отражению проблем повседневности. «Никкацу» также выпускала фильмы с жизнерадостным сюжетом, почти не раскрывая социальные проблемы общества. Кроме того, в этой компании снимали ганстерские фильмы о японской мафии — «якудза эйга». «Тоэй» занималась производством кэнгэки — своего рода самурайскими боевиками. В «Сётику» царили «дзёсэй эйга» — женские фильмы и «сёмингэки» — картины о жизни простых людей. Это дает основание говорить о том, что это время было отмечено большим разнообразием жанров.

Причем кассовый и зрительский успех был во многом обеспечен картинами о прошедшей войне. Так, в 1953 г. вышла картина «Орел Тихого океана» режиссера Итиро Хонды, в котором рассказывалась история прославленного японского адмирала Исороку Ямамото. В отличие от пропагандистских фильмов военных лет картиры 1950-х и 1960-х изображали японцев уже не доблестными освободителями, а скорее жертвами, причем не только внешнего врага, но и внутреннего Все чаще звучал мотив предательства со стороны высшего командования. Одновременно с этим ряд режиссеров пытались рассказать об этих событиях в антивоенном русле. Основная идея этих фильмов заключается в том, что они показывали бедственного положение всех, кого затронула война.

А еще пятидесятые годы — это время смелых экспериментов. В 1951 г. Кэйсукэ Киносита снимает первый японский цветной фильм «Кармен возвращается домой», а одна из главных японских актрис Кинуё Танака дебютирует в качестве режиссера — ее картина «Любовное письмо» выходит на экраны в 1953 г. Стоит отметить, что для компании «Син Тохо» выпустившей фильм, это является смелым решеним. В

Японии тех лет женщина-режиссер — было явлением редким и даже маловообразимым.

Но все-таки основной киноландшафт 1950-х годов определяли режиссеры-классики японского кино, которые завоевали себе громкие имена еще задолго до военных событий. Речь идет о таких хорошо известных мастерах, как Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу, Микио Нарусэ, Кэйсукэ Киносита и др. Вскоре к ним присоединился молодой, но уже популярный в те годы режиссер Акира Куросава, который сумел прославиться в 1943 г. своим фильмом «Гений Дзюдо» (Сугата Сансиро). А в 1950 г. Куросава представил свой новый шедевр — ленту «Расёмон». И хотя она была встречена достаточно сдержанно местной публикой, японская картина впервые вышла на мировой экран, получив такие крупные награды как «Золотой лев» на Венецианском кинофекстивале в 1951 г. и «Оскара» за лучший фильм на иностранном языке в 1952 г.

И этот славный почин нашел свое продолжение. В 1953 г. Серебряный лев оказался в руках у японского режиссера Кэндзи Мидзогути за фильм «Сказки туманной луны после дождя». А ровно через год — в 1954 г. прославленный мастер вновь повторил свой успех с фильмом «Управляющий Сансё», правда на сей раз разделив серебро со своим соотечественником — Куросавой и его фильмом «Семь сумараев». Далее, в 1955 г американского Оскара и Золотой Пальмовой ветви Каннского кинофестиваля был удостоен фильм Тэйносукэ Кинугуса «Врата ада», и в 1956 г. благодаря работе Хироси Инагаки «Самурай: путь воина» Оскар вновь уехал в Японию. Так, любимый японцами жанр исторической драмы «дзидайгэки», находящийся под запретом у американских властей, получил высшее признание на Западе.

Куда меньше сенсаций, на первый взгляд, привносили в киномир в эти годы постановщики современной драмы «гэндайгэки», но таковой являлась сама специфика этого жанра, рассказывающего о простой жизни обычных людей. Но и эти фильмы вскоре нашли своих поклонников в Европе и США. Его самым ярким и уже признанный в те годы представителем являлся Ясудзиро Одзу, чья режиссерская карьера началась еще в эпоху немого кино. А в 1950-е гг. он снимает свои самые известные за пределами Японии фильмы — «Токийская повесть» (1953) и «Токийские сумерки» (1957). За уникальный и непосторимый стиль его фильмов японцы недерко называют Одзу самым японским из всех японских режиссеров, а на Западе его «Токийскую повесть» относят в тройку мировых шедевров.

И. наконец, еще одна яркая киноновинка того времени: в 1954 г. уже упоминавшийся режиссер Исиро Хонда выпустил свой антивоенный фильм о гигантском ящере Годзилле, котрый разрушает Японию, погребая под обломками тысячи людей. Позже этот фильм породил отдельный жанр «кайдзю» и целую плеяду разнообразных монстров, дошедших до наших

дней. Помимо вышеперечисленных работ знаковыми кинокартинами этой эпохи стал фильм «Пламя» Кон Итикавы, снятый по роману Юкио Мисимы «Золотой павильон», «Жить» Акиры Куросавы, «47 преданных ронинов» Кунио Ватанабэ и многие другие. Об успехах японской киноиндустрии красноречиво свидетельствуют и цифры: 1958 г. японское кино вышло на первое место в мире по выпуску фильмов, превосходящему 500 художественных лент в год, так что к началу 1960-х годов Япония стала самым крупным поставщиком фильмов в мире. В свою очередь, число зрителей, посетивших японские кинотеатры за это же время, превысило 1 млн.200 тыс.

Но и это еще далеко не все яркие кинособытия 1950-х годов. На конец 1950-х гг. приходится рождение такого значимого киноявления как «японская новая волна», которая наполнила молодежную среду сексом, политикой и джазом. Это — новое движение, которое порой приравнивают к своего рода киноревolюции и часто сравнивают с аналогичным явлением в Европе, происходившим примерно в те же годы, считая за начало 1957-1958 гг. и окончание 1971–1972 г.. При этом некоторые считают, что завершилась японская «волна» ближе к концу 1970-х гг. Точно также, следует принять некоторые допуски и к фиксации ее старта, так как все это началось еще в 1956 г. с появления на экранах фильма «Сезон солнца», снятого компанией «Никкацу» по вышедшему за год до этого одноименному роману писателя Синтаро Исихара. Благодаря этому произведению его создатель вскоре стал кумиром нового поколения японской золотой молодежи, одержимой гавайскими рубашками, пляжной жизнью, американским джазом и нигилизмом — представителей так называемого «солнечного поколения» (тайёдзоку). Огромный успех этой ленты заставил студию Никкацу запустить в производство сразу несколько картин, посвященных «тайёдзоку», что стала началом формирования «новой японской волны».

Ее же отцом по праву считается прославленный режиссер Нагиса Осима из компании «Сётику». Поэтому отсчет движения принято начинать либо с его дебютного фильма «Улица любви и надежды» (1959), либо с прорывного международного успеха его второй работы «Повесть о жестокой южности» (1960), обращенных уже к 1960-м гг.

60-е гг. для Японии стали временем контрастов — бурные социальные и политические протесты, студенческие бунты и крупные транспортные катастрофы. С другой — головокружительный экономический рост (японское экономическое чудо), который показал миру развитую и высотехнологичную нацию, восставную из пепла после войны.

И одним из новых явлений в жизни японцев стало телевидение, которое появилось в Японии еще в 1953 г. И это было первым тревожным звонком киноиндустрии. Но, а когда экономического чудо достигло своего

пика, и приобретение телеизора стало доступным чуть ли каждой японской семье, интерес к кино начал стремительно падать. Многие кинотеатры и кинокомпании стали закрываться, уступая ТВ на всех фронтах. Чтобы вновь привлечь в залы зрителей кинопрокатчики принялись закупать иностранные фильмы, а кинопроизводители переориентировали свою деятельность на создание лент в жанре якудза эйга — аналога американских фильмов про мафию, и пинку эйга — малобюджетные эротические фильмы с простым сюжетом. Вся эта массовая продукция по соображениям цензуры не могла быть включена в сетку телевещения, и кинотеатры оставались той единственной площадкой, для любителей острых ощущений, которая позволяли им хоть как-то держаться на плову. Уровень национальной кинематографии начал стремительно падать. Наступали кризисные времена.

Мастера индийского изобразительного искусства XIX в. и стиль «кампани калам»

А. А. Козлова
ИВ РАН

К середине XIX в. в индийском изобразительном искусстве сложился особый стиль живописи, сформировавшийся в угоду вкусам проживавших в Дели иностранцев. Под воздействием европейцев делийский стиль живописи трансформировался, приобретя некоторые черты британского натурализма. Данный стиль получил впоследствии распространение за пределами Дели и стал называться кампани калам (стиль [Ост-Индской] компании) или фиранги-калам (английский / европейский стиль). Он представляет собой сплав традиционного индийского художественного творчества с западным изобразительным искусством, его жанрами и техническими особенностями. Индийские художники, принадлежавшие к этому направлению, создавали картины для европейцев, живших и работавших на Индийском субконтиненте, прежде всего для британских сотрудников Ост-Индской компании. Некоторые картины кампани-калам создавались на заказ, другие производились практически серийно и их можно было купить на базарах.

Ярким примером живописи в стиле кампани-калам стали произведения, выполненные индийскими живописцами в период 1815–1819 гг. по заказу Уильяма Фрезера (агент генерал-губернатора Индии, комиссар территории Дели в правление падишаха Акбар-шаха II, пр. 1806–1837 гг.) и его брата Джеймса Бэйли Фрезера (1783–1856). Портреты, ландшафтные зарисовки, сценки из жизни местного населения составили так называемый «Альбом Фрезера» (Fraser Album). Все работы «Альбома…», в том числе и вошедшие в него отдельные произведения художника Гулама Али-хана, фиксируют повседневную жизнь Могольского государства начала XIX в.: на картинах изображены сельские жители, солдаты, танцовщицы, афганские торговцы лошадьми, святые, отшельники, некоторые представители знати. Отличительная черта этих произведений — свобода поз изображенных персонажей, обращенность их лиц к зрителю.

Другое значительное произведение было создано в середине XIX в. по заказу сэра Томаса Метка(л)фа (1795–1853), служащего Ост-Индской компании и уполномоченного провинции Дели в 1838–1844 гг. художнику Мазхару Али-хану. Меткаф заказал художнику серию иллюстраций с изображениями памятников, руин, дворцов и святынь Дели. Альбом, состоял из 89 листов и содержал около 130 изображений с видами архитектурных достопримечательностей времен могольского и домогольского Дели. Художник запечатлел также сценки из жизни

местного городского населения. Позднее Меткаф сам добавил подписи ко всем картинам, и объединил их в одну книгу. Завершенный альбом получил название «Воспоминания об имперском Дели» или «Книга Дели» (Reminiscences of Imperial Delhi / The Delhie book). Ценность альбома также заключается в том, что все архитектурные здания были изображены Мазхаром Али-ханом в том виде, в котором они существовали в Дели до Сипайского восстания 1857–1859 гг.: многие из изображенных объектов в ходе восстания были разрушены и разграблены, а другие впоследствии подверглись полнейшему забвению.

В «Делийском альбоме» можно увидеть не только миниатюры кисти Мазхара Али-хана, но и работы других авторов. Например, карандашные наброски жителей Дели выполнены талантливым самоучкой Дэвидом Томпсоном, другом Меткафа.

Некоторые художники из Дели, работавшие в стиле кампани-калам, также писали маслом на холсте. Раджа Дживан Дас (он же — Дживан Рам, работал 1820–1850 гг.) был чрезвычайно разносторонним художником, который мог творить в различных стилях и техниках. Помимо картин маслом, Дживан Рам писал миниатюрные портреты на бумаге и на слоновой кости. На его живописный стиль, вероятно, повлияли некоторые приемы английского художника-живописца Джорджа Чиннери (1774–1852), жившего и работавшего в Калькутте. В отличие от Чиннери, обычно накладывавшего на холст краски густым слоем, Дживан Рам наносил тонкий красочный слой, чтобы имитировать совершенно плоскую поверхность индийских миниатюр.

Дживану Раму покровительствовали британцы из Мирута и Дели из-за его умения рисовать в реалистичной европейской манере. Он написал маслом на холсте портреты европейцев капитана Роберта Макмаллина (1786–1865), капитана Уильяма Гардена (1790–1852) и др. Портрет лорда Комбермера, главнокомандующего Индии 1825–1830 гг., его кисти, датированный 1828 г., представлял собой амбициозную композицию: Комбермер в индийской одежде запечатлен на фоне колоннады, сквозь которую можно было увидеть процессию со слоном и британским штабным офицером верхом на лошади. В 1820-х годах, когда Дживан Рам только учился ремеслу, он продавал свои работы. Армейские офицеры в глубинке заказывали художникам писать свои портреты в честь повышения по службе или какого-то важного события, а в отсутствие какого-либо британского художника обращались к Дживану Раму.

Имел Дживан Рам и индийских покровителей — ему благоволили император Акбар II и Джоанна Нобилис Сомбре, известная как бегам Самру (1745–1836). Генерал-майор Генри Слиман писал о художнике следующее: «Раджа Дживан Рам, превосходный художник-портретист, очень честный и приятный человек, недавно был нанят для создания портрета императора [Акбар-шаха II]».

Дживан Рам был одним из нескольких художников, кому бегам Самру заказала серию картин для украшения своего нового дворца в Сардхане в 1834 г. Он трудился вместе с художниками Уильямом Мелвиллом (работал в 1815–1851 гг.) и Джорджем Бичи (1817–1855). Для бегам Самру было им создано более 25 картин маслом. Портрет бегам Самру кисти Дживана Рама относится к стилю кампани-калам. Портрет датируется примерно 1830 г., когда женщине было почти 80 лет. Художник изобразил ее в изумительной шали желтого цвета, драгоценных украшениях и с хуккой в руке.

Дживан Рам сопровождал лорда Уильяма Бентинка (генерал-губернатор Индии в 1828–1835 гг.) в 1831 г. во время встречи и переговоров с махараджей Панджаба Ранджитом Сингхом (1780–1839) в Рупаре на реке Сатледж. В Рупаре Дживан Рам смог нарисовать портрет Ранджита Сингха. К сожалению, после восстания 1857 г. работы Дживана Рама были забыты даже среди индийцев.

Отдельного внимания заслуживает творчество художника Муршидабадской школы Сита Рамы (работал ок. 1814–1823 гг.). Долгое время Сита Рам оставался недооцененным художником, хотя его работы открывают уникальный взгляд на Индию начала XIX в. Картины Сита Рамы — яркий пример «живописи компании», отличающейся использованием акварели на бумаге вместо гуаши. Работы художника в основном были посвящены документированию архитектуры и пейзажей, что делает его бесценным летописцем ушедшей эпохи.

Сита Рам писал довольно большие акварели (в среднем 40 на 60 см). На творчество и стиль художника весьма значительное влияние оказали английские акварелисты и граверы, работавшие в технике акватинты, такие как Уильям Ходжес, Томас и Уильям Даниэлл, а также Джордж Чиннери. Сита Рам известен коллекцией рисунков, созданных по заказу Фрэнсиса Эдварда Ройдона, маркиза Гастингса (генерал-губернатор Бенгалии в 1813–1823 гг.). Произведения, собранные в десять альбомов по 23 рисунка, иллюстрируют путешествие лорда и леди Гастингс из Калькутты в Дели и обратно в 1814–1815 гг. и образуют грандиозную диораму Северной Индии. Всего в коллекции было 25 альбомов рисунков индийских, китайских и британских художников.

Изображения иноземцев и животных в *Июй тучжи* («Иллюстрированное описание диковинных краев»): смешение реального и мифического на пороге перемен

И. С. Колнин
ИВ РАН

Анонимный трактат *Июй тучжи* 異域圖志 («Иллюстрированное описание диковинных краёв»; ранняя Мин), дошел до нас в единственном экземпляре из собрания Т. Уэйда, хранящемся в Кэмбриджской библиотеке. Он состоит из кратких описаний различных реальных и воображаемых стран и животных, предоставляя тем самым читателю смесь как реальной этнографической информации, так и мифических и космологических воззрений китайцев на окружающий их мир. Эти описания не содержат почти никакой новой информации по сравнению с предшествующими сочинениями, поэтому этот источник ценен в первую очередь своими иллюстрациями.

В первой части трактата содержится 168 описаний различных локаций, к каждому из которых прилагается изображение населяющих эту местность жителей/жителя, а во второй (условно приложении), озаглавленной *Июй циньшоу ту* 異域禽獸圖(«Изображения птиц и зверей диковинных краев»), — 13 изображений животных и 1 изображение птицы без каких-либо пояснений кроме их названий. Насколько нам известно, это первые подобные иллюстрации, дошедшие до настоящего времени.

В то время как большая их часть достаточно типична и явно вдохновлена предшествующими письменными описаниями иноземцев и отдельным жанром *чжигун ту* 職貢圖 («изображения данников»), а в случае с мифическими странами — древнекитайскими трактатами наподобие *Шаньхай цзин* 山海經 («Канон гор и морей»)», для части новообразованных и малоизвестных политий, а также ряда животных, неизвестный автор, вероятно, полагался главным образом на свое воображение.

Особенно примечательно, что значительная часть из представленных в этом источнике иллюстраций послужила основной для создания последующих изображений иноземцев в известных позднеминских и цинских хрестоматиях-*лэйшу* 類書 таких как *Саньцай тухуй* 三才圖會 («Собрание картин, относящихся до Неба, Земли и Человека»; 1607) и *Гуцзинь тушу цзичэн* 古今圖書集成 («Полное собрание иллюстраций и книг древности и современности»; XVIII в.).

В данном докладе на примере нескольких изображений будет показана преемственность в предшествующих описаниях отдельных политий и их изобразительном воплощении, зафиксированном в Июй

тучжи, а также ряд неточностей в избрании источников для созданий иллюстраций.

Эстетика грусти и ее воплощение в архитектуре Японии

Н. А. Коновалова
НИИ ТИИ РАХ

В японской культуре идеал прекрасного целостно выражен в трех взаимосвязанных историко-культурных символах: «очарование вещей» (моно-но аваре), «сокровенная красота» (югэн) и «красота мимолетности и незавершенности, просветленная печаль» (саби). Эти понятия формировали вкус японцев, составляя основу японской эстетики, поэзии и мировосприятия. В рамках этой триады особое место занимает категория саби (寂) и ее субстантивная форма «сабисиса» (寂しさ) — понятие, которое выходит далеко за рамки своего перевода, приобретая статус фундаментальной эстетической и экзистенциальной категории.

Понятие «сабисиса» можно рассматривать как ключевой элемент японской культуры и эстетики, воплощающий в себе суть дзэн-буддийского понимания красоты. В отличие от западной культурной традиции, где часто акцент делается на изобилии и блеске, концепция «сабисиса» предлагает альтернативный подход к восприятию мира, центральное место в котором занимают такие качества, как созерцательная красота печального одиночества, принятие мимолетности как неотъемлемой части бытия, постижение особой красоты вещей, несущих отпечаток износа и увядания. То есть, «сабисиса» принадлежит к ряду тех понятий, которые невозможно полностью раскрыть через дословный перевод, его суть становится ясной лишь через практическое взаимодействие. Это определяет его важность в различных проявлениях японской культуры. Например, японские сады камней, полные красоты и гармонии, служат воплощением категории «сабисиса» на практике.

Особое значение для осмысления категории «сабисиса» имеют работы классика японской философии Куки Сюдзо (1888–1941), в частности, его главный труд — трактат «Структура „ики“». С. Куки рассматривает «сабисиса» как печаль одиночества, считая ее основной в ряду фундаментальных эстетических категорий Японии, которую не может правильно трактовать западная философия. Его размышления раскрывают «сабисиса» как особую систему эстетического сознания, в котором одиночество воспринимается как источник глубинного понимания бытия.

Понятие «сабисиса» на протяжении всей истории японской культуры (вплоть до современности) сохраняет свое значение как одна из ключевых категорий японского мировосприятия, в которой грусть и одиночество становятся формой красоты.

Среди архитектурных традиций Японии особое место в ряду ярких материальных воплощений эстетики «сабисиса» занимает техника кё-кабэ

(京壁) или «киотская стена». Возникшая в Киото, кё-кабэ представляет собой традиционную методику нанесения глиняной штукатурки. Хотя ее истоки восходят к периоду Асука (VI-VII вв.), настоящую популярность и ценность техника приобрела в XVI в., в эпоху Муромати, благодаря деятельности мастера чайной церемонии Сэн-но-Рикю. Сэн-но-Рикю считал, что грубая, естественная глиняная стена идеально отражает его философию ваби-саби. Эти характеристики, отражающие дзэн-буддийские традиции, и помогли технике кё-кабэ стать символом гармонии с природой и функциональности в японской архитектуре.

Японская архитектура предлагает еще множество практик и элементов, где отчетливо проявляется эстетика «сабисиса». Например, традиционные глиняные стены кансу-доро, сделанные из смешанной с водой и растительными волокнами глиной. Их часто оставляют неокрашенными, чтобы показать естественную текстуру и изменение цвета со временем, т. е. выявляются естественные процессы старения.

Техника якисуги (焼杉), что в буквальном переводе значит «обожженный кедр», представляет собой еще один яркий пример сознательного культивирования «патины времени». В этой древней японской технологии поверхность древесины обжигается открытым пламенем, в результате чего верхний слой дерева обугливается, приобретая выразительную черную фактуру с серебристым отливом. Изначально этот метод применялся для защиты дерева от огня, насекомых и грибка, однако со временем он приобрел глубокое эстетическое измерение, ведь обожженная поверхность продолжает жить во времени. Под воздействием солнца, дождя и ветра верхний угольный слой постепенно выветривается, обнажая благородную серебристо-серую патину. Этот процесс старения, длящийся годами, несет в себе отпечаток не только пережитого огненного испытания, но и последующего естественного увядания, что напрямую созвучно эстетике саби с ее почитанием вещей, отмеченных печатью благородной старости.

Современные архитекторы часто обращаются к концепции «сабисиса» в своем творчестве. Одним из наиболее выразительных воплощений эстетики «сабисиса» в современной японской архитектуре стал временный павильон Кокагэ-гумо (木陰雲, в переводе «облако в тени деревьев»), возведенный архитектурным бюро Дзюньи Исигами в 2021 году. Центральным архитектурным приемом павильона Кокагэ-гумо стало использование техники якисуги. Но архитектор переосмысляет ее, превращая в главный инструмент эстетической трансформации постройки. Техника якисуги в этом проекте начинает работать уже как структурообразующий элемент. Вся конструкция павильона выполнена из обожженной древесины. Обугливание пронизывает каждый элемент архитектуры насквозь, делая «патину времени» сущностным качеством

материала. Так черная, обугленная конструкция, парящая среди старых деревьев, воплощает «сабисиса» в ее самом чистом виде, — как красоту, рожденную из принятия неумолимости времени, из созерцания того, что было, и того, что неизбежно уйдет.

Таким образом, в японской архитектурной традиции эстетика «сабисиса» воплощается в философском высказывании, где налет времени, светлая грусть, несовершенство и одиночество обретают свойство просветленной красоты.

Ранние этапы неолитизации Юго-Западной Азии как достижение зенита культуры охотников и собирателей

Т. В. Корниенко
ВГПУ

«Исторический материал, конечно, членится на периоды, причем грани его отмечены бифуркационными точками, дающими импульс необратимым и непредсказуемым переменам» — писал в замечательной работе «Внутри мыслящих миров» Ю. М. Лотман. Им же прослежено, что смена культур, как и другие пограничные состояния семиосферы сопровождаются обычно резким повышением семиотичности поведения.

Одной из важнейших «бифуркационных точек» в глобальной истории Homo sapiens sapiens стал переход к неолитическому образу жизни, исследования различных аспектов которого в настоящее время активно продолжаются. Раньше других данный переход фиксируется по материалам Передней Азии, где в начале голоцена происходили изменения в сторону увлажнения и потепления климата, что приводило к довольно быстрому, хотя и не вполне стабильному, расширению площадей лугов, лесов и водных ресурсов. В отдельных районах предгорной зоны Плодородного полумесяца сложились особенно благоприятные условия для жизни человеческих коллективов круглогодично. Так в период докерамического неолита А (PPNA), около 12000/11700–10800/10500 л.н., в зоне Плодородного полумесяца начали функционировать долговременные поселения, в том числе на новых местах; сообщества людей увеличивались в размерах, происходили изменения в орудийном наборе и других характеристиках материальной культуры. Для центральной части Плодородного полумесяца, Верхней Месопотамии, С. Козловский и О. Оранж исходя из ее особого значения в процессе первичной неолитизации и выразительного символизма материальной культуры на ранних этапах данного процесса, предложили термин «Золотой треугольник», получивший признание коллег.

В Юго-Западной Азии выделяют несколько очагов происхождения земледелия и скотоводства. В том числе в центральной части Плодородного полумесяца определены три из них — северосирийский, юговосточноанатолийский и североиракский. При этом сопоставление археоботанических и археозоологических коллекций современных друг другу памятников позднего эпипалеолита и PPNA Северной Месопотамии показывает, что стратегии обеспечения питания были настолько же разнообразны, как и местные условия природной среды. Развитие оседлости стало возможным в тех регионах, где имелся большой выбор ресурсов, доступных географически и сезонно. Наличие различных видов надежных пищевых источников, вероятно, имело не меньшее значение для

развития оседлого образа жизни, чем наличие поблизости от поселения дикорастущих видов зерновых, как это показывают, например, материалы памятников Батманского района в верховьях реки Тигр. По данным ряда северосирийских памятников PPNA определен переход от специализированного собирательства и экспериментов по выращиванию растений к систематическому культивированию некоторых их видов, прежде всего, бобовых и злаковых. По источникам PPNA в Халлан Чеми (Юго-Восточная Анатолия) отмечают косвенные данные о начале разведения животных .

В PPNA и переходный к PPNB период по разным категориям объектов (от появившейся архитектуры до декорирования каменных плакеток и «выпрямителей древков») фиксируется выдающийся взлет символизма с утверждением устойчивых образов и культурных тем. Анализ мотивов, сюжетов и композиций, связанных с художественным оформлением материальных объектов, помимо абстрактных рисунков (точки, прямые, зигзагообразные и волнистые линии, прочие), доминирующими определяет образы диких животных, при сравнительно редком изображении антропоморфов.

Распространенным повсеместно, нередко украшающим небольшие объекты, стоит отметить образ змеи, судя по многим признакам, связанный с водой. Бык (и его заместители — козел/баран/газель/олень) выступает, очевидно, ведущим надрегиональным символом силы и единства коллектива. Его черепа, крупные кости, а также различного типа изображения (представленные в форме архитектурных конструкций, скульптурно и гравировкой) присутствуют в ритуальных комплексах материальной культуры от Леванта до Загроса. На поселениях Северной Месопотамии в оформлении общественных построек культового назначения и других объектов ведущими зооморфными символами также выступают: хищные птицы, кошачьи хищники, кабаны, лисы. В меньшем количестве известны: скорпионы, многоножки, водоплавающие птицы, лошадиные, пауки, лягушка, а кроме того синкретические образы, объединяющие в себе черты человека и животных, насекомых и животных.

Исследователь Гёбекли Тепе, К. Шмидт, отдельно подчеркивает, что выдающуюся культуру ранних поселений Северной Месопотамии с богатой иконографией и монументальной символически оформленной архитектурой создавали охотники и собиратели, стоявшие на пороге перехода к земледелию. По данным среднего (около 10200/10100–9600/9500 л. н.) и позднего (около 9600/9500–9000/8750 л. н.) докерамического неолита Б (MPPNB и LPPNB) в зоне Плодородного полумесяца известны древнейшие остатки 4 основных видов одомашненных животных с морфологическими признаками доместикации: козы (Capra hircus), овцы (Ovis aries), быка (Bos taurus) и свиньи (Sus scrofa). Верхняя Месопотамия — регион, где ареал обитания диких

представителей и данные ранней доместикации этих видов выявлен в полном наборе.

Интересно, что на этапах позднего и финального PPNB, и далее в эпоху керамического неолита, когда сельскохозяйственная экономика получила широкое распространение также в соседних с зоной Плодородного полумесяца областях, разнообразие и монументальный масштаб символически оформленных объектов, в том числе в Северной Месопотамии, заметно снижается. Сменяются основной материал (от камня к глине), техники изготовления и украшения подобных объектов.

Одной из причин особого культурного динамизма на территории Верхней Месопотамии в X–VIII тыс. до н. э., помимо благоприятных природно-географических условий и достигнутого к тому времени уровня социально-экономического развития переходивших к оседлости коллективов, очевидно, также стоит рассматривать активизировавшиеся контакты, включая брачные [1], между до этого развивавшимися изолированно друг от друга популяциями Леванта и Загроса.

В феномене взлета символизма в эпоху раннего неолита на территории «Золотого треугольника» вместе с благоприятными природно-климатическими обстоятельствами важно отметить двойное пограничье — географическое, сказавшееся на результатах встречи преимущественно развивавшихся до этого изолированно популяций, и переломной смены социально-экономических эпох.

[1] Выражаю искреннюю признательность М. А. Комарову и А. Н. Кабару, обратившим мое внимание на недавние генетические исследования этого вопроса.

«Семь дочерей мстят за отца»: забытая история эпохи Хань

О. А. Королева
ИВ РАН

Согласно современным веяниям, история [проявлений человеком различных] эмоций (the history of emotions) стала важной темой изучения в области истории культуры. Одним из способов исследовать конкретный вопрос — это расположить интересующий нас материал с учетом исторического контекста и изучить его через призму политики, идеологии и т. д. В нашем случае, — через призму изобразительного искусства. «Семь дочерей мстят за отца» (七女为父报仇) — это сюжет, получивший широкое распространение в Китае в эпоху Хань (III . до н. э. — III в. н. э.).

Цель доклада — исследование на конкретном изобразительном материале сюжета мести семи дочерей высокопоставленному сановнику за своего отца. Эта тема стала своеобразным маркером царивших настроений в ту эпоху и нашла отображение с точки зрения иконографии. Объект исследования — изображение сцены мести, выполненное в разных техниках (каменный барельеф, настенная роспись). Предмет исследования — это, прежде всего, каменный барельеф в святилище рода У (武氏祠), где наверху изображены фигуры и колесницы, а внизу — хаотичное сражение на суше и на воде; и настенная роспись в усыпальнице в уезде Хэлиньгэр (和林格尔东汉壁画墓), где также изображена сцена с большим количеством колесниц и лошадей, пересекающих мост, под которым видны две лодки с сидящими в них по трое людьми. И в том, и в другом случае в центре композиции фигурирует «мост через реку Вэй» (渭水桥), который, по сути, делит пространство на несколько зон.

В официальных документах подробности истории мести дочерей за отца не сохранились, вместе с тем подобные изображения, выполненные в ряде техник, были обнаружены в ходе раскопок китайскими археологами в разных частях страны. Три наиболее известных примера — это каменный барельеф эпохи Хань (поселок Дунгуань, уезд Цзю, пров. Шаньдун); каменный барельеф в святилище рода У (уезд Цзясян городского округа Цзинин, пров. Шаньдун); настенная роспись в усыпальнице времен Восточная Хань (уезд Хэлиньгэр, Внутренняя Монголия). Несмотря на то, что речь не идет о конкретной исторической фигуре, из-за которой было задумано и осуществлено отомщение, исследователи усматривают в этом сюжете один из вариантов трактовки идеи о сыновней почтительности, которая могла быть близка и женщинам времен Восточная Хань. Исследователи также отмечают, что из-за неясности происхождения этого

сюжета после династий Вэй (220–265) и Цзинь (265–420) история о семи дочерях, отомстивших за своего отца, была полностью забыта.

После империи: наследие Британского Раджа как культурный ресурс современной Индии. Туристические, музейные и художественные практики

П. В. Коротчикова
ГИИ; ГМВ; МХАГИ им. В. Сурикова

Колониальное наследие в современной Индии существует в парадоксальной ситуации. С одной стороны, британское господство остается предметом исторической критики, а деколонизация культуры предполагает пересмотр формировавшихся в колониальную эпоху методов описания, классификации и репрезентации, например, искусства Индии. С другой стороны, материальные и визуальные следы Раджа — архитектура, интерьеры, железные дороги, клубы, отели — активно включаются в современную культурную экономику. Они становятся туристическим ресурсом и материалом для новых музейных и художественных высказываний.

Доклад посвящен тому, как в современной Индии происходит не столько отказ от колониального наследия, сколько его повторное присвоение и изменение режимов его использования. В центре внимания процесс, при котором формы и образы, некогда связанный с колониальным прошлым, сохраняются и получают новые функции внктри постколониального общества.

В области т. н. heritage tourism в Индии последних лет можно выделить по меньшей мере две отчетливые тенденции. Первая связана с привлечением туристов из бывших метрополий. Исторические отели, исторические железные дороги, горные станции, клубы и другие пространства предлагают вернуться в мир великого прошлого. В этом случае исследователи говорят прежде всего о «ностальгии империализма»: наследие Раджа становится эстетизированным способом обратиться к образу величия утраченной империи, а социальные роли и ритуалы воспроизводятся уже в форме туристического продукта.

Вторая тенденция связана с ростом интереса в рамках внутреннего индийского туризма и показывает принципиально другой способ обращения с тем же наследием. Особенно показательно, что ряд исследований рассматривает молодых внутренних туристов разных социальных групп. В исследованиях туристических запросов на примере Калькутты, например, делается предположение о том, что мода на исторические отели и кафе — это некая, во многом неосознанная попытка присвоить престиж, стиль жизни и культурный капитал прежде закрытого колониального мира. Колониальная эстетика становится частью современного опыта космополитизма, статуса и городской идентичности. Аналогичные процессы исследователи отмечают и в Пондичерри, где

французское колониальное наследие превращается для индийского туриста в ресурс локальной уникальности и культурного отличия.

В обоих случаях колониальное прошлое перестает быть только предметом исторической памяти и превращается в управляемый культурный ресурс. Эта логика позволяет перейти от туризма к другой сфере работы с колониальным наследием — пространству музея и области современного искусства.

Индийский музей сам во многом является наследником колониального проекта: его устройство, системы классификации и способы демонстрации предметов формировались по лекалам европейской музеологии. Поэтому современная деколонизация предполагает не только изменение содержания экспозиций, но и пересмотр самого принципа музейного рассказа: чей голос звучит в музее, каким образом предмет соотносится с живой культурой и кто получает право конструировать национальную историю. В современной индийской музейной дискуссии все заметнее переход от музея как хранилища и инструмента классификации к музею как пространству множественных историй, памяти и диалога. Не менее важна и сама историческая методология взгляда на прошлое. Особенно показателен проект нового национального музея «Вечная Инди», который разместится в корпусах, фланкирующих нынешнюю президентскую резиденцию Раштрапати-Бхаван.

Другую стратегию предлагает современное искусство, непосредственно вступающее в диалог с музейными коллекциями, архивами и механизмами репрезентации. Например, в проекте Атула Додии в музее Бхау Даджи Лада в Мумбаи художник соединил музейные предметы, архивные фотографии, образы борьбы за независимость, индийскую массовую культуру и западное искусство. Возникший в колониальную эпоху музей оказывается здесь не нейтральным хранилищем, а частью самого художественного высказывания. Додия нарушил привычную логику музейной классификации и создал намеренно гибридное пространство, где национальная история, личная память, колониальное наследие и глобальная культура существуют одновременно.

Таким образом, можно говорить о своеобразном переходе от наследия власти к власти над наследием: эстетика Раджа сохраняются, но современная Индия все активнее задает вопросы, как ее воспроизводить, выставлять, коммерциализировать и этично ли это вообще.

Оружие света. Ритуальное оружие как инструмент духовной трансформации: сравнительный культурологический анализ артефактов тибета и евразии на примере тибетского ритуального оружия

М. Г. Круглова
Межрегиональная общественная организация «Союз Кузнецов»

Ритуальное оружие в культурах Евразии представляет собой не просто материальный артефакт, но инструмент онтологического перехода, воплощающий драматургию борьбы света и тьмы, хаоса и космоса. Данный переход запечатлен как в ритуальной практике применения оружия, так и в самом его дизайне — в морфологии клинка, в выборе материалов, в технологических нюансах изготовления, в декоре и символике. Каждый элемент конструкции — от геометрии лезвия до материала рукояти — несет смысловую нагрузку, участвуя в единой драматургии превращения тьмы в свет.

Интерес к свету как к феномену присутствует в человеческой цивилизации на протяжении всей ее истории. В архаических культурах были заложены все варианты истолкования света и весь репертуар приемов передачи светоформы, светоносности и светозарности. В буддийской традиции отражение светоносной природы духовных миров выходит далеко за пределы простой фиксации светового излучения; сама традиция представляет собой системное учение о трансформации сознания.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления феномена ритуального оружия в широком культурологическом контексте, позволяющем выявить универсальные механизмы сакрализации материальных объектов и их роль в процессах культурной диффузии. Цель доклада — осуществить сравнительный культурологический анализ ритуального оружия Тибета (пхурба) и археологических культур Евразии (скифо-сарматский акинак) как инструментов духовной трансформации, выявив универсальные и специфические черты их семантики, морфологии и технологии изготовления в контексте перехода от тьмы к свету.

Научная новизна заключается в комплексном рассмотрении ритуального оружия как медиатора между онтологическими планами бытия, в выявлении типологического сходства тибетской и скифо-сарматской традиций, а также в разработке категориального аппарата светоформы, светоносности и светозарности применительно к художественному проектированию.

Ритуальное оружие Тибета — пхурба — представляет собой инструмент духовной трансформации, проводник от тьмы к свету. Его семантика восходит к добуддийской традиции Бон и находит

типологические параллели в археологических культурах Евразии (скифо-сарматский акинак). Данный онтологический переход закодирован не только в ритуале, но и в самой морфологии предмета, в выборе материала (метеоритное железо), в технологии ковки и в декоре, где каждый элемент участвует в единой драматургии преображения.

Метеоритное железо как «небесный металл» представляет собой универсальный сакральный материал, осмысляемый как уже содержащий в себе божественный свет. От Анатолии до Тибета, от Египта до Сибири — «небесное железо» становится материальным носителем светоносности, а фигура кузнеца-дархана — медиатором между онтологическими планами бытия.

Светоформа, светоносность и светозарность составляют три уровня работы со светом в материальной культуре — от древности до современности. В современном проектировании эти принципы обретают новое звучание через синтез традиционных материалов и инновационных технологий, через осмысление света как формообразующего элемента.

История человечества, древние религиозные культуры и локальные цивилизации полны примеров артефактов и технологий, фиксирующих дуальную пару добра и зла, ее взаимодействие и трансформацию. Ритуальное оружие выступает орудием, «пронзающим» тьму неведения и утверждающим светоносный порядок бытия. Его дизайн и использованные в производстве технологии представляют собой продуманную семиотическую систему, где каждый элемент участвует в великом переходе от тьмы к свету, от хаоса к космосу, от неведения к просветлению.

Удивить императора: художники, ремесленники и механические диковины при дворе канси (по дневникам маттео рипы)[2]

М. С. Круглова
ГАУГН

А. И. Волынский
ГАУГН

Дневники итальянского миссионера Маттео Рипы (1682–1746) представляют собой уникальный исторический источник, который позволяет заглянуть в повседневную жизнь императорского двора Китая эпохи Канси. На протяжении многих лет эти записи привлекали внимание исследователей преимущественно как документ, освещающий драматические церковные конфликты и политические интриги, развернувшиеся вокруг так называемого «спора о китайских ритуалах». Однако при более внимательном прочтении дневников становится очевидно, что они содержат бесценные сведения о совершенно иной стороне придворной жизни — о художественной среде, технологических заимствованиях и межкультурном обмене между Европой и Китаем в начале XVIII в. В отличие от официальных хроник, которые фиксируют лишь парадные события, записи Рипы наполнены частными деталями, повседневными наблюдениями и живыми зарисовками, позволяющими реконструировать ту уникальную атмосферу, в которой европейское искусство, ремесла и науки органично вплетались в ткань цинской придворной культуры и служили действенными инструментами политического влияния.

Центральной фигурой этого повествования выступает сам Маттео Рипа, который прибыл в Китай в 1710 г. и провел при дворе двенадцать лет. Дневник Рипы рисует его как высококвалифицированного мастера декоративно-прикладного искусства, чьи руки создавали произведения, восхищавшие самого императора. Рипа работал в Императорской мастерской, расположенной в самом сердце Запретного города. Это была не просто художественная студия, а сложный производственный комплекс, где печатались императорские указы, создавались географические карты и издавались книги. Именно там Рипа занимался гравюрой по меди, и эта работа продолжалась более десяти лет. Примечательно, что он не просто выполнял императорские заказы, но выступал в роли наставника, обучая технике медной гравюры двух китайских и двух маньчжурских учеников.

[2] Доклад подготовлен в Государственном академическом университете гуманитарных наук в рамках государственного задания Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (тема № FZNF-2026-0003 «Взаимодействие историко-культурных традиций и глобальных тенденций: устойчивость и трансформации ценностей в мировой истории»).

Этот факт крайне важен: он свидетельствует о сознательной стратегии императора Канси по передаче европейских технологий местным мастерам, что говорит о прагматизме правителя и его желании интегрировать лучшие иностранные достижения в культурный арсенал своей империи. Помимо гравюры, Рипа также занимался резьбой по дереву, и в одном из фрагментов дневника описывается, как император, решая вопрос об экономии средств, предложил оставить художника в Пекине вместе с его учениками для выполнения резных работ, вместо того чтобы отправлять его в летнюю резиденцию. Это подтверждает, что деятельность Рипы и его школы была востребована в самых разных областях прикладного искусства.

Однако Рипа был далеко не единственным европейцем при дворе. Дневники фиксируют целую плеяду художников, ремесленников и музыкантов, создавших уникальный поликультурный анклав при императорском дворце. Прежде всего, следует упомянуть Джузеппе Кастильоне, знаменитого итальянского живописца, работавшего в технике западной масляной живописи и создававшего парадные портреты императорской семьи. Рипа упоминает его как «pittore» — художника, который в 1717 г. сопровождал императора в поездке в летнюю резиденцию Жэхэ. Также в дневниках говорится о прибытии в 1719 г. Жана Батиста «Граверо», специалиста по эмали, чей приезд указывает на развитие при дворе прикладного искусства в европейском стиле. Музыкальная жизнь двора также не осталась без внимания: Карл Славичек, богемский иезуит, выступал не только как исполнитель, но и как учитель императорских сыновей, что подчеркивает интерес Канси к европейской музыке как к неотъемлемой части «правильного» образования наследников. Даже придворный хирург Этьен Руссет, упомянутый в дневниках, демонстрирует, что «искусство» в понимании Канси было понятием широким, включавшим в себя медицину, механику, живопись и музыку как единый комплекс полезных и удивительных знаний.

Одним из наиболее ярких и показательных сюжетов в дневниках является эпизод с механическим фонтаном. Теодорико Педрини, коллега Рипы по миссии, создал переносной фонтан с водяной игрой, и император был настолько очарован этим изобретением, что приказал Педрини научить своих сыновей делать такие же фонтаны. Этот эпизод показывает, что механика и гидравлика воспринимались при дворе не просто как забавные диковинки, а как высокое искусство и передовая технология. Император хотел не просто обладать уникальной вещью, но перенять сам принцип ее создания, интегрировать эту технологию в культуру своей династии. И наконец, обучение принцев было актом политической значимости: оно подчеркивало превосходство императорского знания и его роль как покровителя наук и искусств. Другим примером политического использования искусства является эпизод с каллиграфией.

Император Канси, сам великий каллиграф, нередко дарил миссионерам собственноручно написанные настенные таблички с иероглифами. Это был не просто жест доброй воли, а знак высочайшего благоволения. Вывешивая такие таблички в своих резиденциях, миссионеры демонстрировали свое привилегированное положение и императорскую защиту перед лицом китайских чиновников. Таким образом, каллиграфия, исконно китайское искусство, становилась инструментом политической легитимации и для иностранцев.

Интересно, что даже творческая деятельность при дворе была пронизана конфликтами между различными миссионерскими группами, в первую очередь между иезуитами и пропагандистами, к которым принадлежал и сам Рипа. В тексте упоминается книга по музыке, составленная отцом Перейрой, иезуитом. Партия Рипы и Педрини попыталась дискредитировать этот труд. Однако император лично вступился за книгу в этом споре и подтвердил ее качество, тем самым поставив на место интриганов. Этот эпизод доказывает, что искусство и знания были не только предметом восхищения, но и полем битвы за влияние при дворе. Каждая книга или музыкальное произведение становились оружием в борьбе за благосклонность императора, и в этой борьбе не гнушались ничем — ни клеветой, ни подлогами, ни прямыми доносами.

Таким образом, анализ дневников Маттео Рипы позволяет сделать вывод, что двор императора Канси в нач. XVIII в. был уникальным центром межкультурного обмена, где европейские художники, граверы, музыканты, ювелиры и инженеры не просто обслуживали экзотические вкусы императора, но играли активную роль в формировании придворной культуры и политического ландшафта. Их деятельность была направлена не только на создание прекрасных предметов, но и на передачу знаний и технологий. Император Канси рассматривал европейское искусство как ресурс для укрепления своей власти и престижа династии. Каждый фонтан, каждая гравюра, каждая музыкальная композиция или каллиграфическая табличка служили инструментом демонстрации мощи и космополитизма Цинской империи. Искусство при дворе Канси было неразрывно связано с политикой, дипломатией и борьбой за влияние, и дневники Рипы, несмотря на их субъективность, остаются одним из самых ярких и достоверных свидетельств этой сложной и многогранной реальности.

К вопросу о возможном влиянии каталанской и мосарабской традиций на живопись династии Соломонидов (Эфиопия)

В. З. Куватова
ИВ РАН

Свержение династии Загвеев и воцарение на троне Эфиопского христианского царства династии Соломонидов повлек за собой стремительное развитие скрипториев, книжной миниатюры и монументальной живописи. Соломониды выстраивали легитимность собственной власти на нарративе о своем происхождении от царя Соломона.

Политика *damnatio memoriae* в отношении свергнутой загвейской династии привела к почти полному уничтожению ее культурного наследия. Формирование новой культурной традиции требовало значительного количества новых художественных образцов. По-видимому, первые цари соломонидской династии активно импортировали такие образцы христианского искусства из разных регионов, включая христианский Египет и Ближний Восток, исламский мир, а также, возможно, искусство более удаленных регионов, в частности, мосарабской и северной Испании.

Хотя первые известные контакты Эфиопского царства с Западной Европой относятся к началу XV в., когда в Венецию прибыло эфиопское посольство, нельзя исключать, что такие образцы поставлялись в Эфиопию через Иерусалим в период Иерусалимского королевства. Последние годы его существования совпали с воцарением Соломонидов, а тесные контакты эфиопского двора и монашества с Иерусалимом известны как минимум с VI в.

В 1403 г. европейские церковные одеяния с фигуративной вышивкой, а также литургическая утварь с гравировками была доставлена в Эфиопию. В период правления царя Зара Йакуба (1434–1468) ко двору короля Альфонсо Арагонского было отправлено посольство, с которым обратно прибыли испанские художники. Взаимоотношения между Арагоном и Эфиопией активно развивались через царские дворы, духовенство и каталонское купечество на Ближнем Востоке. Даже если арагонским миссиям так и не удалось добраться до Эфиопии, контакты с каталонскими купцами оказались намного более продуктивным. Арагонцы входили в число иностранцев при эфиопском дворе конца XV в.

В 1520 г. мощный португальский военный и дипломатический флот прибыл в Эфиопию. До этого миссия провела некоторое время на Гоа. С тех пор португальское присутствие в стране росло в течение до середины XVI в. Португальские иезуиты активно участвовали в миссионерской деятельности в Эфиопии и привезли в страну гравюры и печатные

образцы, часть из которых была произведена в Гоа, давнем центре иезуитской миссионерской экспансии в Азии. Гоанские мастера создавали гравюры и иллюстрации к христианским священным книгам, добавляя элементы собственной художественной традиции к западноевропейской иконографии. Часть таких артефактов была привезена в Эфиопию.

Вторая волна иезуитской активности (кон. XVI — нач. XVII вв.) и основание новой столицы, Гондара (около 1635 г.) стали краеугольными факторами развития новой эфиопской художественной парадигмы. Иезуиты привезли в страну копию знаменитой римской иконы *Salus Populi Romani*, гравюры и богословские книги (*Evangelium Arabicum*, изданную в Риме в 1590 г.) и *Evangelicae Historiae Imagines*, изданную в Антверпене в 1593 г.). Обе книги были богато иллюстрированы и оказали огромное влияние на иконографию и стиль эфиопской книжной миниатюры и, в несколько меньшей степени, иконописи и монументальной живописи. В гондэрских скрипториях процветало искусство каллиграфии и книжной иллюминации. Эфиопские цари заказывали копии привезенных книг у местных мастеров.

Таким образом, в течение нескольких веков Соломониды поддерживали контакт со странами Пиренейского полуострова, и на каждом из этих этапов в Эфиопию могли были быть привезены образцы иллюминированных манускриптов, станковой живописи и декоративно-прикладного искусства. Кроме прямых контактов с дворами королевств северной Испании, такие образцы могли прибывать из Восточного Средиземноморья, в частности, непосредственно из Иерусалимского королевства.

Первые элементы возможного влияния каталанской живописи обнаруживаются, однако, еще в загвейский период. Под слоем живописи, выполненной в церкви Йемрыханнэ Крыстос на рубеже XII–XIII вв. сохранились лики предыдущего слоя. Особенности трактовки личного не характерны для эфиопской традиции, но типичны для каталанской.

В ранних соломонидских храмах и книжной миниатюре появляется специфическая трактовка мандорлы в виде восьмерки. Она не встречается ни в коптской, ни в восточнохристианской живописи, однако ее можно видеть в миниатюрах мосарабских беатусов (иллюминированных комментариев к Апокалипсису).

В датируемой XIII в. скальной церкви Мариам Коркор влияние мосарабских беатусов проявляется еще ярче. В характерной местной манере эфиопские мастера изображают сцены, с высокой долей вероятностью восходящие к мосарабской миниатюре.

Позднее, в XVII в., в программы росписей храмов гондарского периода включаются изображения Страшного суда. Трактовка фигур Сатаны и демонов часто очень необычна. Единственную близкую параллель предлагают миниатюры беатусов.

Стилистические параллели с мосарабской книжной иллюминацией встречаются вплоть до XVIII в. И хотя в настоящее время надежные доказательства прямого влияния средневекового мосарабского и североиспанского искусства не найдены, существует вероятность, что в библиотеках эфиопских монастырей сохранились экземпляры или фрагменты беатусов.

Мотивы и образы в ритуальном искусстве Саньсиндуя

Д. Е. Куликов
ИВ РАН

Археологический комплекс Саньсиндуй представляет собой в высшей степени уникальную и одновременно загадочную археологическую культуру бронзового века на территории Китая. На эпонимном памятнике в г. Гуанхань (пров. Сычуань) в 1986 и 2020–2022 гг. были открыты восемь ям с многочисленным и богатым по своему содержанию материалом, который и делает эту культуру уникальной. Находки включают высокохудожественные артефакты из бронзы, нефрита, золота, не имеющие аналогов не только в Китае, но и в других частях ойкумены эпохи бронзы. Эти находки существенно расширили представления о происхождении китайской цивилизации и о существовании самостоятельного бронзового очага на юго-западе Китая.

На сегодняшний день археологически исследована лишь небольшая часть древнего поселения, которое, по мнению археологов, являлось главным городом древнего царства Шу. В ходе археологических раскопок не были найдены письменные памятники, поэтому отсутствие письменных источников делает главным ключом к реконструкции религиозных представлений обитателей Саньсиндуя изобразительный материал. Цель настоящего доклада — систематизировать основные мотивы и образы ритуального искусства Саньсиндуя и выявить их символическое значение в контексте теократической системы древнешуского общества.

Находки бронзовых и нефритовых предметов свидетельствуют о высочайшем уровне ремесленного мастерства. В этом случае следует предположить существование на памятнике Саньсиндуй остатков бронзолитейного и камнерезного производств, которые пока не обнаружены. Кроме того, здесь также должен существовать район дворцов и храмов и аристократический некрополь. Археологи надеются, что их удастся обнаружить в недалеком будущем.

По данным радиоуглеродного датирования, основные памятники Саньсиндуя — жертвенные ямы были созданы в интервале 1200–1020 г. до н. э. (культура датируется XV–XI вв. до н. э.), когда на Центральной равнине существовало царство Шан с центром в Аньяне. Иначе говоря, по меньшей мере синхронно с позднешанской цивилизацией на Средней Хуанхэ существовал другой могущественный центр на Чэндуской равнине. Исследователи отмечают сходство технологий Саньсиндуя и Иньсюя, при этом подчеркивают, что системы образов значительно отличаются.

Главная проблема интерпретации памятников Саньсиндуя заключается в отсутствии письменных свидетельств. Согласно общепринятой точке зрения, письменность в Саньсиндуе отсутствовала

или находилась в зачаточном состоянии на уровне примитивного пиктографического письма. Однако обнаружение бронзовых сосудов с шанскими письменными знаками в четырех погребениях близ Саньсиндуя наводит на мысль, что саньсиндуйцы были знакомы с письмом, лишь соответствующие свидетельства пока не обнаружены.

В связи с этим главным инструментом реконструкции представлений является изобразительное искусство Саньсиндуя, имеющее ярко выраженный религиозно-ритуальный характер. Мифологические параллели с более поздней традицией можно провести с большой осторожностью. Интерпретация саньсиндуйского искусства осложняется тем, что назначение многих из обнаруженных предметов неясно, а вопрос этнической и политической идентичности создателей по-прежнему является дискуссионным.

В искусстве Саньсиндуя представляется возможным выделить следующие виды образов: антропоморфные, зооморфные, гибридные и космологические.

К антропоморфным образам относятся бронзовые маски с выступающими зрачками. Морфологические особенности масок — это необычайно крупные размеры, выступающие зрачки, декоративные элементы между глазами. Маски не были предназначены для ношения. Они, видимо, представляют собой самостоятельные сакральные объекты, нечто вроде «вместилища» божества. Выступающие зрачки перекликаются с «вертикальными глазами», которыми в китайской мифологии иногда наделялись первопредки.

Кроме того, антропоморфные образы представлены бронзовыми человеческими головами и фигурами людей в полный рост. Наиболее впечатляющей является фигура стоящего человека — верховного шамана или жреца, возглавляющего ритуальную процессию. Он держит в руках некий предмет, вероятно, представлявший магическую силу или атрибут власти. Многочисленные бронзовые головы, вероятно, изображали предков, жрецов или участников ритуала. Предположительно их пименяли в интерьере храма (например, размещали на стенах).

Среди зооморфных образов особое место занимают орнитоморфные изображения. Вероятно, образ птицы был связан с солярным культом. Наличие десяти птиц на ветвях священного дерева надежно ассоциируется с мифом о десяти солнцах и птице как носителя солнца.

Помимо изображений реальных животных (тигра, свиньи, барана, собаки), в искусстве Саньсиндуя примечателен образ драконо (или змее-) подобного существа рогами. В частности, рогатый дракон помещен у корней священного дерева. Возможно, дракон символизировал связь с водной стихией и выполнял функцию медиатора между мирами.

Гибридные существа представлены изображениями змеечеловека — бронзовой скульптуры с телом змеи и человеческой головой и птицечеловека (крылатые существа с человеческими головами в масках).

К космологическим образам в исследователи обычно относят бронзовое «священное дерево». По своей конструкции это дерево имеет трехуровневую структуру, девять ветвей с птицами, у основания помещен дракон. Священное дерево не только связывается с солярной тематикой, но и рассматривается в качестве мифологического древа как модели мироздания и axis mundi — лестницы между небом и землей .

Ритуальное искусство Саньсиндуя представляет собой целостную семиотическую систему, в которой каждый образ выполняет строго определенную функцию. Ключевые мотивы и образы взаимосвязаны и выражают идею теократического общества. В условиях отсутствия аутентичных письменных свидетельств наиболее перспективным методом реконструкции древних представлений саньсиндуйского общества является их сравнительный анализ с другими культурами бронзового века Китая и близлежащих территорий.

Художественные образы в закалке японского меча периода Эдо (1603–1868)

Н. Л. Курсанина
ИВ РАН

После долгого периода междуусобных воин в начале XVII в. Япония наконец объединяется под властью династии сёгунов Токугава, начав 250-летний мирный период.

В Период Эдо, названный так по названию новой столицы, заложенной основателем династии Токугава Иэясу, были проведены ряд политических мер, направленных на то, чтобы держать князей (даймё) под жестким контролем и не допускать между ними конфликтов. Между региональными правителями были заключены ряд выгодных политических браков, а также введена система санкин-котай по которой каждый правитель должен совершать регулярные официальные визиты в Эдо. Социальная и экономическая жизнь налаживалась. Класс самураев, политически остававшихся воинами, фактически стали управленцами и администраторами. Огромное количество холодного оружия, требовавшееся во время войны, в мирное время становилось излишним.

Во времена войны холодное оружие котировалось по качеству и способности к рубке, кузнецы, в своих работах наследовали тенденции лучших мастеров периода Камакура и Намбокутё. Но во времена Эдо возникает новый беспрецедентный стиль работы. У кузнецов появилось значительное количество времени для выполнения заказов и это повысило качество работы оружейников.

Открытие торговых путей и поддержка внутрияпонской торговли способствовало перемещению железоделательной продукции в разные районы Японии, в результате чего, кузнецы уже могли работать не только с местными рудами, но завозными материалами. В предшествующую Эдо эпоху Момояма (1573–1599) модернизировалось производство стали — если раньше каждый кузнец выплавлял сталь в небольших печах в домашних условиях, контролируя степень чистоты и содержания углерода и получал именно ту сталь, которая ему была нужна, то с увеличившимися запросами в оружии огромных армий Ода Нобунага и Тоётоми Хидэёси домашние печи уже не справлялись, плавильщики-металлурги стали плавить сталь в больших печах, размером три метра в длину, которые могли произвести за одну выплавку до 2,5 тонн стали. Но такие печи требовали длительного обслуживания — процесс плавки занимал трое суток и требовал постоянного присмотра 4–5 человек, на строительство печи и обращения железа в сталь уходило около недели, поэтому плавильщики стали выделятся в отдельную ремесленную группу, поставляя сталь для мечей разным кузнецам.

Доставка железа, угля, камней для полировки и других материалов стала доступна в любую часть Японии.

С ростом новых крупных городов, таких как Эдо и Осака, все больше мастеров-оружейников переставало быть зависимыми от регионов добычи и организовывало мастерские и школы в местах сбыта. Кузнецы стали получать сталь из одного источника, что вело к дальнейшей унификации характерных особенностей клинков. Поэтому, чтобы выделить свои изделия кузнецы стали разрабатывать собственные стили ковки и закалки, ориентируясь на местные черты и требования клиентов. Большой толчок производстве мечей оказало знакомство с европейским завозным железом (нанбан-тэцу), ввозимым в Японию. Хотя его было немного, но для работы с нанбан-тэцу японским кузнецам пришлось освоить новые методы ковки, которые повлияли на традиционные технологии.

Не последнюю роль сыграло появление большого количества фехтовальных школ, в которых были предложены занятия воинскими искусствами, рассчитанные на индивидуальные бои с упором на работу только правой рукой. В этих школах предпочтения более коротким, хорошо сбалансированным и утонченным, с неглубокими изгибами катанам, носившимся за поясом лезвием вверх, а не длинным тати, носившимся на подвесе и более удобным для всадников. В начале периода Эдо правительство выпустило несколько постановлений регламентирующих размер мечей: в 1603 году были запрещены к ношению клинки длиннее 75–78 см от острия до рукояти, в 1638 г. полная длина основного меча (катана) с рукоятью регламентировалась 84,8 см, а малого меча (вакидзаси) — 51,5 см, эти ограничения были немного смягчены в 1712 г. — разрешенная длина катаны увеличилась до 87,6 см, а вакидзаси — до 54,5 см. Естественно, длинные катаны больше не были популярны, а стандартная длина клинка (дзосун) катаны была стандартизирована и составляла около 70 см.

Отсутствие сражений и постройка мирного общества изменило взгляды на само оружие, если раньше от него требовалась острота и твердость, а кузнецам платили в соответствии с длинной изделия, то в мирное время внимание смещается на изящество композиции, сочетание практичности с виртуозным выполнением, наполненным глубоким, тонким чувством металла, а уважение к традициям дополнено изобретательностью художника.

Новые технологии ковки, смешение сталей из разных месторождений, появление фехтовальных школ, а также культурное развитие военного сословия сильно изменили японское холодное оружие, поэтому мечи, созданные после 1596 г., стали называть «новые мечи» (Синто:), а все холодное оружие, сделанное раньше получило обозначение «старые мечи» (Кото:). В XVIII в. подъем экономики сменяется

длительным кризисом, а для кузнецов это обернулось потерей клиентуры, перенасыщением производства и сокращением кузнечных школ. Развиваться было дальше невозможно и кузнецы решили обратиться к древним, утраченным за модернистский период Синто: технологиям Кото:. Сыграв на ностальгии о великих деяниях прошлого и копируя мечи выдающихся кузнецов древности, оружейникам удалось повысить спрос и увеличить производство мечей. Этот период с 1781 г. до окончательно запрета на ношения мечей в 1878 г. назвали эпохой «новейших мечей» (Синсинто:). Мы сосредоточимся на периоде Синто:, когда возникает и распространяется новый уникальный стиль художественной закалки клинков японских мечей.

Терракоты Дженне

П. А. Куценков
ИВ РАН

История скульптуры на территории Республики Мали остается по преимуществу неизвестной, кроме отдельных, хоть и весьма ярких, эпизодов. Важнейший из них — терракоты Внутренней дельты Нигера, или «терракоты Дженне». Они обладают стилистическими чертами, которые резко отличают их от иератически застылых фронтальных композиций традиционной деревянной скульптуры: позы этих изображений раскованы и разнообразны. При этом некоторые их стилистические черты находят прямые аналогии в традиционной деревянной пластике догонов.

Упоминание о терракотовой скульптуре появилось в документах колониальной эпохи еще в 1933 г. Описана же она была впервые в начале сороковых годов прошлого века Жильбером Вьейяром, который упомянул шесть предметов (пять фрагментов антропоморфных скульптур и сосуд на трех ножках), найденные в феврале 1933 г. на холме Канйана рядом с г. Дженне. Незадолго до того там же была найдена терракотовая голова. Сначала и европейские антиквары, и ученые игнорировали эти памятники: анонимный малийский антиквар «М. К.» сообщал, что в 1967 г. в Детройте он предлагал терракоты на продажу, но никто интереса к ним не проявил. Перелом наступил только в 1970-х гг.: между 1971 и 1993 гг. терракоты Внутренней дельты Нигера в Европе и США выставлялись двадцать один раз. Затем началось массовое разграбление малийского культурного наследия. Производилось оно в два этапа. На первом, продолжавшемся до начала 1970-х гг., производился простой сбор подъемного материала. Второй этап характеризовался масштабными нелегальными раскопками в районе Внутренней дельты Нигера. Незаконно добытые памятники легитимировались при помощи сфальсифицированных атрибуций.

По мнению бельгийского антиквара Бернара де Грюнна, «скульптура Дженне» подразделяется на «архаичный», «предклассический», «классический» и «маньеристический» стили. В данном случае «стилистическая классификация, созданная и поддержанная рынком, отражает тенденции этого рынка, но не реальность». Вызывает вопросы одна только хронология этих стилей: фигура в «архаическом» стиле может быть датирована временем более поздним, чем терракоты «предклассические» и даже «маньеристические». Эта странность заставляет предположить, что стили терракот обусловлены не диахронной эволюцией, но синхронной, т. е. эти стили связаны с разными группами населения Внутренней дельты Нигера и не имеют отношения к стилистической эволюции во времени.

Большинство публикаций, посвященных «терракотам Дженне», являются коммерческими или рекламными — это каталоги аукционов или частных выставок. Академических публикаций очень мало. Это неудивительно, поскольку количество памятников, найденных в ходе легальных раскопок, исчисляется десятками, а тех, что добыты черными копателями, — тысячами. Они лишены археологического контекста и не могут быть корректно датированы при помощи термолюминесценции (ТЛ). В результате, к примеру, несмотря на то, что вывод о связи культур терракот и бронзы на берегах р. Нигер (Игбо-Укву, Ифе, Бенин, Нок, Бура-Асинда и Внутренней дельты) напрашивается сам собой, сделать его невозможно именно по причине отсутствия должных исследований терракот Дженне.

«Знайте! Амон — это бог, что послал нас»

Н. В. Лаврентьева
Учебный художественный музей им. И.В. Цветаева;
ГМИИ им. А.С. Пушкина; ГИИ

На протяжении своего существования древнеегипетская цивилизация выработала набор политических и культурных механизмов для преодоления кризисов. Каждая крупная эпоха стабильности и устойчивого развития (Древнее, Среднее и Новое царства) завершалась «переходным» периодом, когда страна переживала острый и подчас затяжной кризис, который приводил и к децентрализации власти, и к падению уровня культуры.

Однако III Переходный период (XI–VII вв. до н. э.), к которому привело постепенное угасание рамессидской династии Нового царства, имеет ряд специфических особенностей. Сам термин, характеризующий данную эпоху, появился в египтологической литературе только во второй половине XX в., когда набралось достаточное количество сведений для характеристики исторического периода. III Переходный период неоднороден, в это время Египет испытывал значительное иноземное влияние (ливийцев — с запада и кушитов — с юга), но при этом смог сохранить свою культурную идентичность.

Во времена XXI-XXIV династий, когда царская власть в Египте утеряла статус сакральной, в Фивах у власти находились жрецы, выступавшие в роли престолоблюстителей. Ливийские правители Египта (ок. 945–715 гг. до н. э.), начиная с Шешонка I, не смогли объединить страну, распавшуюся на несколько полунезависимых областей (например, Танис, Бубастис, Гераклеополь), оставив юг страны (Фиванский регион) под управлением жреческих правителей. Основные художественные памятники этого периода связаны именно с Фиванским регионом и стилистически ориентируются на искусство эпохи рамессидов (IXX–XX династии).

Затем кушитские правители (VIII–VII вв. до н. э.), начиная с вторжения Пианхи с юга, подчинившего Верхний Египет, видели целью своего завоевания, прежде всего, возвращение Египта к упорядоченной традиционной религиозной жизни, к истинному почитанию бога Амона, уважение к которому, как они полагали, постепенно утрачивалось в смутные годы «ливийской анархии». Области, лежащие к югу от Египта, с древних времен находились под египетским влиянием. Египетскую культуру приносили туда также и египетские наместники, начиная с эпохи Среднего царства.

На этом историко-культурном фоне складывалось специфическое художественное явление, когда инородцы, постепенно завоевавшие

Египет, заботились о восстановлении традиционных порядков в стране. Кушиты (XXV династия) привнесли в изобразительное искусство не только ориентацию на традиционные египетские формы, которые видели также, прежде всего, в искусстве рамессидов, но и собственную брутальность форм, которую египтяне, в свою очередь, могли воспринять как намеренную архаизацию. И позднее, после ухода кушитов и при правлении египетской Саисской династии, которая зачастую трактуется как «саисский ренессанс» (XXVI династия), стремление к архаизации, ориентация на искусство Древнего и Среднего царств, стали рассматриваться как исключительно собственные стремления восстановить древние порядки и стройность художественной жизни.

Эстетическая эволюция Се-и и ее культурная логика: от Сюй Вэя до Ци Байши

Ли Чжои
ЗабГУ

В настоящей статье на материале развития китайской вэньжэньской живописи в стиле Се-и от Сюй Вэя до Ци Байши исследуется культурная логика, стоящая за ее эстетической трансформацией. Исследование показывает, что традиция Се-и представляет собой не просто смену стилей, а стратегическую реконструкцию эстетических форм, предпринимаемую сословием шидафу в различные исторические обстоятельства, при этом духовной сердцевиной остается «выражение сердца» (се синь). В статье анализируются раскрепощение кисти и туши у Сюй Вэя, внедрение каллиграфической манеры цзиньши и введение цвета у У Чаншо, а также расширение тематики до повседневных сюжетов у Ци Байши; это позволяет выявить процесс «нисхождения» искусства Се-и от элитарных кабинетов к массовой эстетике. Автор полагает, что жизнеспособность традиции Се-и коренится именно в ее приверженности культурной специфике и открытости к адаптации формальных контекстов; этот опыт может служить ориентиром для осмысления путей самообновления незападных искусств в условиях глобализации.

У Бинь и образ крытого моста в картине «Удалившись от мирской пыли среди ручьев и гор»: постановка вопроса и расшифровка смыслов

Цзинь Лихуа
Худ. ин-т Чжэцзянского педагогического университета

Линь Цзе
Художественный институт Чжэцзянского педагогического университета

Образ крытого моста в картине У Биня (конец династии Мин) «Удалившись от мирской пыли среди ручьев и гор» долгое время рассматривался исследователями как второстепенный декоративный элемент фантастического горного пейзажа, не вызывая глубоких вопросов. Почему этот мост, переброшенный через ручей, намеренно помещен над бурным водопадом? На какую проблему отвечает это противоречащее логике визуальное решение? Данная статья исходит именно из такой постановки вопроса, «извлекая» крытый мост из фона картины и доказывая, что он является не просто продуктом формального новаторства, но визуальным ответом У Биня на духовный кризис позднего Мин. Путем детального иконографического анализа картины авторы раскрывают узловую роль моста в пространственном нарративе; путем сравнительного анализа ряда произведений выявляют четыре структурные характеристики «облачного моста — бессмертной тропы»; а затем, помещая иконографический анализ в интеллектуальный контекст позднеминовского синтеза буддизма и даосизма, показывают, что глубинная логика этой схемы заключается в визуальной трансляции буддийской идеи «спасения через переправу» и даосской космологии «пещерного неба». Созданный У Бинем вокруг крытого моста «облачный мост — бессмертная тропа» представляет собой, по сути, «духовную канью» — в эпоху распада и смуты он предлагал образованным людям путь души от мирской суеты к отрешенности. Данное открытие не только углубляет понимание духовного содержания фантастического стиля У Биня, но и дает новый взгляд на интеллектуальную глубину художников-профессионалов позднего Мин.

Данная работа исходила из одного вопроса: почему У Бинь снова и снова создает в своих пейзажах анти-реалистичный образ крытого моста? Путем трехуровневого анализа — иконографического, обобщения схемы и декодирования истории идей — мы пришли к следующим выводам:

Во-первых, в картине «Удалившись от мирской пыли среди ручьев и гор» крытый мост является смысловым центром пространственного нарратива. Он соединяет ближний план (грот), средний план (буддийская

обитель) и дальний план (сказочная страна), а через организацию водной системы осуществляет «пронизывание ци», превращая мост из реалистической детали в духовное устройство.

Во-вторых, этот мост не является единичным случаем, а представляет собой ядро схемы «облачный мост — бессмертная тропа», характерной для У Биня. Данная схема обладает четырьмя основными чертами — структурная многослойность, сквозной маршрут, связь пиков через мост и водный поток как проводник, — которые образуют систематизированный визуальный язык. Повторяемость схемы говорит о том, что мост выполняет незаменимую духовную функцию.

В-третьих, глубинная логика схемы моста укоренена в интеллектуальном контексте позднеминовского синтеза буддизма и даосизма. Она является одновременно визуализацией буддийской идеи «переправы» (цзиньлян) и иконографической трансляцией даосской космологии «пещерного неба» и концепции внутреннего тела. Мост, как символ синтеза буддизма и даосизма, выходит за рамки повествовательной функции и становится прибежищем для духа образованных людей позднего Мин.

В-четвертых, схема «облачный мост — бессмертная тропа» У Биня, по сути, является «духовной кань-юй». Она не воспроизводит природный пейзаж, а активно конструирует идеальное духовное пространство. Мост в этой конструкции выступает как «застава», символизирующая переход от мирского бытия к отрешенному.

Извлекая крытый мост из фона картины и ставя вопрос о его проблемном значении, данная статья стремится не только изменить ракурс исследования У Биня, но и переоценить интеллектуальную глубину профессиональных живописцев позднего Мин. У Бинь предстает перед нами не просто как художник, поражающий «деформациями»; он является мыслителем, отвечающим на духовный кризис эпохи визуальным языком. Его мост соединяет не только вершины на картине, но и разбитые сердца и ищущие покоя души людей позднего Мин.

Переосмысление традиции китайской живописи в пейзажах Чжан Дацяня, выполненных в технике разбрызгивания туши и цвета

Линь Цзяньюн
РГХПУ имени С. Г. Строганова

Одной из важнейших проблем модернизации китайской живописи в XX в. стало переосмысление и преобразование ресурсов традиционного искусства в условиях социокультурных изменений и расширяющихся художественных контактов между Китаем и Западом. Традиция в данном случае представляет собой не замкнутую и неизменную систему форм, а совокупность культурных и художественных ресурсов, которые в различных исторических условиях получают новое осмысление и подвергаются отбору. Творчество Чжан Дацяня (张大千, 1899–1983) является показательным примером этого процесса. Начав с копирования произведений старых мастеров и изучения традиционной пейзажной живописи, художник впоследствии значительно расширил свое представление о китайской художественной традиции благодаря работе над копиями дуньхуанских росписей, а в поздний период сформировал индивидуальный язык пейзажной живописи в технике разбрызгивания туши и цвета (помо-поцай, 泼墨泼彩). Этот процесс не являлся простой заменой «традиционного» «современным» и не может быть сведен лишь к формальному синтезу китайской живописи и западного модернизма. Он основывался на последовательном освоении, отборе и преобразовании традиционных художественных ресурсов. В статье рассматриваются пейзажи Чжан Дацяня, выполненные в технике помо-поцай, с учетом его обращения к наследию старых мастеров, копирования дуньхуанских росписей, традиции сине-зеленого пейзажа и поздних произведений. Цель исследования — показать, каким образом традиция китайской пейзажной живописи трансформировалась в художественном контексте XX в., а также рассмотреть, каким образом «возрождение» традиционной живописи могло осуществляться посредством нового прочтения уже существующего художественного наследия и приобретать иные визуальные формы.

Освоение Чжан Дацянем традиции китайской живописи охватывало несколько исторических пластов. После возвращения из Японии в Шанхай в 1919 г. он изучал каллиграфию и живопись у Цзэн Си (曾熙, 1861–1930) и Ли Жуйцина (李瑞清, 1867–1920), а также глубоко осваивал творчество Шитао (石涛, 1642–1707) и Бада Шаньжэня (八大山人, 1626–1705). Позднее систематическое копирование дуньхуанских росписей существенно расширило его художественный кругозор: интерес художника вышел за пределы традиции живописи литераторов эпох Мин

и Цин и обратился к более ранним пластам китайского художественного наследия. Произведения Шитао и Бада Шаньжэня, дуньхуанские росписи и традиция пейзажной живописи эпох Тан и Сун не воспроизводились им как неизменные исторические образцы, а постепенно превращались в источники формирования индивидуального художественного языка. Поэтому обращение Чжан Дацяня к старым мастерам не сводилось к наследованию их технических приемов: освоение различных исторических традиций стало основой дальнейшего преобразования его живописной системы.

Особенно отчетливо этот процесс проявился в поздних пейзажах, созданных в технике разбрызгивания туши и цвета. Чжан Дацянь сохранял связь с традицией свободного разлива туши, сине-зеленой пейзажной живописью и пространственными принципами китайского пейзажа, одновременно усиливая самостоятельную роль туши и цвета в композиции. Цвет переставал быть лишь локальной характеристикой изображаемого предмета и становился одним из основных средств организации пространства и визуального ритма. В общей структуре его произведений сохраняется характерное для пейзажной живописи эпох Тан и Сун стремление к масштабному и целостному построению пространства, тогда как отдельные элементы по-прежнему сохраняют узнаваемость природных форм. Благодаря этому возникает взаимодействие предметного изображения и свободно-выразительного начала. Подобная трансформация не означала отказа от традиционной системы пейзажа в пользу принципиально иного метода. Напротив, новая выразительность возникала вследствие переорганизации отношений между тушью, цветом, пространством и изображаемой формой.

Особенно наглядно это проявляется в произведениях Чжан Дацяня «Снежные горы Швейцарии» (Жуйши сюэшань, 瑞士雪山) и «Озеро Айхэнь» (Айхэнь ху, 爱痕湖). Пейзажные формы здесь уже не выстраиваются исключительно посредством четких контуров, традиционных фактурных мазков цунь и последовательного пространственного членения. В значительной мере они возникают из взаимодействия крупных разливов туши и цвета. Очертания гор, облаков и водного пространства остаются узнаваемыми, однако сами формы становятся более обобщенными, а тушь и цвет приобретают самостоятельную композиционную функцию, организуя пространство, ритм и общий строй произведения. Поэтому сходство поздней живописи Чжан Дацяня с некоторыми особенностями искусства XX в. — абстрактностью, самостоятельностью цветовой структуры и эффектами спонтанности — не следует объяснять исключительно влиянием западной абстрактной живописи. Существеннее то, что заложенные в китайском пейзаже возможности свободно-выразительного письма се-и, вариативность туши и традиция сине-зеленой живописи получили в новых

визуальных условиях дальнейшее развитие и были организованы по-новому. В этом смысле «взаимодействие Востока и Запада» следует понимать не просто как соединение различных художественных приемов, а как ситуацию, в которой новый визуальный опыт стал для Чжан Дацяня одним из импульсов к переосмыслению собственной художественной традиции.

Высказывание Чжан Дацяня о необходимости «учиться у древних, не подражая древним, не следовать проторенному предшественниками пути и создавать собственный стиль» также свидетельствует о том, что его отношение к традиции нельзя определять как ретроспективизм. Художник подчеркивал необходимость глубокого освоения наследия и одновременно формирования на его основе собственного художественного языка. Следование старым мастерам, таким образом, было не конечной целью его творчества, а основой для нового понимания и преобразования традиции. Пейзажи Чжан Дацяня в технике помо-поцай представляют собой не простое продолжение старых форм в XX в., а результат отбора и реорганизации традиционных художественных ресурсов, вследствие чего они приобрели новое визуальное выражение. С этой точки зрения «возрождение» традиции в китайской живописи XX в. не обязательно означает восстановление исторических стилей; оно может осуществляться как актуализация уже существующего художественного наследия. Опыт Чжан Дацяня показывает, что формирование современного художественного языка не обязательно предполагает отрицание традиции: оно может происходить посредством ее нового понимания и переосмысления. Тем самым творчество художника представляет собой конкретный пример, позволяющий рассматривать характер взаимоотношений традиции и современности в искусстве Востока XX в.

Между Убейдом и Уруком: трансформация изобразительной программы глиптики в социально-административном измерении

В. В. Лосева
НИУ ВШЭ

На рубеже VI–IV тыс. до н. э. на территории Передней Азии (от юго-востока Анатолии до Иранского плато) складывается феномен, известный в литературе как «убейдская археологическая культура» или «археологический горизонт керамики black on buff». Дискуссии о его терминологическом определении, связанные с разными подходами к описанию дописьменных культур, остаются за рамками этого исследования. Для этого доклада важно иное: упомянутый выше археологический горизонт определяется не только характерной керамикой, но и специфическим корпусом глиптики, демонстрирующей общую иконографическую программу даже в крайне отдаленных поселениях (от Кара-е Тепе на Центральном плато Ирана до Деирментепе в Анатолии и Тель-Асмара в предгорьях Загроса). Однако, несмотря на значительную изученность керамики, глиптика Убейда до сих пор воспринимается преимущественно как иллюстрация культурных контактов или религиозных воззрений, без учета социальной функции печатей.

Основная проблема, на решение которой направлен доклад, заключается в том, что процесс взаимодействия и преемственности между изобразительными программами убейдской и раннеурукской глиптики практически не анализировался в социально-административном ключе. Вопрос ставится так: является ли глиптика Урука прямым продолжением убейдской традиции, или мы наблюдаем определенного рода разрыв, обусловленный стремительной трансформацией социальных взаимодействий? В докладе предлагается пересмотреть роль глиптики как маркера не только религиозных, но и административно-учетных изменений на рубеже двух периодов.

Исследование базируется на сравнительном анализе корпусов фигуративных изображений из ключевых центров халколитической глиптики: Деирментепе, Тепе-Гавра, Тепе-Гиян, Сузы I и сопоставлении их с материалами Сузы II и Арслантепе. Хронологические рамки охватывают период с V по IV тыс. до н. э., то есть от позднего Убейда к Уруку.

Методологической основой служит подход, разработанный Х. Питтман и М. Франжепань при анализе глиптики Арслантепе, который рассматривает печать как идентификатор социального актора — как коллективного, так и индивидуального. Такой ракурс позволяет перейти от типологического описания к функциональной интерпретации изменений в иконографии.

В корпусе убейдской глиптики преобладают геометрические и зооморфные изображения. Фигуративные сцены, особенно с антропоморфными персонажами, составляют меньшинство, однако именно они являются наиболее информативными. Как справедливо отмечал Ф. Хол, эти образы несут отчетливую религиозно-социальную нагрузку, отражая, вероятно, общие мифологические представления, распространенные в пределах «ойкумены».

Ключевым для понимания их трансформации является социальный контекст использования печатей. В убейдских центрах, таких как Тепе-Гавра, значительное количество печатей происходит из контекста рядовых домохозяйств. Это свидетельствует о децентрализованном характере контроля, где процедуры учета и маркировки собственности были рассредоточены на уровне отдельных домохозяйств, а не сосредоточены в руках центральной администрации (в отличие от более позднего Арслантепе, где печати концентрируются в административных помещениях).

С наступлением урукского периода (середина IV тыс. до н. э.) процесс урбанизации и усложнения экономики приводит к резкой интенсификации административных практик. Археологически это фиксируется появлением значительного производства булл, числовых табличек и, что особенно важно, значительным ростом количества печатей (например, в Сузах II) . Возникает потребность не просто в маркировке собственности, но в различении конкретных лиц и ведомств, участвующих в учете зерна, скота и земельных наделов.

На материале Сузы II прослеживается специфическая картина: убейдские иконографические схемы не исчезают, но подвергаются интенсивной схематизации и деформации. В пределах одного слоя соседствуют изображения, почти идентичные по композиции, но с незначительными вариациями. Качество резьбы объективно снижается, однако мы предлагаем интерпретировать это не как «упадок мастерства», а как следствие возросшего спроса на печати. Ускорение производства требовало упрощения и стандартизации образов, где важна была не художественная уникальность, а функциональная узнаваемость. По сути, образы теряют явное религиозное значение, превращаясь в оперативные идентификаторы.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что глиптика Убейда и Урука преемственна по форме, но кардинально различна по функции. Смена стиля происходит не стадиально, а функционально, в ответ на потребности формирующейся бюрократической системы. Мы наблюдаем процесс «секуляризации» и «индивидуализации» образа на печати.

Наиболее ярким подтверждением этого тезиса служат данные глиптики из Арслантепе: печать с изображением «правителя» принадлежала человеку, который занимал невысокую должность и был

вовлечен в ограниченный круг бюрократических операций. Это свидетельствует о разрыве прямой связи между иконографией и реальным социальным статусом, указывая на то, что в урукский период образ на печати перестает быть эмблемой власти и превращается в утилитарный учетный инструмент, утрачивая прежнее религиозно-социальное значение. Таким образом, глиптика Убейда и Урука демонстрирует трансформацию, при которой смена культурных парадигм фиксируется не через обновление иконографии, а через изменение способа использования образов в административной практике.

«Желтая мушка» 额黄 на лбу танских красавиц: была ли она желтой и была ли «мушкой»

А. Г. Люлина
РУДН; ИВ РАН

Образ китайской красавицы хорошо знаком нам из исторических фильмов: выбеленное лицо, яркие румяна, витиеватая прическа, украшение на лбу и летящее платье ханьфу. Однако о традиции рисовать на лбу узоры нам известно крайне мало.

Данный материал с одной стороны является частью большого исследования этимологии и символики желтого цвета в китайском языке и культуре (доклад на семинаре «Цвет на Востоке» в прошлом году), с другой стороны импонирует тематике предстоящей конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве: Ренессанса до Декаданса». Традиция *э-хуан* 额黄 (额 — *лоб,* 黄 — *желтый*) по сути является частью нематериального искусства Китая, вобравшей в себя оригинальные представления о восточной эстетике, в том числе «некитайского» происхождения. В докладе будет представлена история традиции, от зарождения в древности (дин. Цинь, 221–207 гг. до н. э.), до угасания в поздний период Цин (1644–1911), а также анализ содержания и символики. Расцвет с наиболее ярким и разнообразным проявлением этого вида искусства визажа приходится на период Южных и Северных династий (420–589) и Тан (618–907).

В ходе изучения истории и особенностей 额黄 появились следующие вопросы: в российской синологической литературе, посвященной искусству древности и средневековья, очень мало сведений об особенностях макияжа китайских матрон (встречаются преимущественно в контексте традиционного костюма), а имеющиеся обобщенные упоминания не всегда верны ввиду изначально некорректного перевод термина *э-хуан* 额黄 на русский язык, а также смешения разных синонимичных понятий.

О том, что *э-хуан* 额黄 или *хуа-хуан* 花黄 (два понятия обычно отождествляются) были частью макияжа, нам известно из поэтических средневековых текстов и изображений на картинах и фресках.

В стихотворении танского поэта Ли Шанъин читаем:

唐．李商隐．蝶诗三首之三：「寿阳公主嫁时妆，八字宫眉捧额黄。」

Тан. Ли Шанъин. Стих третий из цикла «Бабочки»:

Перед свадьбой принцесса Шоуян [вывела] брови иероглифом 八, на лоб нанесла желтый [узор? желтую краску?].

Или в «Песне о Му-лань»:

乐府诗集．卷二十五．横吹曲辞五．古辞．木兰诗之一：「当窗理云鬓，挂镜帖花黄。」

Цикл стихов «Юэфу». Цзюань 25. Строфа 5 [военной песни] хэнчуй:

У окна уложила волосы высоко, перед зеркалом вывела на лбу желтый узор.

Интересно будет сравнить известные переводы строк о Му-лань А. Адалис, Н. Бахтина и В. Перелешина, обратив особое внимание на русскоязычную интерпретацию понятия.

В приведенных примерах мы догадываемся о разной технике нанесения желтого на лоб: в стихах использованы разные глаголы (*пэн* 捧 «зачерпывать, подносить обеими руками» и *те* 帖 «прикладывать, прижимать») и сами термины тоже отличаются (额黄 / 花黄). В первом случае речь идет о нанесении на лоб желтой пудры (или крема), которая обычно изготовлялась из аурипигмента (сульфид мышьяка) или желтого свинца (Э. Шефер), из добавок отмечают сосновую смолу и пчелиный воск. Во втором случае понятие 花黄 включает целую композицию из узоров в виде звезд, месяца, птиц и цветов на лбу и висках. Как правило их либо наносили кисточкой, либо приклеивали. И тогда материалом служило что угодно: от лепестков цветов до крылышек бабочек, стрекоз, рыбных косточек, листовой слюды и золота и, наконец, в более позднее время приклеивали просто вырезанные из бумаги фигурки. Цвет таких украшений редко был желтым, преимущественно красный или темно-зеленый. Поэтому «желтый» в названии сохранился как дань традиции и скорее означал сам материал для нанесения.

Техника нанесения пудры или краски на лицо (в частности, на лоб) не была новой для Китая. Начиная с династии Цинь (III в. до н. э.) в ходу была белая пудра, которой полностью покрывали лицо. Причем не только женщины, но и мужчины.

Традиция нанесения на лоб именно желтого (в разных видах) напрямую связана с распространением буддизма в Китае в период Южных и Северных династий (420–589). В Китай попали позолоченные статуи Будды и изображения буддийских божеств. Женщины Китая, вдохновленные этими образами, стали раскрашивать лоб ярко-желтой краской или пудрой (поэтому такой макияж еще называли *фо-чжуан* 佛状). Поскольку пути буддизма лежали через северо-запад Китая, то есть предположение, что такой макияж был перенят от народов этих земель (если точнее, сяньбийцев- одного из древнемонгольских племен?, причастных к установлению Северных династий). Оказалось, что цвет, который максимально соответствует цели (передать яркое свечение, подчеркнуть нежность молодой кожи и показать статус) — «гусиный» желтый э-*хуан* 鹅黄. Из-за созвучия термин 额黄 часто заменяли на 鹅黄. Альтернативное название *я-хуан* 鸦黄 «ворона» и «желтый», что образно

соответствовало сочетанию черных волос китаянок и желтой кожи. Нужно признать, что такое сочетание цветов очень выигрышно для китайского типа внешности. Таким образом мы имеем целый ряд альтернативных терминов, так или иначе связанных с 额黄 – 鸭黄、约黄、寿阳妆、佛状、花子、梅花状 и др., однако за каждым своя история и особенности.

Хронологически сложно понять, что появилось раньше — желтый лоб или «лепестки» на лбу. Вероятно, эти формы визажа возникли и развивались одновременно. На буддийских изображениях и статуях также есть «точка» (точнее «урна») на лбу. Но и в Китае появились «свои» легенды, объясняющие появление таких украшений.

Тюркери во французской живописи XVIII в.

Д. А. Ляллина
НИУ ВШЭ; ГМИИ им. А. С. Пушкина

Тюркери (turquerie) — увлечение османской культурой, охватившее Францию в XVIII столетии, — представляет собой яркий пример того, как европейское общество воспринимало и перерабатывало восточные влияния. Этот термин впервые появляется в комедии Мольера «Скупой» (1668) как синоним жестокосердия, однако уже через несколько лет, после визита османского посла Сулеймана-аги в Париж, его значение смягчается и начинает ассоциироваться с модным увлечением Востоком. К XVIII в. тюркери выходит за пределы театральной сцены и превращается в самостоятельное художественное направление, охватывающее живопись, декоративно-прикладное искусство, моду и светские развлечения. Воображаемый Восток становится неотъемлемой частью французской визуальной культуры: экзотические костюмы, интерьеры, сцены в гареме и хаммаме проникают в живопись, фигурируя в жанровых и галантных сюжетах. Женские образы занимают в этом процессе центральное место: через них художники передавали свои представления о Востоке как о пространстве соблазнительном, таинственном и одновременно безопасно чужом, позволяющем изображать то, что в обычном контексте было бы неприемлемо.

Анализ живописных произведений позволяет выделить три этапа развития тюркери. На первом этапе художники, имевшие непосредственный опыт пребывания в Османской империи, стремились к этнографической достоверности. Жан-Батист Ванмур, проживший в Стамбуле почти 38 лет, создал серию картин, фиксирующих повседневные занятия турецких женщин: вышивание, распитие кофе, прием гостей. Антуан де Фавре и Жан-Этьен Лиотар продолжили эту традицию. Так, например, Лиотар, глубоко усвоивший принципы османской миниатюры, использовал плоскостность изображения, условную перспективу и тонкую детализацию. Художник до конца жизни носил турецкий костюм и именовал себя «турецким живописцем». Однако даже эти произведения, созданные на основе натурных наблюдений, сочетали документальную точность с элементами фантазии, поскольку доступ в закрытые пространства гарема для европейцев был невозможен.

На втором этапе восточные мотивы адаптировались под европейские художественные запросы. Художники, никогда не посещавшие Восток, использовали гравюры сборника Ферриоля как источник иконографии, но трансформировали исходные образы в соответствии с эстетикой рококо. Франсуа Буше, Жан-Марк Наттье и Шарль-Андре ван Лоо помещали женские фигуры в условные интерьеры, лишали костюмы

этнографической точности и придавали сценам эротический характер. Тема купания в хаммаме, посещения гарема и употребления кофе становилась поводом для создания чувственных композиций, в которых восточный антураж служил оправданием для демонстрации обнаженного тела. Буше, например, работая над своими «одалисками», опирался не на документальные источники, а на сложившийся в европейском искусстве стереотип гаремной красавицы.

Особое значение в живописи XVIII в. приобрели портреты европейских аристократок в образах султанш. Примеряя восточный костюм, знатные дамы хотя и следовали моде, но использовали тюркери в первую очередь для укрепления своего социального статуса. Наиболее показательный пример — серия десюдепортов Шарля-Андре ван Лоо для турецкой комнаты маркизы де Помпадур в замке Бельвю (около 1755 г.). В картине «Султанша, пьющая кофе» фаворитка Людовика XV изображена как восточная правительница, принимающая кофе из рук темнокожей рабыни. Этот образ перекликался с османским титулом хасеки-султан — официально признанной фаворитки султана, обладавшей реальной политической властью. Подобная стратегия получила развитие и в серии картонов «Турецкий костюм» (1772–1775) Шарля-Амедея ван Лоо, создававшейся при возможном участии графини Дюбарри.

На третьем этапе, к концу XVIII в., восточные мотивы в живописи все чаще сводились к декоративным элементам, утрачивая связь с исходным культурным контекстом. Тюркери превращалось в разновидность маскарадного костюма. В произведениях Жана-Марка Наттье, Жака-Андре-Жозефа Аведа, а позднее Элизабет Виже-Лебрен османские одежды служили лишь экзотическим аксессуаром, позволявшим подчеркнуть индивидуальность модели. Таким образом, свободный крой платьев, тканевые пояса и тюрбаны образовывали изысканную стилизацию, где от османского прототипа оставались лишь общие силуэтные очертания.

Эволюция тюркери во французской живописи XVIII в. демонстрирует характерный для культурного обмена процесс: от попыток документального воспроизведения к полной ассимиляции и декоративизации. Женские образы играли в этом процессе ключевую роль, поскольку позволяли совместить экзотическую тематику с решением конкретных социальных и эстетических задач. Относительная этнографическая достоверность работ Ванмура и Лиотара уступает место эротизированным фантазиям Буше, затем — сложной политической аллегории в образах Помпадур и Дюбарри и, наконец, чисто декоративной стилизации у Виже-Лебрен. Одновременно тюркери прошло путь от дипломатического нарратива через коммерциализацию печатной графики и театральных постановок к элементу повседневной моды и светского маскарада. Исследование этого феномена открывает перспективы для

дальнейшего изучения механизмов культурного взаимодействия между Европой и Востоком в эпоху Просвещения и позволяет по-новому осмыслить природу ориентализма, не сводимую исключительно к колониальному дискурсу XIX в.

Красота традиции «шань-шуй» в образах архитектуры Ма Яньсуна

М. Е. Маевская
НИИТИАГ; ФГБУ ЦНИИП; ИОН РАНХиГС

Красота классических художественных образов, отраженная в современном китайском градостроительстве, стала заметной темой профессиональных дискуссий благодаря творчеству бюро MAD Architects и его лидеру Ма Яньсуну — одному из наиболее авторитетных и уважаемых практикующих сегодня китайских архитекторов, широко известных не только в Китае, но и за его пределами. Получив профессиональное образование в лучших западных вузах, Ма Яньсун вернулся в Китай, чтобы последовательно раскрывать особенности национального понимания прекрасного, выраженного средствами современной архитектуры. Однако возможность доказывать свое видение образности современной архитектуры на стыке традиции и новейших технологий Яньсун получил в результате многих лет упорного труда и серии успешных проектов, которые получили большую известность в мире в 2010–2020-е гг.

Очень резонансным проектом бюро MAD Architects, основанного Яньсуном, стали высотные изгибающиеся башни The Absolute Towers в Торонто, Канада. Проект был удостоен престижной премии RIBA Fellowship. Новые башни сознательно контрастировали с окружением, имея при этом плавный и меняющийся абрис, визуально отличный в разных ракурсах. Для самого города Торонто это был, в первую очередь, эффектный и запоминающийся проект, аналогов которому не было во всей канадской современной архитектуре. Но для самого архитектора башни комплекса Абсолют-тауэрс стали первой крупной попыткой отразить в масштабном высотном объекте за пределами Китая традиции китайской художественной культуры. Наряду с актуальными в общемировом контексте идеями экологичности и энергоэффективности новейшего строительства, Ма Яньсун исключительно тонко и трепетно интегрирует в свои современные проекты идею гармонии с окружающим ландшафтом. И в качестве образца эстетических прототипов он обращается к художественным приемам традиционной китайской живописи «шань-шуй», транскрибируя живописные каноны «гор и вод» на язык современного градостроительства.

Одним из ключевых тезисов своего понимания способов возвращения природы в урбанизированную среду современных городов Яньсун видит в умении «вписывать» новые здания в существующий пейзаж. Архитектор использует плавные линии, сложные неповторяющиеся конфигурации этажей и террасное развитие силуэтов

отдельных построек. Вместе такие здания выстраиваются в единые художественно выверенные ансамбли, представляющие в градостроительном масштабе принципы традиционной китайской живописи. В подобной логике складываются ландшафтно-ориентированные образы зданий комплекса «Горной деревни Хуаньшань» (Huangshan Mountain Village) — проекта, над которым бюро MAD трудилось почти 8 лет.

Успех проекта позволил архитектору предлагать новые масштабные проекты в выбранной логике совмещения локальных художественных традиций и новейших строительных технологий. Его проекты отдельных знаковых общественных сооружений и крупных градостроительных комплексов, а также совсем футуристические проекты преобразования Пекина к 2050 г. наполнены примерами визуальных отсылок с изображением гор и воды, сакральных элементов, символизирующих мужское и женское начало инь-ян, характерных для живописного жанра «шань-шуй».

В рамках большого проекта преобразования китайской столицы «Пекин 2050» (Beijing 2050 Яньсун предложил идею «Парящих островов» (Floating Island over the CBD). Согласно этой концепции должен был радикально измениться подчеркнуто техногенный облик центрального делового района города. Над уже имеющейся инфраструктурой архитектор предложил поставить на тонкие вертикальные опоры большую горизонтальную структуру, визуально имитирующую навершие горы, где будут располагаться рестораны, театры, тренажерные залы и многое другое. Абрис этой конструкции будет имитировать природные формы, создавая визуальные отсылки к естественному ландшафту. Но если этот проект оказался слишком радикальным для прагматичных деловых кругов Пекина, с чрезмерно смелым авторским пониманием природных образов в современной городской среде, то комплекс офисных небоскребов Зендай Гималаи Сентер был реализован в достаточно короткие сроки. Этот проект разрабатывался как часть концепции Shanshui City, также вдохновленной традиционной китайской живописью. Периметр комплекса обрамляют высотные «горные» башни со «стекающими» как водопады изогнутыми стеклянными ограждениями. Облик сооружений дает прямые отсылки к характеру горной природы вокруг Нанкина с извилистыми реками и живописными горными массивами.

В центральной части Зендай Гималаи Сентер располагаются малоэтажные здания, соединенные сетью пешеходных мостов и дорожек, петляющих среди многочисленных деревьев, прудов, рукотворных водопадов, ручьев и бассейнов, а также деревья и другие зеленые насаждения. Извилистые приподнятые коридоры и пешеходные пути ведут через коммерческие зоны к общественным садам и социальным пространствам. Общая концепция комплекса, законченного в три этапа к

2020 г., показывает допустимость и эффективность природо-ориентированного подхода к формированию городской среды.

Каждый новый проект Ма Яньсуна, реализованный в последние десятилетие, вызывал широкие обсуждения и множественные интерпретации, показывая как варианты обращения к китайской художественной традиции, так и следование общемировым тенденциям развития архитектуры. Например, пластичность и непрерывность форм его здания Харбинской оперы может пониматься и как пример нелинейной архитектуры в эстетике работ Захи Хадид, и как образец архитектурного воплощения стиля китайского письма Цаошу периода расцвета династии Хань с концепцией непрерывного движения кисти по листу бумаги.

Уже упомянутый большой градостроительный проект с кварталом высотных зданий, имеющих природоподобные очертания — Чаоянг Парк Плаза (Chaoyang Park Plaza) в Пекине, очень последовательно демонстрирует приверженность Ма Яньсуна классическим традициям. Высотные доминанты нового комплекса с элементами живой зелени расставлены таким образом, чтобы создать комфортную многоуровневую городскую среду, показать иерархию высот и линий, ассоциативно близких к образам живописи «шань-шуй». Две главные башни имеют одновременно жесткую и текучую форму — они напоминают слоистые скалы. Малоэтажные корпуса вокруг выполнены в округлой форме, похожей на огромные валуны. В офисных зданиях интегрированы зеленые зоны и сады с видами на парк Чаоян. Комплекс имеет видовые точки и рассчитан на возможность воспринять квартал со стороны водной глади прилегающего парка. При этом все здания выполнены в суперсовременных материалах и конструкциях, экологичны и наполнены энергосберегающими технологиями, что отвечает всем требованиям к комфортной городской среде XXI в. И такого подхода к интеграции природы и технологий в современную жизнь Ма Яньсун придерживается практически во всех своих проектах и постройках.

Обобщая данный краткий разговор об отражениях традиционной эстетики в творчестве Ма Яньсуна, можно сделать вывод, что архитектор успешно воплощает перевод современных архитектурных приемов и градостроительных концепций на язык региональной идентичности китайской культуры. И его интерпретации пользуются заслуженным успехом в мировом масштабе, делая фигуру Ма Яньсуна исключительно значимой в современном градостроительстве.

Неофициальные иллюстрированные календари японии эпох эдо и мэйдзи

М. В. Мазеина
УГИ УрФУ

С момента появления первых заимствованных из Китая календарных систем составление календарей в Японии было тесно связано с практикой Оммёдо и предполагало не только отсчитывание дней в году, но и искусство предсказания и определения благоприятных и неблагоприятных аспектов времени и пространства. Многие исторические источники, имеющие отношение к календарям, долгое время считались утраченными и лишь относительно недавно начали передаваться архивам и музеям из частных коллекций, например, архива семьи Ёсикава, которая в период Эдо занималась календарным делом. Поэтому многие аспекты истории Оммёдо в целом и японских календарей пока остаются неясными. Умэда Т., Хаяси М., Сайто Х., Окада Ё., Ода М., находятся в числе ведущих исследователей. Однако в основном рассматриваются официальные календарные системы, в то время как широко распространенные многочисленные неофициальные календари остаются в тени.

До перехода на григорианский календарь указом 1872 г. в рамках календарной реформы Мэйдзи в Японии действовал лунно-солнечный календарь, который было необходимо рассчитывать каждый год. Начиная с периода Камакура (1185–1333), по всей стране возникло множество центров составления местных календарей, не имеющих никакого отношения к Императорскому двору или сёгунату. Для того, чтобы упорядочить местные календари и поставить всю систему под контроль сёгуната Эдо (1603–1868), была проведена реформа календаря Дзёкё (1685 г.). Помимо создания новой календарной системы, данная реформа предполагала, что местные издатели календарей будут получать готовый календарь от Астрономического ведомства *Тэнмонката*, печатать его и распространять.

На практике, несмотря на то, что сёгунат определил регионы распространения для издателей календарей, распределение было неполным и имело множество неточностей. Кроме того, официальным издателям приходилось подолгу ждать согласований от Астрономического ведомства. Однако спрос на календари в силу сложной системы подсчета был крайне высок. В этой ситуации появились неофициальные календари, которые включали в себя только наиболее часто используемую информацию. Нередко сокращенные календари содержали неверную информацию. Такие календари могли быть разных форматов и назначений,

в частности, большой популярностью пользовался формат карманного календаря или столбового календаря.

Особый интерес представляют иллюстрированные календари э-*гоёми,* созданные для понимания неграмотными людьми и использующие картинки вместо письменности. Два таких календаря — Таяма и Мориока — были созданы на территории современной префектуры Иватэ, но используют разный подход для передачи информации.

Календарь Таяма имеет складной формат; на первом сгибе написаны указания различных богов, а, начиная со второго сгиба — информация о месяцах. Календарные пометки выполнены в виде изображений, например, Сэцубун представлен плачущим демоном, а начало сезона дождей — веткой сливы. Календарь Таяма в основном сочетает в себе иллюстрации сельскохозяйственных орудий, предметов повседневной жизни и животных китайского зодиака. Данный календарь получил широкую известность благодаря иллюстрированному предисловию к книге Татибаны Нанкэя (1753–1805) «Записи о путешествии по востоку».

В то время как календарь Таяма использует идеографические изображения, календарь Мориока использует фонетические изображения, основываюсь произношение изображенных на них предметов. Например, здесь сезон дождей (入梅, нюбай) передается при помощи изображения кражи (荷奪い, ниубай), а Хангэсё, 11-й день после летнего солнцестояния — при помощи мужчины с лысеющей головой (禿げ生ず, хагэсёзу). Для обозначения чисел календарь Мориока использует изображения мечей и игральных костей. Примечательно, что календарь Мориока издается до сих пор.

Еще одна вариация иллюстрированных календарей, создатели которых проявляли креативность и остроумие — Дайсё-рэки (大小暦). Такие календари составлялись для того, чтобы проиллюстрировать количество дней в месяцах: длинные месяцы — 30 дней (大), короткие месяцы — 29 дней (小). Такая система систематизации времени постепенно привела к тому, что месяцы и времена года перестали совпадать, поэтому для коррекции каждые два-три года добавлялся високосный месяц, чтобы создать 13-месячный год. Поскольку календарь на следующий год рассчитывался и определялся ежегодно, расположение месяцев, как длинных, так и коротких, также менялось каждый год. Знание длинных и коротких месяцев, а также наличие високосного месяца в году было критично для повседневной жизни.

Было создано множество календарей Дайсё с интересными изображениями, такими как животные китайского зодиака или темы из популярных пьес Кабуки. Известные художники периода Эдо также иллюстрировали календари. В начале года проводились «Дайсё-кай» — обмен или дарение календарей.

Можно было бы ожидать, что после перехода на солнечный календарь необходимость в неофициальных календарях пропадет. Тем не менее, радикальное исключение из нового календаря привычных народу сезонных праздников привело к эволюции неофициальных календарей в новую форму. Спрос на лунные календари и календарные пометки оставался высоким, из-за чего продолжили издаваться так называемые «календари-призраки». Для того, чтобы избежать конфискации, им присваивались абстрактные названия, например, «справочник фермера». Однако Постановление об издательской деятельности 1882 г. позволило любому желающему издавать одностраничные календари, что привело к буму *хикифуда-гоёми* — календарей-листовок. Таким образом календари появились на рекламных листовках, что вылилось в ожесточенную конкуренцию за производство красивых, красочных календарей.

Картины М. Ф. Домрачева с изображением китайских божеств в собрании ГМВ

А. Н. Маковецкий
ГМВ

Русский театральный художник Михаил Федорович Домрачев (1887–1958) в 1920-х гг. эмигрировал в Китай и вернулся на Родину в 1945 г. Значительная в коллекция работ М. Ф. Домрачева в технике акварелимасляной живописи хранится в Государственном Музее Востока.

Работы документируют жизнь Китая первой четверти XX в. — представлены типажи, социальные эксцессы, культурное наследие.

Существенная часть работ посвящена архитектуре и внутреннему убранству различных китайских храмов, в том числе, 26 — установленным в них статуям божеств буддийской, даосской и синкретической народной религии. Работы Домрачева могут служить иллюстрацией к наблюдению академика В. М. Алексеева, зафиксированному в дневнике после посещения одного из китайских храмов в 1907 г.: «состав духов-статуй не зависит от религиозного потребителя, а является плодом самодержавной фантазии дающего на храм деньги богача. Если эта фантазия по безграмотности строящего храм не выходит за пределы местных преданий, то есть надежда на то, что он велит туда поставить наиболее популярные в данной местности божества. Но если он полуграмотен и слыхал, а то и сам читал романы типа «Си ю цзи», то фантазия его разрастается, и он помещает в храме толпы действующих лиц, не заботясь об их доступности не читавшему роман населению».

Можно предположить, что внимание художника привлекала богатая народная фантазия, а также внешняя эффектность «моделей», вроде рака-оборотня (2668 ДВ II) и сома-оборотня (2671 ДВ II) из свиты Царя драконов.

Что касается менее специфических персонажей, то в полном соответствии с традиционной иконографией представлены и потому легко узнаваемы богиня молнии, бог грома Лэй-гун, Царь драконов, Куй-син, Дицзан-ван, буддийские владыки-охранители частей света (2657 ДВ I; 47 ДВ II).

Идентификация других изображений менее очевидна. Акварель «Божество с жезлом» — предположительно запечатлела Фу-сина (или Фу-шэн), поскольку изображение находит близкую аналогию в коллекции фарфора ГМВ. Впрочем, изображения божеств не всегда можно в принципе идентифицировать, т. к., по мнению исследователей, окончательная персонификация иногда могла происходить уже на стадии бытования.

Вызывает некоторое недоумение картина «Спутники бога земледелия». Во-первых непонятно, почему использовано множественное число. Во-вторых, под богом земледелия логично подразумевать Шэнь-нуна. Непонятно, каким образом связан изобретателем земледелия представленный на картине персонаж, держащий вазу с завязанным горлышком. Загадка разрешается, если привлечь к анализу одну из акварелей Домрачева из коллекции ГМВ. Она названа «Проход в монастыре Чун Вана (бога сельского хозяйства)», Ханчжоу, 1935 г. (37 ДВ II). По-видимому, с богом сельского хозяйства Домрачев (или, может быть, составитель списка работ художника при их приемке в музей) отождествил бога насекомых Чун-вана. Тогда вполне естественно, что под названием «спутники бога земледелия» изображен помощник именно Чун-вана, традиционно сопровождающий своего патрона на религиозных изображениях. В запечатанной вазе он держит насекомых-вредителей, которых может по указанию Чун-вана выпустить (или не выпустить) на крестьянские поля.

В ряде случаев имена богов зафиксированы с ошибкой. Возможно, это вызвано ошибкой, допущенной при чтении авторских подписей — например, храм бога Лэй-чуна или храм бога войны Хуан гуна. Еще на одном полотне представлены помощники бога войны Гуан Гуна. В первом случае верной идентификации помогает широкая популярность божества — подразумевается бог грома Лэй-гун. Во втором и третьем — ключом служит упоминание функций божества. В качестве бога войны в Китае выступал обожествленный полководец II в. н. э. Гуань Юй, которого также именовали по его аристократическому титулу Гуань-гун — т. е. «гун по фамилии Гуань». Таким образом сразу становится ясно, что на самом деле речь идет о Гуань-гуне.

Статую в императорском облачении на картине «Портрет легендарного императора Ши Хуан-ди» (2673 ДВ II) соблазнительно принять за изображение первого императора Китай Цинь Ши хуан ди. Однако Первый император до недавнего времени трактовался в китайской традиции как фигура одиозная, о специально посвященных ему святилищах или хотя бы о присутствии в каких-либо храмах его статуй нам не удалось найти упоминаний. Опираясь на иконографию, следует предположить, что перед нами изображение одного из высших божеств даосского пантеона — Нефритового или Небесного императора, который в некоторых текстах именуется «Шан-хуан» — «Августейший верховный». Ошибка в подписи (или в ее прочтении) — «ши» вместо «шан» — могла породить это недоразумение.

Не совсем понятен заголовок-аннотация к одной из картин «Дракон

Лун, ограждающий путь к алтарю». Китай. 1928 г. (2656 ДВ II). По всей видимости, представлено божество-охранитель входа в даосский храм, иконографически очень близкое изображению богов дверей мэнь-

шэнь. Весьма вероятно, что парная скульптура запечатлена на картине того же года под названием «Храмовая скульптура» (2659 ДВ II). Почему в данном случае персонаж назван драконом? Наиболее правдоподобным кажется предположение, что данное изваяние стояло с восточной стороны от дверей и поэтому ассоциировалось с зеленым драконом — символом Востока (парная статуя, соответственно, соотносилась с образом Белого тигра), подобно тому, как это бывает с изображением мэнь-шэней на некоторых народных картинах. В двух последних случаях, вероятно, потребуются дополнительные исследования, чтобы проверить предложенные гипотезы и прийти к окончательным выводам.

Подобная гипотеза выдвинута старшим научным сотрудником Института Востоковедения РАН К. М. Писцовым, которого автор благодарит за консультации в период работы над статьей и замечания, высказанные после знакомства с подготовленным текстом.

К задачам дальнейшего исследования коллекции относятся идентификация (в ряде случаев уточнение либо перепроверка идентификации) части персонажей, уточнение места создания и датировки картин и, по возможности, сопоставление, которое позволит определить степень сохранности и аутентичность нынешнего оформления храмов, запечатленных Домрачевым в 20–30-х гг. XX в.

Некоторые предварительные выводы можно сформулировать уже сейчас. Во-первых, картины М. Ф. Домрачева наглядно свидетельствуют об интересе в кругах русской эмиграции к традиционной китайской культуре (о том же говорят статьи и книги, издававшиеся жившими в Китае эмигрантами). Во-вторых, они интересны как яркий образец «встречи культур» — масляная и акварельная живопись в «западном стиле» запечатлела феномены восточного искусства и религиозной жизни. Наконец они являются исключительную ценным этнографическим документом.

Материальная культура жителей Гебель эль-Нура в период упадка: о стремлении к прекрасному в византийском и раннеарабском Египте

С. Е. Малых
ИВ РАН

Археологический памятник Гебель эль-Нур, расположенный в Среднем Египте (провинция Бени Суэф) исследуется силами совместной экспедиции ИВ РАН и Министерства туризма и древностей Арабской республики Египет с 2022 г. Ядром памятника является храм, построенный при Птолемее II (правил в 285–246 гг. до н. э.) и расположенный на т.н. Коме I. Раскопки на его территории показывают, что в I тыс. н. э. храм активно перестраивался, а примыкающие к нему территории использовались как жилые пространства. Керамика, найденная как на современной дневной поверхности, так и в более глубоких контекстах, иллюстрирует этапы и особенности функционирования прихрамового пространства, из культового превращенное в жилое. Наиболее поздние материальные свидетельства о человеческой активности на Коме I относятся к IX в. н. э., т. е. к периоду, когда Египет уже некоторое время находился под властью арабов, а местное христианское население подвергалось преследованиям, обложению повышенными налогами и ущемлению в гражданских правах. Если правление династии Омейядов (661–750 гг.) сперва отличалось относительной толерантностью к коптскому населению, то уже при халифе Язиде II (720–724 гг.) произошел резкий рост налогов для немусульманского населения, а также был принят ряд запретов по христианскому вероисповедению (включая эдикт 721 г. против икон и художественных изображений людей и животных). В правление династии Аббасидов (750–868 гг.), сменившей Омейядов, произошло некоторое смягчение политики в отношении христиан, однако, их общее положение продолжало ухудшаться за счет все большего роста налогов и ужесточения требований.

Керамика раннеарабского времени, обнаруженная в храмовой зоне Гебель эль-Нура, имеет утилитарный характер, демонстрируют небрежное изготовление, но украшена росписью. Декоративные мотивы геометрические (волны, фестоны, зигзаги, полосы, круги), не показывают многообразия форм и цветовой палитры, включающей красные, коричневые, черные и белые пигменты. С одной стороны, роспись отличается в худшую сторону от декора сосудов Византийского периода, с другой стороны видно стремление местного населения разнообразить свой скромный быт расписной столовой и кухонной посудой, пусть и низкого качества. Наличие ремонтных отверстий на некоторых керамических сосудах говорит о скудости жизни обитателей заброшенного храма, для

которых приобретение новых керамических изделий, по-видимому, представляло трудности. Кроме того, если в слоях Византийского времени присутствует привозная керамика — как из отдаленных от Среднего Египта регионов страны (например, из Асуана и Дельты), так и импортная (из Палестины, Кипра, Киликии), то керамика VIII–IX вв. н. э. вся является местной. Таким образом, общий упадок региона, последовавший за арабским завоеванием Египта, способствовал обеднению местного населения и его уходу из этих мест.

Творчество ирано-венгерской художницы Гизеллы Варга Синай: к проблеме концепций памяти, руины и современности

Д. О. Мартынова
СПбГУ; ГИИ

Настоящий доклад будет посвящен творчеству современной венгерско-иранской художницы Гизеллы Варга Синай, которая в своей художественной практике сочетает культурное наследие, легенды и истории Венгрии и Ирана. Основные темы ее творчества включают одновременное изображение прошлого и настоящего, рецепцию культурного наследия и его отображение в современном контексте. Варга Синай сама охарактеризовала свою художественную практику как попытку соединить прошлое с настоящим и исследовать постоянное присутствие мифов и историй в современной жизни.

Цель исследования состоит в том, чтобы определить концепты и методологическую рамку анализа синтеза венгерских и персидских мотивов в творчестве Варги Синай; задача — выявить способы переработки культурного наследия в современном искусстве и роль мифов в формировании художественного языка; особый контекст при анализе работ будет уделен своеобразной эстетике упадка, характерной для работ Синай, посвященных прошлому. Кроме того, в контексте творчества Синай будет затронуто и влияние понятия «автентичности» на ряд ее произведений и интерпретаций.

Переехав из Европы в Иран, первые годы своей жизни в Иране Варга Синай разработала проект «С Запада на Восток», в котором отразила собственный разнообразный культурный опыт как с восточной, так и с западной точек зрения. Одна из ее самых значительных работ, «Слепые куклы», созданная в конце 1970-х гг., черпает вдохновение из поэзии Омара Хайяма и передает мрачную атмосферу той эпохи, заставляя зрителя задуматься о скоротечности бытия и невозможности полноценно познать историю. Еще один знаковый проект автора — «Эхо тишины» —, показанный в 1986 г., созданный под влиянием рельефов Персеполя. Тематически проект исследует диалог между величием и утратой, между памятью народа и ее переработкой в контексте современности. Варга Синай постаралась сочетать руины, остатки скульптур и рельефов с современными элементами, предлагая не только свежую интерпретацию богатого наследия Ирана, но и показывая разрушительность времени.

Другие заметные проекты Варга Синай, такие как «Юг и его маски», вдохновленные женщинами южного Ирана, и «Образы и стены», в котором она анализировала определенную дистанцию в древних настенных росписях. В проекте «Дневник путешествий» (сафарнаме), который художница начала в середине 2000-х гг., она анилизирует

драматичность и упадничество путешествий. В своей последней коллекции «Гадание» Хафиза она ярко изображает растения, цветы, птиц, мифических существ, ангелов и любовников наряду с гадательными текстами. Гадательные тексты интегрированы как часть композиции, создавая диалог между словом и изображением и подсказывая зрителю многослойные интерпретации. Благодаря игре цвета, текстур и пространства работа переосмысливает традицию персидской поэзии в современном художественном языке, сохраняя узнаваемые мотивы и цитаты. При этом в произведении художница подчеркивает определенную фаталистичность и драматичность самой практики гадания.

Таким образом, в творчестве Варга Синай затрагиваются проблемы памяти, рецепции культурного наследия, в целом рецептивных механизмов, своеобразия различных мифопоэтик и нарративных структур, а также идентичности. Она стремится использовать мемориальные стратегии (архив, реконструкции, символические знаки) для демонстрации непрерывного присутствия мифов в повседневности, а мифы и легенды выступают в ее наследии как каркасы для художественных историй, которые переосмысливают коллективную память и создают новые смысловые соединения между культурами. В итоге в центре внимания автора — не простое «пересказывание» историй, а их повторная инкарнация в визуальных формулах, помогающая зрителю почувствовать непрерывность культурных сценариев. Основная мысль художницы — это неразрывная связь между памятью и настоящим, где прошлое не выступает как архив, а становится активной как положительной, так и разрушительной энергией, которая формирует сегодняшнее восприятие идентичности, пространства и времени. В рамках этой парадигмы художественная практика Варга Синай становится площадкой для пересмотра вопросов сопряженности этнографических корней, процессов глобализации и деглобализации. Через анализ общего и частного в двух разных культурах художница показывает упадок культур, забвение и ложные интерпретации, казалось бы, устоявшихся мифов и стимулирует зрителя рефлексировать по поводу границ своего «Я» и собственной национальной идентичности.

Анализ способов, которыми художница ведет диалог между двумя культурными контекстами, избегая упрощения и стереотипизации, позволит в целом проследить механизмы адаптации одной культуры другой. Помимо этого, в докладе будет прослежено, как указанные работы воспринимаются в выставочной среде, какую роль играют музейные рамки в переработке наследия и как аудитория интерпретирует смешение традиций и легенд. Методология доклада основана на визуальном анализе (формы, цвет, композиции, материала и техники), архивно-историческом подходе (контекст венгерско-иранской исторической памяти, легенд и фольклора). Такой синтез позволяет показать не только эстетическую

ценность работ, но и их социальную и культурную составляющую: как мифы работают как смыслообразующие практики в условиях глобализации и миграционных потоков.

Декоративное оформление среднеазиатского длинноклинкового оружия как индикатор кросскультурных связей: анализ двух музейных предметов из собрания ВИМАИВиВС

Д. Ю. Милосердов
ГБУК ГДМ

Н. А. Оводков
ВИМАИВиВС

В статье рассматриваются две шашки, которые представляют собой яркие примеры кросскультурных связей в ханствах Средней Азии XIX в. Первая шашка оформлена в традиционном кавказском стиле, однако создана придворными кузнецами и ювелирами эмира Бухары, что подчеркивает влияние местных художественных традиций. Шашка является свидетельством синтеза культур, характерного для этого региона в указанный период, а также служит ярким примером влияния кавказской оружейно-ювелирной традиции и следования модным тенденциям, позволявшим владельцу шашки подчеркивать свой высокий социальный статус, ставя его в один ряд с представителями русской военной администрации. Вторая шашка, типичная по форме для Средней Азии, изготовленная в Кокандском ханстве, укомплектована ножнами, выполненными мастерами из Хивинского ханства. Этот артефакт наглядно демонстрирует взаимодействие мастеров различных этнокультурных групп, существовавшее в Средней Азии, что позволяет говорить о существовании взаимовлиянии и интеграции художественных практик в регионе.

Изучение декоративных элементов обеих шашек раскрывает не только технические приемы ремесленников рассматриваемого периода, но и демонстрирует сложные культурные взаимодействия, которые формировались как следствие торговых, дипломатических и политических процессов. Анализ этих предметов также способствует пониманию многообразия художественных традиций и общих черт, характерных для восточного оружия.

Результаты данного исследования будут полезны для дальнейшего изучения вопроса кросскультурных связей в регионе. Таким образом, рассматриваемые музейные предметы становятся важным ключом к пониманию исторического контекста и культурных взаимосвязей в ханствах Средней Азии XIX в.

«Юй Гун все еще передвигает горы»: современная интерпретация классического сюжета в работе китайской художницы Юй Хун

Е. М Минеева
НИУ ВШЭ

В китайском языке существует идиома «Юй Гун передвинул горы» (愚公移山; *Юй Гун и шань*), используемая для описания ситуаций, когда упорство, настойчивость и трудолюбие помогают достичь успеха в деле, которое на первый взгляд кажется невыполнимым. Эта идиома восходит к одноимённой древней притче, впервые опубликованной в составе трактата Ле-цзы (列子, IV–III вв. до н. э). Притча повествует о старике по имени Юй Гун (愚公, букв. «Глупый старик»), который жил в деревне у самого подножия гор. Эти горы преграждали путь в деревню и доставляли существенные неудобства её жителям. Однажды Юй Гун собрал всё свою семью и предложил им сравнять эти горы с землёй, чтобы проложить прямую дорогу. Все члены его семьи согласились и принялись за работу. Другой персонаж притчи стал смеяться и сказал, что ослабевшему от старости Юй Гуну не под силу убрать со своего пути горы; Юй Гун же ответил: «Когда я умру, моё дело продолжат мои сыновья, затем их сыновья, и сыновья их сыновей. С каждым поколением мои потомки будут множиться, горы же не могут расти, а будут лишь уменьшаться. Значит, однажды они всё же сравняются с землёй». Слова Юй Гуна услышал горный дух и доложил Небесному Императору. Небесный Император, тронутый трудолюбием и упорством Юй Гуна, повелел небожителям перенести горы в другое место. Таким образом, проход был освобождён и Юй Гун добился своего.

В двадцатом веке образ Юй Гуна обрёл новое, политическое прочтение. Во время Японо-китайской войны (1937–1945) он стал символом сопротивления китайского народа японским оккупантам. В 1940 г. художник Сюй Бэйхун (徐悲鸿, 1895–1953) создал картину «Юй Гун передвинул горы», чтобы вселить надежду в сердца китайцев. В его трактовке сюжет о Юй Гуне стал метафорой единства китайского народа в борьбе с захватчиками. Немногим позже, в 1945 г., историю о Юй Гуне вспомнил в своей речи на VII съезде Коммунистической партии Китая председатель Мао Цзэдун, сравнив империализм и феодализм с двумя

горами, лежащими на пути китайского народа и высказав убеждение, что народные массы смогут, благодаря своему единству и упорству, срыть эти горы. Таким образом, Юй Гун стал метафорой единого усилия народа в стремлении к революционным преобразованиям, а также упорного труда, способного вершить великие проекты.

В XXI в. к этому сюжету обратилась китайская художница Юй Хун (喻红, род. 1966), поместив его в контекст современной нам реальности. Её работа получила название «Юй Гун всё ещё передвигает горы» (愚公还在移山 *Юй Гун хай цзай и шань,* 2017), в противовес оригинальной формулировке, подразумевающей успешное завершение этого процесса. Творчество Юй Хун относится к направлению *неореализм* (新现实主义油画; *синь сяньши чжуи юхуа*) в современной китайской живописи.

В 1990-е гг., вследствие глобализации и стремительного роста экономики Китая, жизнь обычных граждан КНР, их образ мыслей, ощущение себя и окружающего мира начали меняться с головокружительной скоростью. Непредсказуемая и изменчивая реальность вселила в людей ощущение растерянности и отсутствия опоры под ногами. Художники неореализма обратили внимание на повседневную жизнь людей в условиях этой меняющейся реальности, на психологическое состояние современного человека, его желания, стремления и взаимодействие с миром и обществом. Картина «Юй Гун всё ещё передвигает горы» также посвящена именно этой теме.

Как можно заметить уже по названию, Юй Хун придала классическому сюжету новое значение. В оригинальной притче старику Юй Гуну помогала вся его семья, действуя совместно и дружно. Его уверенность в успехе была основана на том, что дети и внуки продолжат его дело. Однако Юй Хун изобразила отнюдь не единство. На её картине часть героев толкает горы снизу, в разных направлениях, что существенно снижает эффективность их усилий, даже если предположить, что человеку под силу опрокинуть скалу таким способом; кто-то дробит камень молотками и киркой; кто-то вместо того, чтобы раскапывать гору, взбирается по ней вверх. На вершинах и уступах скал сидят и лежат люди. Они фотографируют открывающийся вид, смотрят вдаль, отдыхают, шепчутся. Это люди нынешнего времени, одетые в современную одежду и уже не объединённые против общего врага, ведь война с Японией давно закончилась, как закончилась и революционная борьба двадцатого века.

Каждый из них движется своим путём. Можно ли предположить, кого из них ожидает успех? Те, кто влезает по скале вверх, вполне могут рано или поздно достичь вершины. Те, кто просто сидит и никуда не движется, уже достигли её, так как довольны тем, что имеют. Те же, кто пытается толкать гору, напротив, обречены на провал — их усилий вряд ли хватит даже на то, чтобы поколебать её. Юй Гун всё ещё двигает горы — и вряд ли когда-нибудь сдвинет. В этой трактовке можно увидеть горечь декаданса — время великого порыва, объединившего нацию, прошло, остались лишь разрозненные человеческие пути и индивидуальные цели.

В самом центре картины обнажённый мужчина тащит вверх тяжёлый камень, намекая на образ Сизифа, а значит, на тяжкий и бессмысленный труд. На этом камне лежат, обнявшись, двое. Они отдыхают и им нет никакого дела до того, кто тащит этот тяжёлый камень и их самих. Человеку, мыслящему так же масштабно, как Юй Гун, в этом новом мире не осталось места. На поросших травой уступах сидят на корточках девушки. Их лица завешены длинными волосами, закрывающими обзор, и они не видят, что делают другие люди. В верхней центральной части на плоской наклонной вершине спиной к зрителю сидят два парня и девушка, любующиеся видом. Один из парней обнимает девушку за плечи, однако она за его спиной держится за руки с другим, воспроизводя стихийно прославившуюся в сети Интернет стоковую фотографию, олицетворяющую неверность в романтических отношениях. Можно предположить, что это укор современному человеку — индивидуалисту, не всегда следующему нормам морали в достижении своей личной вершины. Однако не менее важную роль в этой работе играют сами горы. Юй Хун создала это произведение, вдохновившись красотой и величием гор Хуаншань, горы изображены здесь с тем же вниманием, что и люди, и занимают значительную часть пространства холста. Над горами золотится закатное небо, которым любуются те, кто уже поднялся на самый верх. Изображённый художницей мир несовершенен и порой абсурден, однако вместе с тем прекрасен. Бок о бок с тоской утраты общего вектора и общей цели здесь обитает надежда, что даже если горы никогда не удастся сдвинуть, возможно, открывающийся с них вид стоит того, чтобы хотя бы долезть до вершины.

Таким образом, художница Юй Хун продолжила ключевую для китайской культуры традицию обращения к древним притчам для описания современных проблем. Многие мыслители китайской

цивилизации использовали в качестве аргументов и иллюстраций сюжеты, относящиеся к далёкой древности, так называемому «Золотому веку». Юй Хун трансформировала притчу о Юй Гуне, показав на её примере алогичность и странность современного общества. Контраст современности с «золотой» древностью порождает разочарование и тоску по утраченным ориентирам, характерные для декаданса. Однако вместе с тем изображённый Юй Хун мир полон жизни, красоты и надежды. Потерянное и вечное, старое и новое сосуществуют в нём, демонстрируя сложность и многогранность реальности, в которой существует современный человек.

Ахмад Шамлу (1925–2000): поэт-классик, поэт-новатор и переводчик

С. А. Мичанович
ИВР РАН

Ахмад Шамлу (1925–2000) — один из самых влиятельных и ярких представителей течения Новой поэзии (перс. *ше'р-е ноу*). Это литературное течение объединило талантливых молодых поэтов и поэтесс в единый голос иранского народа XX в. В Иране традиции непоколебимы, поэтому до сих пор даже среди иранской молодежи произведения ше'р-е ноу не пользуются большой популярностью. В школьной программе более подробно изучаются произведения персидской классической поэзии, история которой насчитывает тысячу лет.

Тем не менее, возникшее в начале XX в. поэтическое течение дало сильный толчок в развитии социального и индивидуального творчества. Поэзия вышла за рамки восхваления правителей и героев, за стены царских дворов и внутренних покоев, за ограждения прекрасных садов с недосягаемыми возлюбленными. Поэзия «спустилась» на улицы, по которым ходят обычные люди с проблемами, к народу, испытывающему страдания от ограничений. Ше'р-е ноу вошло в комнату поэта, где творец размышляет наедине с листком бумаги. По произведениям Ахмада Шамлу можно проследить этапы становления не только его индивидуального творчества, но и всего течения в целом: от классики до белого стиха.

Ахмад Шамлу — новатор, который привнес в персидскую поэзию белый стих, заимствования из европейских и восточных языков, игру слов, язык базара, просторечия и самое главное — голос народа. Он не был единственным поэтом, сочинявшим стихотворения на социальные темы, но важно то, как он сам позиционировал свое творчество: «<…> я хочу, чтобы стих был не колыбельной, а рогом»[3]. Шамлу верил в силу слова, особенно в силу публичного слова, поэтому не раз он оказывался под пристальным вниманием властей (и под арестом). Особенно учитывая тот факт, что Шамлу был лоялен к коммунистическим идеям.

Чтобы проследить путь от поэта-классика к поэту-новатору, достаточно обратиться к сборнику А. Шамлу «Свежий воздух» (перс. havā-ye tāze), опубликованному в 1957 г. Современник Шамлу, поэт, философ, профессор Зийя Мовахед так писал об этом сборнике стихов: «Любой, кто сегодня читает «Свежий воздух», заметит, что этот язык, эта манера отличаются от всего, что было раньше. В современной поэзии мало

---

[3] Ахмад Шамлу о справедливости. URL: https://seemorgh.com/culture/literature/poetry/201588-201588/ (дата обращения: 20.05 2020).

кто владеет таким ритмом, как Шамлу. «Свежий воздух» стал величайшим событием в нашей поэзии — после Хафиза»[4].

Сборник «Свежий воздух» разделен на восемь тетрадей (перс. daftar), в первой из которых располагаются стихотворения, выполненные согласно классическому канону. В них соблюдены размеры, правила рифмы, но их тематика не соответствует классической (любовь, философия, мистицизм), а направлена на социальную и личную проблематику. Со второй тетради сборника читатель замечает, как изменяется стиль и в особенности форма стиха Шамлу. Что очень необычно для персидского стиха, так это применяемая Шамлу «лесенка». Он признавал влияние, оказанное творчеством Маяковского на его произведения. Шамлу успешно использует прием лесенки, дробит строку, как ему хочется, тем самым заостряя внимание на важных деталях и расставляя акценты в своих стихотворениях.

Ахмад Шамлу получил блестящее образование, безупречно знал персидскую классическую поэтическую традицию, выпустил критическое издание стихотворений Хафиза, был истинным поклонником персидской классики. Однако время требовало нового. По этой причине для сборника «Свежий воздух» он выбрал именно такое название.

Ахмад Шамлу был не только поэтом, но и успешным переводчиком. Он очень любил переводить для детей. Среди его переводов есть переводы японских хайку, китайских и русских сказок. Он свободно владел несколькими иностранными языками, на многих мог читать. При переводах текстов с языков, которыми Шамлу владел не свободно, он иногда использовал уже готовые переводы на европейские языки, но при этом всегда обращался к оригиналу.

Возвращаясь к основному из богатого творческого наследия Ахмада Шамлу, хотелось бы снова подчеркнуть главное, что выделял сам поэт в своих произведениях. Это предназначение, которое он вдохнул в свою поэзию, которого прежде не было в персидской поэзии:

Стих, который есть жизнь (1954)
Предмет поэзии
Нынешней
Совершенно другой…
Сегодня
Стих –
Орудие народа,
Потому что поэты
Сами – ветки из народного леса,
[А] не из сада с жасмином и гиацинтами.

[4] Ahmad Shamlou: Master poet of Liberty. URL : Iran-bulletin.org (дата обращения: 26.08.2026)

На начальном этапе своей карьеры он выделялся среди других начинающих поэтов. Шамлу не просто экспериментировал с формой стиха, но сохранял многовековые традиции иранской поэзии, не отходя от ее канонов. Шамлу бережно устранял устаревшие элементы персидской классической поэзии, сохраняя ее основы. Он сохранил лучшее, что есть в персидском языке, и способствовал развитию шеʿр-е ноу. Творчество Шамлу привлекало не только ценителей, но и простых людей, к которым он обращался. Его работы изучали и продолжают изучать выдающиеся ученые культуры и литературы Ирана.

Ахмад Шамлу стал голосом иранского народа, не оставаясь равнодушным к несправедливости и неравенству в обществе. Его стихи влияли на политическую психологию и культуру иранцев. За свою неизменную приверженность правде он стал символом народной борьбы, а также был удостоен награды за творческие заслуги имени Форуг Фаррохзад — своей коллеги, талантливейшей поэтессы и представительницы Новой поэзии.

«Цветы увядания»: образы куртизанок и актеров в гравюре укиё-э периода бакумацу как маркер заката эпохи токугава

С. В. Музурова
ДВФУ

Эпоха Бакумацу (1853–1867 гг.) ознаменовалась глубоким системным кризисом феодальных институтов сёгуната Токугава, вынужденным отказом от политики самоизоляции сакоку и обострением внутренних противоречий. Неизбежность слома традиционного уклада порождала в обществе гедонистические настроения и жажду духовного эскапизма. Пространством формирования альтернативной идентичности городского сословия тёнин стали веселые кварталы Ёсивара и сцена театра Кабуки. Их визуальным зеркалом выступило искусство гравюры укиё-э, где буддийский концепт бренности существования переродился в философию сиюминутных наслаждений, а образы куртизанок и актеров («цветы увядания») превратились в сложные метафоры угасания эпохи.

Эстетической осью гравюры Бакумацу явилось творческое соперничество лидеров школы Утагава — Утагава Кунисады (1786–1865 гг.) и Утагава Куниёси (1798–1861 гг.). Метод Кунисады (Тоёкуни III) воплощал концепт сэй. В жанрах якуся-э и бидзин-га он следовал строгой конвенциональной условности и канонической системе амплуа (якугара), подстраивая образы под вкусы зажиточных горожан, искавших психологической стабильности. Напротив, бунтарское искусство Куниёси олицетворяло концепт кё. Используя псевдоним Итиюсай и работая в жанре муся-э, он ломал плоскостную декоративность за счет экспрессивных ракурсов, заимствованной светотени и динамического искажения тел, созвучных эсхатологической тревоге масс.

В бидзин-га Кунисады классическая одухотворенность уступила место чувственному маньеристскому канону: его куртизанки монументальны, их тела изогнуты в S-образных позах, прически утяжелены шпильками, а лица отличаются экспрессивным разрезом глаз и ртом с зеленым блеском. Этот стилистический сдвиг нашел материально-технологическое подтверждение. Физико-химические анализы (XRF, FORS) выявили, что с 1830-х годов традиционные приглушенные растительные пигменты (индиго, дикая синеглазка, сафлор), соответствовавшие эстетике ваби-саби, стремительно вытесняются высокоинтенсивными импортными красителями — берлинской лазурью, кошенилью и анилином. Сверкающий «химический» колорит поздней гравюры стал точным материальным маркером упадка токугавского мира.

Театр Кабуки в период Бакумацу выступал главным оазисом духовной свободы. Репрессивные запреты бакуфу на женские (1629 г.) и юношеские (1652 г.) труппы стимулировали расцвет мужского театра яро-

кабуки и амплуа оннагата, доведенного до абсолютной пластической условности. Сценические инновации — помост ханамити и вращающаяся сцена мавари-бутаи — изменили пространственную динамику спектакля, что отразилось в концепции «игры вещей» (догу) на гравюрах. В основе постановок лежала философия Тикамацу Мондзаэмона об искусстве на грани правды и вымысла («сэй то кё»), воплощенная в драме «Кандзинтё». Кульминационные фиксированные позы миэ (групповая тэнтидзин-миэ, индивидуальные позы Бэнкэя в стиле арагото) переносились Кунисадой на плоскость якуся-э с предельной психологической глубиной, улавливающей сценический фатализм.

Суровые цензурные запреты реформ Тэмпо (1842–1843 гг.), ликвидировавшие старые штампы кивамэ и установившие контроль чиновников-нануси и печати аратамэ, запретили изображения актеров и куртизанок, вынудив укиё-э обратиться к эзопову языку и омофонической игре слов гороавасэ. Куниёси в сериях «Сэйтю: гисидэн» (о 47 ронинах) и «Тайхэйки эйю:дэн» замаскировал запрещенные исторические лица (включая Тоётоми Хидэёси через картуши в форме тыквы-горлянки), напомнив обществу об утерянном кодексе долга гири. Этот дидактический призыв соотносится с автобиографией самурая Кацу Кокити «Мусуи докугэн» (1843 г.). Кокити с обескураживающим цинизмом описывает изнаночную сторону жизни самурайства — растрату казенных средств в Ёсиваре, спекуляцию постами и мошенничество, доказывая, что неоконфуцианская дисциплина оставалась лишь хрупким фасадом, за которым скрывался ценностный распад военного сословия.

Горы в искусстве и поэзии Кореи

Н. И. Ни
ИВ РАН

Горы — как символ мощи и постоянства играли большую роль в культуре Кореи. С учетом расположения гор строились королевские дворцы в Сеуле в эпоху Чосон (1392–1910). Они возводились у подножия гор с северной части, горы прикрывали строения, создавая своеобразный щит. На юге должна протекать река. Такое расположение считалось благоприятным для королевского рода. Главный королевский дворец — Кёнбоккун воздвигнут с учетом такого правила *пхунсу* (풍수). Позади дворца расположена гора Пугаксан, на юге от дворца расположена главная артерия города река Ханган. Строения должны были быть продолжением природного ландшафта и рельефа, что в соответствии с конфуцианскими принципами составляет гармонию. На картине, украшавшей тронный зал королевских дворцов эпохи Чосон, горы создают главный фон среди других символов природы (иллюстрация).

Алмазные горы Кымгансан, Пэктусан и другие горы широко представлены в искусстве Кореи. С эпохи Чосон до наших дней они не перестают волновать художников и поэтов Кореи. Данные объекты природы являются символами Корейского полуострова. Поэтому эти величественные горы старались запечатлеть во все времена корейские художники и поэты. В наши дни данная традиция имеет продолжение. На художественной выставке КНДР «Страна великого народа», прошедшей в Москве (октябрь 2025 г.), можно было увидеть изображения гор на полотнах в жанре *чосонхва* и изумительных по красоте керамических изделиях, расписанных кобальтом (демонстрация слайдов). Кроме того в Отделе Кореи и Монголии до сегодняшних дней сохранилось величественное полотно с изображением гор Кымгансан. Со временем оно немного истерлось, но все так же величаво. Как не раз отмечал Юрий Васильевич Ванин, это был подарок посольства КНДР. В левом углу полотна мы можем увидеть факсимиле художника и дату создания: Ким Ёнджун,1957 г.

В 2017 г. на канале SBS (Южная Корея) прошел сериал «Саимдан. Дневник света», где авторы фильма наглядно представили нашим взорам Алмазные горы Кымгансан. Фильм был показан в канун Олимпиады 2018 в Пхёнчхане (провинция Канвон). В канву хитросплетенного сюжета исторических личностей были вставлены визуальные картины этих гор, чтобы зрители могли представить красоту тех мест. Панорамные захватывающие съемки показали мастерство операторской работы. Сериал можно посмотреть в онлайн-кинотеатрах страны ОККО и ИВИ.

Еще с эпохи Корё и в наши дни воспевание гор находит широкое отражение в поэзии Кореи. В эпоху Чосон был созданы прекрасные образцы пейзажной лирики в жанрах *сиджо* и *каса*. Но в поэзии горы были не только объектом любования, а чаще всего передавали эмоционально-психологический настрой автора. Так как поэзия — это прежде всего лирическое переживание. Параллелизм образов (гора и человек) приводит к постижению поэтом силы и мощи природы и позволяет провести параллель между величием природы и осознанием человека своего места во Вселенной. Это отражено в стихах Чон Чхоля, Юн Сондо, Ли И (Юльгок), Ким Чхонтхэк.

О горах любил писать величайший мастер пейзажных сиджо Юн Сондо.

Чарку подняв, один сижу
И смотрю на далекую гору.
Как на дорогого государя
И радость в душе у меня .
Хоть ты безмолвна и строга,
Но все равно хороша!
(Перевод Ни Н.)

Стихотворение в жанре сиджо Юн Сондо созвучно словам известного китайского живописца XI в. Го Си, который писал «Большая гора величественно-грандиозна, она владыка множества гор, поэтому, когда располагают в порядке вершины, холмы, леса, пропасти, то большая гора среди них — это господин дальних и ближних, больших и малых гор. Ее образ подобен великому государю; он лучезарен и обращен к солнцу, и сотни удельных князей покорно идут ко двору». Гора и человек. Гора — символ мощи и величия, человек по сравнению с ней — песчинка в мироздании, поэтому человек поклоняется ей, она хоть и безмолвна, но она — свидетель прошлых времен и событий. Созерцание большой горы делает человека причастным к вечному, он набирается энергией творческого обновления.

Чон Чхоль, объезжая провинцию Канвондо, куда он королевским указом назначен губернатором, так описывает Алмазные горы в своей поэме-оде «Путешествие в Квандон». Перед нами проходят знаменитые плато и ущелья, расположенные во внутреннем Кымгане, ныне эти территории входят в состав КНДР.

Взору открылись как в едином строю двенадцать тысяч вершин,

Превосходна гармония гор и в каждой из них — холодные мощь и дух,

Ясны и чисты, чисты и ясны, ясны и чисты двенадцать тысяч волшебных вершин!

О, как бы желал я взять эту ясность и чистоту, чтобы создать выдающегося Человека!

Разные формы горных вершин,
В дни творения Неба и Земли созданы вольно Природой!
Здесь же, глядя на них — осознал, вероятно, это — жилище Творца!
Кто же тот человек, что взошел на гору Пиробон[5]?
Разве Восточные горы и Тайшань[6] выше горы Пиробон?!
(Перевод Н. Ни)

Двенадцать тысяч вершин гор Кымгансан наводят Чон Чхоля на размышления, он мечтает взять мощь и дух гор, чтобы создать настоящего Человека. Дух человека должен быть стойким, как эти горы. Восхождение или паломничество в горы — одно из обязательных занятий конфуцианского ученого. В наши дни в Корее путешествие в горы (*тынъсан)* — одно из популярных занятий. «Ведь только поднявшись, можно узнать, по какому пути спускаться», — пишет далее Чон Чхоль. Восхождение в горы — путь, который надо преодолеть, эта метафора жизненного пути, духовного роста. Достижение вершины горы — это соприкосновение с чем-то важным и сакральным.

Ян Саон (1517–1584) , один из губернаторов Канвондо писал:

Хоть говорят, что высока Тайшань,
Но неба синего она не выше!
И если вверх идти и вновь идти –
Заоблачной вершины ты достигнешь.
А ведь иной к подножью лишь подступит
И смеет рассуждать о высоте!
(Перевод А. Жовтиса)

Таким образом, природа в искусстве и поэзии Кореи — неотъемлемая часть культуры народа. Она во все времена была источником вдохновения. Человек культуры стран Дальнего востока не стремился покорить природу, а старался жить с ней в гармонии. Красоте природного ландшафта отдавалось большее предпочтение чем искусственной красоте человеческой цивилизации.

---

[5] Пиробон (비로봉) в пров. Канвондо – гора во внешнем Кымгане высотой 1563 м. Путь до горы начинается от храма Санвонса через несколько буддийских молелен.

[6] Тайшань — гора святых духов в Китае, окутана мифами и легендами.

Сильные художественные оппозиции концептов «ренессанс» и «декаданс» на шкале смены времен эмоционально-эстетического восприятия живописного искусства

В. М. Немчинов
ИВ РАН

Два исторически нагруженных смысловых концепта вынесенных в тематику четвертой конференции «ИВВИ–IV: между ренессансом и декадансом» как и все другие основательно проработанные искусствоведческие и обществоведческие категории, используемые в современном гуманитарном узусе, имплицитно основываются на всеобщем европоцентричном линейном взгляде на цивилизованный мир культуры и его художественное наследие. Оба эти термина живописи как особо устойчивые референтные формы мировосприятия (в том числе и словесного творчества) представляют заложенные в них принципиально разные системы ценностей и находятся на противоположных краях эмоционально окрашенной динамики эстетического восприятия европейской истории.

Сложилось так, что в истории мирового искусства именно живопись и ее характерные особенности ассоциируются с этапами становления и развития ведущих форм художественной репрезентации действительности. Живопись чисто технически, как и графика располагается на картинной плоскости, но помимо ахроматической силуэтности и фигуративной свето-тоновой наполненности графики, она искусно передает смысловые тепло-холодные нюансы хроматической окрашенности изображения. Недостаточно просто посмотреть на живопись, ее еще надо увидеть, чтобы начать понимать этот способ думать и переживать нарисованное. Живопись можно рассматривать как эмоционально коммуникативный способ раскрытия внутреннего состояния художника по отношению к своему жизненному окружению и одновременно как устойчивый во времени инструмент показа зрительской аудитории его личного мастерства. При этом произведениям живописи присущ кумулятивный накопительный эффект. Художник, ценящий собственную неповторимость, всегда стоит на плечах своих предшественников.

Поэтому сжатую эпоху Ренессанса, с ее духовным стремлением к земной естественности и яркой выразительности, принято делить на Раннее, Высокое и Позднее итальянское Возрождение. Возрождению, исповедовавшему гармонизацию технической виртуозности с правдивостью в передаче хроматизма цвета, светотеневой атмосферы, анатомической и линейной перспективы, эмоционально присущ вдохновляемый античностью психологически выразительный антропоцентричный гуманизм внутренне устремленный к высокому.

Теперь посмотрим как концепты возрождения могли преломляться в незападных культурах. Интересна роль каллиграфии в живописи Востока. В отличие от Европы, в Персии и в Китае литературные возрожденческие тексты зачастую включались непосредственно в живописное пространство картины, раскрывая смысловую глубину произведения. Отчасти эти, а во многом и другие, обусловленные собственной художественной траекторией развития особенности, были присущи многим локальным элементам возрожденческой живописи Востока. В Японии искусствоведы сравнивают интенции художников школ Кано и Дзен со стремлениями западных мастеров проторенессанса, а затем, после знакомства с миссионерами-иезуитами, возрожденческие мотивы стали заметны в искусстве школы «намбан» и в светском реализме живописи периодов Муромати (1336–1573) и Момояма (1573–1615). Но все это десятилетиями просачивалось как песок между пальцев в европоцентричной теории мирового живописного искусства. Дело в том, что ориентализм рассматривался европейцами как нечто иное, им чуждое, экзотичное и периферийное. Восток по мысли Эдварда Саида принципиально конструировался Западом как нечто застойное, как сфера отсталости, лишенная линейной логики движения исторического прогресса. Поэтому идея застывшей во времени традиционной статичности распространялась и на все живописное искусство стран Востока.

Зато эволюция западных стилей живописи происходила в русле претендовавшего на всеобщую универсальность европейского цивилизационного проекта «Просвещение» и напрямую связывалась с динамикой переживания линейного исторического времени всей эпохи Модерна. В западном искусстве XIX в. можно наглядно видеть понижательные тенденции по сравнению с высокими идеями живописи эпохи Возрождения. Вместо этого в моду почти одновременно входили стилевые увлечения, охватывавшие весь эстетически сходно окрашиваемый частный предметный мир, вращавшийся вокруг состоятельной городской домашней культуры. С большой натяжкой все декадентствующее, стремящееся к упадку в европейской культуре второй половины XIX в. можно было бы называть сопряжением разных видов искусств. Упаднические настроения в литературе в то время звучали особенно остро. Преобладающее эстетическое мироощущение состоятельных классов становилось все более вялым и бесхарактерным, особенно на фоне противного эгоцентрикам преобладания материализма в точных науках, напористого технологического прогресса, наступательного шествия стандартизации и массового промышленного производства.

Стиль Бидермайер, возникший вскоре после общеевропейских решений Венского конгресса, в отличие от драматического романтизма, был вызван психологической усталостью, безвольным желанием отгородиться от героической общественной тематики. В моду вошли

картины небольшого формата, изображавшие детализированные сентиментальные или иронические камерные сюжеты, зачастую идеализирующие ценности бытовой повседневности. Вслед за этим направлением в художественных кругах возникло неприятие застывших «высоких» канонов классического академизма, господствующей викторианской морали и диктата живописного официоза одобрявшегося европейским аристократическим сообществом. Это породило протестные живописные тенденции поиска новизны в далеком прошлом «золотого века». Одновременно с этим стал востребованным идеал ухоженной неработающей красиво одетой молодой одинокой состоятельной женщины. Мечта о Famme fatale явилась иконой стиля «Belle Époque». Эротизированная космополитическая элегантность роскошных женщин Джованни Больдини, женские портреты Джона Сарджента и богато орнаментированная уединенность полных зрелой невинности девушек Альфонса Мухи дарили зрителям платонически чувственный уход от назойливой серой повседневности городского быта.

Человек конца века давно уже дискредитировал себя как ренессансный венец творения. А потому неприкрытая чувственность, обольстительность аморализма, притягательная изнеженность «taedium vitae», любование упадничеством принимались за неизбежное, слегка приправленное ароматом тлена, заманчивое данное образовавшейся эпохи. Эстетическая самоценность изощренной текучей растительной формы и отстраненная утонченность красивой орнаментальной живописи объявлялись декадентами величайшими мировоззренческими принципами «искусства ради искусства», заимствованного от модного французского воззвания «l’art pour l’art». В странах Европы будоражили взор позолоченный Сецессион, Модерн, Art Nuevo, Русские сезоны, драгоценности Фаберже, лампы Тиффани, а за ними уже маячил АрДеко. Вслед за отголосками «золотого века» ему на смену пришел короткий, названный так постфактум, «Серебряный век», энергетический всплеск которого многие тогда принимали за новое «Возрождение». Но это был последний томный вздох конца века. Применительно к России Николай Бердяев назвал его «Новое средневековье», а применительно к Европе Отто Шпенглер озаглавил свое прозрение «Закат Европы».

А каким был незамеченный то время Западом «декаданс» на Востоке? Об этом мы подробно поговорим на нашей конференции.

На границе документального свидетельства и аллегории: триптих «Женщины Афганистана» (1978) Фарада Рокая Сулеймана

О. В. Нефедова
НИУ ВШЭ; "AASU Foundation"

Художественная жизнь Афганистана 1960–1970-х гг. остается недостаточно изученной областью истории искусства. Количество публикаций, посвященных развитию профессионального художественного образования, формированию национальной художественной школы и международным образовательным связям Афганистана этого периода, по-прежнему невелико. На этом фоне особый интерес представляет история Фарада Рокая Сулеймана (род. 1952) — первого афганского студента, обучавшегося в советском художественном вузе, и выпускника Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова.

Обращение к его творческой биографии стало возможным благодаря неожиданной архивной находке. В процессе работы над моим основным исследованием «Арабские студенты, выпускники вузов СССР» в архиве Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова среди старых фотографий были обнаружены два снимка, запечатлевшие дипломную работу неизвестного на тот момент автора. Фотографии сразу привлекли внимание качеством исполнения и характером изображенного сюжета. На обороте одного из снимков сохранилась лаконичная надпись: «Сулейман, руководитель Салахов». Эта архивная помета стала отправной точкой для дальнейшего поиска сведений о художнике, его образовании и судьбе произведения.

История Фарада Сулеймана непосредственно связана с более широким процессом становления профессионального художественного образования в Афганистане. Первые попытки институционализации художественного образования относятся к началу XX в., когда афганские студенты начали выезжать за рубеж для получения профессиональной подготовки. В 1930-е гг. в Кабуле была основана первая школа изящных искусств, связанная с деятельностью художника Гулама Мохаммада (?–1933), проходившего обучение в Германии в начале 1920-х гг. После его смерти руководство школой перешло к Абдулу Гафору Брешне (1908–1974) — одному из наиболее значительных представителей афганского искусства XX в., также получившему художественное образование в Германии. Впоследствии аналогичные учебные учреждения появились в Кандагаре и Герате. Важным этапом институционального развития стало создание в 1960 г. на базе кабульской школы Института изобразительных искусств.

Развитие системы художественного образования происходило в условиях более масштабной модернизации образовательной сферы Афганистана. Начиная с 1960-х гг. значительное число афганских студентов направлялось в Советский Союз для обучения по различным специальностям. Уже в 1965 г. более 400 граждан Афганистана обучались в 37 советских высших учебных заведениях. В целом до распада СССР в 1991 г. советские вузы подготовили более 10 000 афганских студентов различных специальностей. Образовательные обмены регулировались двусторонними соглашениями и меморандумами, определявшими, в частности, количество студентов, направления подготовки и условия обучения. Для советской системы международного образования прием иностранных студентов имел не только образовательное, но и культурно-политическое значение. Иностранным учащимся предоставлялся комплекс социальных гарантий, включавший бесплатное обучение, медицинское обслуживание, стипендию, проживание в общежитии и ряд других льгот. Существенную роль играла также языковая подготовка: по прибытии в СССР иностранные студенты, как правило, проходили обучение на подготовительных факультетах, где в течение года изучали русский язык и адаптировались к образовательной среде.

В систему международного академического обмена были включены и ведущие художественные учреждения СССР. Одним из центральных центров подготовки художников являлся Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова. Именно в этом контексте следует рассматривать профессиональную биографию Фарада Сулеймана. Его обучение в Институте имени Сурикова стало важным событием не только в индивидуальной творческой биографии художника, но и в истории художественных связей между Афганистаном и Советским Союзом.

В июле 1978 г. Сулейман завершил обучение с отличием, представив в качестве дипломной работы триптих «Афганские женщины», выполненный под руководством Таира Салахова — одного из ведущих советских живописцев своего времени. Сам факт обращения Фарада к теме афганской женщины представляет особый интерес в контексте советской академической системы. Дипломная работа иностранного студента в данном случае оказывается не только итогом профессионального обучения, но и пространством взаимодействия двух художественных традиций. С одной стороны, произведение создавалось в рамках академической школы, усвоенной автором в советском художественном институте; с другой — его тематическая и образная основа была связана с культурной средой родной страны. Подобное сочетание академической художественной системы и национального материала было характерно для более широкого процесса формирования и институционализации национальных художественных школ. В рамках

советской художественной педагогики от иностранных студентов ожидалось освоение профессиональных методов, академического рисунка, живописи и композиции при одновременном обращении к национальной тематике. В результате дипломное произведение становилось своеобразным пространством синтеза: индивидуального художественного опыта, академической школы и культурной идентичности автора.

Сегодня фигура Фарада Сулеймана представляет интерес сразу в нескольких исследовательских перспективах. Его биография позволяет рассматривать историю советско-афганских культурных связей через конкретный опыт художника; его обучение в Институте имени Сурикова — как часть истории международной художественной педагогики; а его дипломный триптих «Афганские женщины» — как пример взаимодействия академической советской школы с национальной художественной традицией Афганистана. Особое значение в этом контексте приобретает сама архивная фотография произведения. Для исследователя она становится не просто документальным свидетельством существования дипломной работы, но и материальным следом художественной биографии, прерванной политическими событиями конца 1970-х гг. Судьба этих фотографий, сохранившихся в архиве института, парадоксальным образом позволяет вновь обратиться к художнику, чье имя оказалось практически исключено из последующей истории искусства. История Сулеймана тем самым выходит за рамки индивидуальной биографии. Она позволяет увидеть сложное взаимодействие художественного образования, культурной дипломатии, национальной идентичности и политической истории в период интенсивного развития советско-афганских связей.

«Женский канон почтительности к родителям» («Нюй “Сяо-цзин”» 女孝經) в красках и туши: женская добродетель в изобразительной культуре средневекового Китая

А. В. Осокин
ИВ РАН

Трактат «Женский “Канон почтительности к родителям”» (или «Канон дочерней почтительности», «Нюй “Сяо цзин”» 女孝經) был составлен в VIII в. г-жой Чжэн (урожденной Чжэн, Чжэн-ши 鄭). Сведения о ее личности предельно скудны: официальные истории (чжэн ши 正史) «Старая книга [об эпохе] Тан («Цзю Тан шу» 舊唐書) и «Новая книга [об эпохе] Тан («Синь Тан шу» 新唐書) не упоминают ни о ней, ни об ее сочинении. Первое упоминание содержится в библиографическом разделе «О канонах и высокой словесности» («И вэнь чжи» 藝文志) «Книги Сун» («Сун ши» 宋史). Из более поздних источников также становится известным имя ее супруга — чиновника Хоумочэнь Мяо 侯莫陳邈, состоявшего в должности «придворный свободный/внештатный чиновник» (чаосань-лан 朝散郎).

Взяв за основу очень авторитетный «Канон почтительности к родителям» («Сяо цзин» 孝經), г-жа Чжэн написала самостоятельный трактат (состоящий из предисловия и 18 гл.), в котором переосмыслила фундаментальную для традиционной конфуцианской культуры концепцию «почтительности к родителям» сяо 孝 с учетом особенности женской социальной роли. «Нюй Сяо-цзин» — это блестящий образец средневековой китайской дидактической литературы, написанный женщиной для женщин. Он не является простым переложением «Сяо цзин», но, сочетая глубокую философскую основу (концепция инь-ян, пять постоянств (у чан 五常) и пр.) с исключительно конкретными, почти «техническими» предписаниями, предлагает своим читательницам самостоятельную, глубоко продуманную модель женской этики, основанную на идеалах конфуцианства. Автор мастерски использует авторитет конфуцианской классики для легитимации новых для своего времени идей (женское образование, пренатальное воспитание тай-цзяо 胎教, право на увещевание мужчины и пр.). При этом трактат остается безупречно лояльным патриархальной системе, не оспаривая главенство мужа и необходимость ритуального подчинения ему. Для современного исследователя «Нюй Сяо-цзин» — важный источник, позволяющий увидеть, как именно образованная женщина эп. Тан мыслила женскую добродетель, ориентировалась в жестких нормах конфуцианского государства и находила пространство для проявления своего

нравственного авторитета и мудрого влияния, не покидая «внутренних покоев». Это произведение оставалось влиятельным на протяжении многих веков, а его изучение проливает свет на реальное положение и самосознание женщин в традиционном Китае.

В старом Китае эта оригинальная «книга наставлений женщинам» (нюй цзяо шу 女教書) бытовала в двух формах — текстовой и изобразительной, и в таком виде сохранилась до настоящего времени. Второй из них и посвящен предлагаемый автором материал.

Начальные упоминания о свитках — живописных версиях трактата — встречаются в каталоге эпохи Сев. Сун (960—1127) «Реестр картин правления Сюань-хэ» («Сюань-хэ хуа-пу» 宣和畫譜), в котором значатся работы Ши Кэ 石恪 (X в.) и Ли Гун-линя 李公麟 (ок. 1049—1106). Более поздние знатоки эпохи Цин (1644—1911), такие как Гу Фу 顧復 (?—?) и У Шэн 吳昇 (?—?), атрибутировали некоторые свитки Янь Ли-бэню 閻立本 (601—673), однако это хронологически невозможно, поскольку трактат был создан не ранее VIII в. Тем не менее, их указания на «танский» стиль могут быть важны для возможной датировки картин.

На сегодняшний день известно о существовании несколько свитков для глав с 1 по 9, большая их часть является ныне утраченной. Один из них был описан У Шэном еще в 1712 г., причем его авторство приписано Янь Ли-бэню и Юй Ши-наню 虞世南 (558—638). Другой был атрибутирован как принадлежащий кисти художника эп. Юж. Сун (1127—1279) Чэнь Цзюй-чжуна 陳居中 (?—?) и опубликован в 1931 г. Еще один свиток (с каллиграфией императора Чжао Цзи 趙佶 (Хуй-цзун 徽宗, 1082—1135)) приписывался южносунскому Чжао Бо-цзюю 趙伯駒 (?—?) и был сфотографирован в 1913 г. Местонахождения двух последних изображений свитков не известно. В связи с этим особый интерес представляют следующие два сохранившихся свитка:

1. Версия, хранящаяся в Государственном музее императорского дворца в Тайбэе (Го-ли гу-гун бо-у-юань 國立故宮博物院) (далее — «тайбэйский свиток»): каллиграфическое исполнение текста приписывается первому императору Юж. Сун Чжао Гоу 趙構 (Гао-цзун 高宗, 1107—1187), картины — кисти Ма Хэ-чжи 馬和之 (?—?), однако стиль ближе к школе Ма Юаня 馬遠(1140—1225) и его сына Ма Линя 馬麟 (1180—1256). Текст идет в правильном порядке глав оригинального «Нюй “Сяо цзин”», каждый раздел чередуется с живописью. 2. Версия из Музея императорского дворца в Пекине (Гу-гун бо-у-юань 故宮博物院) (далее — «пекинский свиток»): анонимный, к тому же порядок текстовых фрагментов в нем перепутан, а текст написан на отдельных вставках. Стиль живописи архаичный, напоминает живопись поздней Тан, но пейзажные ширмы внутри картин указывают на XII—XIII вв. В целом,

тайбэйский свиток уверенно датируется первой половиной XIII в. благодаря типичным для школы Ма Юаня приемам: характерной организации композиционного пространства, специфической технике работы кистью и пр., в то время как пекинский свиток, вероятно, представляет собой то направление южносунской придворной живописи, которое стремилось до некоторой степени сохранить танские традиции.

Между двумя свитками нет полной согласованности — порядок глав и привязка текста к конкретному рисунку различаются, так что идентификация сюжетов картин должна осуществляться на основе анализа содержания глав сочинения и художественных деталей изображений. Подобные исследования дают ключи к пониманию механизмов сохранения, копирования, атрибуции и циркуляции китайских книжно-живописных памятников на протяжении почти тысячелетия.

Между фигурой и орнаментом: спираль возрождений в изобразительном искусстве Туркменистана

И. В. Павлоцкая
СХ Туркменистана

Логика нелинейного развития

Изобразительное искусство Туркменистана не укладывается в линейную схему «зарождение — расцвет — упадок». Его история прочитывается как спираль: фазы расцвета сменяются разрывами, а каждое новое возрождение возвращается к корням на новом уровне. Сквозной осью этого движения выступает антитеза двух начал — фигуративного (миметическое изображение человека и мира) и орнаментального (знак, узор, гель). Их колебание, сближение и расхождение образуют внутренний сюжет туркменского искусства от древности до наших дней. Существенно и другое: при всей открытости этой культуры внешним контактам искусство Туркменистана остается самобытным. Спираль здесь не череда заимствований, а циклическое самообновление собственной традиции. Возрождение — не единичное событие, а многократно повторяющийся акт, каждый раз питаемый собственными корнями. Древность в нем вырабатывает исходную матрицу, где фигура и орнамент еще слиты воедино; средневековье консервирует ее в знаке ковра, вышивки и ювелирного узора; XX в. пробуждает ее в станковой картине; современность вновь обращается к ней как к первоисточнику. Традиция, таким образом, не сохраняется пассивно и не прерывается, а всякий раз возобновляется, обнаруживая в каждой фазе собственную, а не заимствованную оригинальность.

От наскальных изображений к ковру

Визуальная традиция на земле Туркменистана прослеживается с глубочайшей древности. Ее исток — наскальные изображения и фигурки неолита, затем орнаменты и изображения на керамике ранних земледельческих культур. Расцвет бронзового века связан с Маргианой: к Гонур-Депе, по ряду оценок, имеют отношение самые ранние в мире сюжетные мозаики, сочетающие живопись по штукатурке с каменными вставками. Вершина античности — эллинистическая Парфия: столичная Ниса, где в 1948 г. обнаружены около пятидесяти ритонов из слоновой кости, чьи фризовые рельефы соединяют греческую пластику с местной, орнаментально-знаковой трактовкой формы. Затем — средневековый Мерв, один из крупнейших центров ремесла и искусства на Великом шелковом пути. На всем этом протяжении фигура и орнамент сосуществуют в нерасчленимом единстве: изобразительное здесь изначально орнаментально, а орнамент изобразителен, и граница между мимесисом и знаком остается проницаемой. Хороший пример сквозного

знака — парфянский «якорь», царская эмблема династии Арсакидов, который в стилизованном виде доживает до современных йомудских ковров. К позднему средневековью подобная изобразительность угасает, однако визуальная культура не прерывается: она перетекает в орнамент и ремесло. Ковроткачество (гёль), вышивка, ювелирное дело и керамика консервируют знаки древности. Ковер выступает здесь как память формы — канал, по которому древние эмблемы и композиционные схемы передаются через века, минуя фигуративную картину; ковровый орнамент функционирует как особого рода письмо, кодирующее мифологические и космологические представления. Эта непрерывность принципиальна для всей концепции: иначе необъясним сам факт выживания туркменской визуальной традиции в эпоху отсутствия станковой картины.

Возрождение изобразительности

Ее предтечей был Назар Иомудский — первый профессиональный туркменский художник, сложившийся в русле передвижничества еще в конце XIX в. Интересное явление при том, что на тот период институтов художественного образования на территории Туркменистана не было. Новое рождение фигуративной картины как явления туркменской культуры связано с 1920 г., когда в Ашхабаде по инициативе Рувима Мазеля и Александра Владычука создается «Ударная школа искусств Востока» — первое учебное заведение, целенаправленно готовившее национальные художественные кадры в рамках советской политики по возрождению национальных культур. Помимо подготовки мастеров школа несла и агитационную миссию — оформление агитпоездов, революционных празднеств, плакатов. К концу 1920-х гг. складываются базовые для туркменской живописи жанры — социально-тематическая картина и портрет-тип (Бяшим Нурали, Сергей Бегляров), призванные зафиксировать сдвиги в жизни и сознании социалистического туркменского общества. Изобразительность рождается на пересечении двух векторов: внешнего импульса (передовая академическая и авангардная школа) и внутренней задачи выразить национальный опыт — отсюда и декларируемый «поиск национального стиля», который станет базисом всего последующего развития.

Расцвет как синтез

Советский период можно рассмотреть как фазу рассвета самобытной туркменской культуры; поиска ее собственного пути. Складывается национальная школа изобразительного искусства: станковая картина соединяется с монументально-декоративным искусством, ковер начинают ткать по эскизам профессиональных художников, и он обретает станковые и монументальные черты. К середине XX в. выдвигается поколение мастеров, определивших облик туркменской живописи. Главная специфика этого периода — сознательное выстраивание моста между европейской станковой формой и национальной орнаментальной

традицией: цвет и ритм ковра проникают в живописную ткань, а фигуративная композиция вбирает орнаментальную упорядоченность. Именно здесь, в точке максимального сближения фигуры и орнамента, туркменская живопись обретает собственное лицо, отличное от общерегиональной советской нормы.

Возврат к собственной традиции

В современный (постсоветский) период, после обретения независимости, искусство Туркменистана совершает показательный жест, обратившись к собственной изобразительной традиции. В этот период туркменское искусство обращается к ренессансу древности: образы Парфии и Маргианы, орнамент, национальная символика; в официальной риторике утверждается формула «золотого века», а древнее наследие осмысляется как источник национальной идентичности. Кроме того, все активнее начинает использоваться собственный опыт изобразительности, приобретенный в предшествующие десятилетия. Показательно, что этот возврат опирается на все предшествующие фазы сразу: художник вновь соединяет знак и фигуру, орнамент и станковую форму, но уже как способ утвердить преемственность национальной традиции. Тем самым поступательное движение продолжается: современное туркменское искусство узнает себя не в заимствованной, а в исконной матрице, заложенной еще восточно-эллинистическим синтезом древности, — так память формы, сохраненная орнаментом, вновь становится питающей средой для переосмысленной трактовки произведений.

Единство двух начал

Диалектика фигуры и орнамента — сквозная линия, связывающая все фазы туркменского искусства. В каждом периоде она разрешается по-новому: в древности фигура и знак слиты в синкретическом единстве, в средневековье орнамент берет верх и консервирует форму в ковре, в XX в. фигура возвращается и заново вбирает орнамент, а современность вновь конвергирует, обращаясь к истоку. Такой взгляд позволяет прочесть историю изобразительного искусства Туркменистана не как хронику стилей, а как единый, развивающийся по спирали художественный процесс, в котором каждая эпоха возвращает к истоку и одновременно переоткрывает его заново.

Парные цуба для дайсё на примере работы Кикуока Мицуюки из коллекции Государственного музея Востока

В. Г. Перкис
РГХПУ им. С. Г. Строганова

Исследуя холодное оружие, европейская традиция оружиеведения все элементы рассматриваемого объекта, кроме полосы клинка, относит к эфесу. Японцы же, согласно существующей исторической традиции, именно гарды цуба относят к собственно оружию, тогда как металлические элементы рукояти и муфту клинка хабаки — к фурнитуре.

Надо сказать, что японский меч — нихонто, практически со времен своего возникновения является объектом внимания мастеров декоративно-прикладного искусства, и если совсем ранние клинки в силу ряда причин непросто оценить с точки зрения эстетики меча, то сохранившиеся элементы оправ из драгоценных металлов — наглядное свидетельство напряженного труда художников и ремесленников в интересах политической элиты, заинтересованной в демонстрации своего статуса в том числе через ношение украшенного оружия.

Развитие общества, рост экономики, расширение границ раннеяпонской государственности внутри страны; центростремительные, и напротив, сепаратистские тенденции привели к росту производства оружия. Растущая потребность в клинках вызвала трудовую миграцию кузнецов, семейные группы которых вначале производили полный комплекс оружейной единицы, а не только клинок. Вместе с расширением ареала расселения кузнецов возникают новые группы изготовителей цуба, не связанные с кузницей, а принадлежащие к объединениям, ответственным за оформление цветным металлом архитектуры и интерьеров общественных зданий.

Следует отметить, что принятое разделение цубако (изготовителей цуба) на работавших по железу и стали танко (鐔工), и тех, кто работал с мягкими металлами и сплавами, кинко (金工), неабсолютно, поскольку первые обращались и к работе с цветным металлом. Не менее важно знать, что в период Токугава мастера разделились на иэбори (家彫, букв. «домашняя, сокровенная гравировка»), и матибори (町彫, «гравировка городских ремесленников»). Разница между ними в том, что мастера иэбори чаще всего работали на бакуфу и ассоциированные с ним круги, вкусы которых были до известной степени консервативны и более связаны требованиями регламента, ремесленники же матибори, ориентированные на более широкую аудиторию, имели большую свободу самовыражения, в том числе осваивая новые методы и сюжеты.

Со временем изменения военной моды, вызванные самыми различными причинами — от развития религиозно-духовных воззрений до иноземных вторжений и законодательных актов, ставших декларацией итогов этих изменений, привели к появлению привычного нам облика самурая, вооруженного двумя мечами — длинным и коротким. Музейные коллекции и частные собрания демонстрируют такие мечевые пары, художественно оформленные как ансамбль. Такая пара, даже если дизайн ее неодинаков, называется дайсё.

Термин «дайсё» (大小) буквально означает «большой и маленький». Он состоит из сокращений для «длинного меча» (дайто, 大刀) и «короткого меча» (сёто, 小刀) и впервые появляется в конце периода Муромати в тексте «Синтё-коки» (信長公記), хроники Ода. В этом жизнеописании Нобунаги, например, сказано: «Стало обычным носить на бедре дайсё». И документ «Тодай-ки» (当代記) раннего периода Эдо, который адаптирует и цитирует такие хроники, как «Синтё-коки», упоминает в записи четвертого года Тэнсё (天正, 1576 г.) «кинсаку но катана дайсё» (金作ノ刀大小), т. е. «дайсё, украшенный золотой фурнитурой». Современные этим документам термины, такие как «рё-госи» (両腰) или «моро-коси» (諸腰), также использовались для описания пары мечей. Их можно перевести как «два на бедре». Но иногда синтаксис мечей в списках также позволяет нам определить, что они были оправлены одинаково и как пара. Например, в «Синтё-коки» упоминается «нагацука но тати-вакидзаси» (長柄の 太刀・脇指, «тати/вакидзаси с длинной рукоятью») или «кин-носицукэ тати вакидзаси» (金熨斗付け太刀・脇指, «тати/вакидзаси с золотыми носи-цукэ“).

Эта тенденция получила дальнейшее развитие, когда сёгунат Токугава пересмотрел весь дресс-код для класса буси. Теперь было точно определено, с какой одеждой должен сочетаться каждый стиль меча, и установлено следующим образом:

1. тайрэйфуку (大礼服), самая формальная одежда: кадзари-тати или эфу-но тати.

2. рэйфуку (礼服), официальная одежда: тийсайгатана (小さ刀) или итомаки-но тати.

3. цудзё-рэйфуку (通常礼服), обычная формальная одежда: тийсайгатана или катана.

4. Ряку-рэйфуку (略礼服), полуформальная дежурная одежда: дайсё.

5. хэйфуку (平服), гражданская одежда вне службы: вакидзаси или катана.

6. в доспехах (каттю, 甲冑) или для соколиной охоты (такагари,鷹狩): итомаки но тати

7. в (официальных) поездках (рёко, 旅行) или для охоты: хандати

В постоянной экспозиции Государственного музея Востока представлены, судя по их сходству, парные (предназначенные для пары мечей) цуба работы Кикуока Мицуюки (菊岡光行). Также предположительно дайто (катана) в этой паре не был укомплектован когатана и когай, а сёто (вакидзаси) предположительно комплектовался этими предметами.

Кикуока Мицуюки — выдающийся деятель матибори тосо-кинко. Наставник Мицуюки, Наомицу, был знаменитым художником, вторым поколением династии Янагава, владевшим не только приемами школы Ёкоя, Янагава, и Исида, но и будучи известным мастером чайной церемонии школы Энсю (Энсю-рю, 遠州流), основанной Кобори Энсю Масакадзу (小堀遠州政一, 1579–1647).

СнКак писал автор Маркусу Сеско: «Что касается мастерства, Мицуюки сочетал стили Ёкоя Сомин и Янагава Наомаса (учителя Наомицу) и ничуть им не уступал. Изображения его работы очень тщательно вырезаны и отличаются изяществом. Но цена его аккуратности — некоторая утрата элегантности. Поэтому он стоит несколько ниже, чем Сомин и Наомаса. Кроме того, выполнение подписи безупречным блочным шрифтом (кайсё, 楷書), свидетельствует о его самодисциплине, и Унно Сёмин, художник кинко эпохи Мэйдзи, критиковал Мицуюки, утверждая, что тот, должно быть, потратил целый день, вырезая подпись. Мицуюки был известен под псевдонимами «Каккэнси» (活釵子), «Докухосай» (独歩斎 или 独甫斎), «Сайкаан» (崔下庵), «Суйминся» (睡眠舎), «Минсокэн» (民竈軒) и «Нансэнсай» (南仙斎), причем последнее имя восходит к его имени монаха в миру «Нансэн» (南仙). Мицуюки умер на шестой день десятого месяца 12 г. Кансэй (1800) года в возрасте 51 г.»

Характеризуя Мицуюки как скрупулезного исполнителя, его более поздний коллега не погрешил против истины. Как видно по фотографии, подпись действительно исполнена искусной и твердой рукой, и прекрасно читается. Через учителей и родственников художник был связан, без преувеличения, с элитой японской культуры, и сам был ее значимой частью. Кстати, разнообразие интересов, широкий спектр видов художественного творчества был характерен для японских художников в той же степени, что и для их европейских коллег: у себя на родине Кикуока Мицуюки был высоко оценен и как ювелир-оружейник, и уважаем как поэт. Известно не очень много его сохранившихся ювелирных работ, но еще мы знаем, что ему прекрасно удавались изображения лошадей: по крайней мере, две известные нам пары мэнуки, и цуба на эту тему очень хороши.

Эхо золотого века учености: жанр чхэккори в корейском искусстве XXI в.

А. П. Пицина
СПбАХ им. И. Репина

Жанр чхэккори зародился в нач. XIX в., однако подлинного расцвета достиг к середине столетия. В этот период чхэккори складывается как целостная художественная система, в которой изображение книг, цветов и редких предметов выстраивается в устойчивый символический порядок. Мир ширмы служит прямым выражением идеала учености и социального статуса ее владельца.

Рубеж XIX–XX вв. становится для чхэккори временем «осени». Нарастает композиционная преемственность, воспроизводятся уже найденные схемы; усиливается декоративность и тенденция к орнаментализации формы. В связи с этим ученая символика — прежде центральный нарратив жанра — уступает место декоративно-благопожелательному языку. Одновременно возрастает интерес к стилистически близкому жанру кименчхольчхидо, у которого чхэккори и прежде заимствовало изображение отдельных предметов и композиционные приемы.

В 1920-е гг. происходят существенные изменения: чхэккори, благодаря своей исходной открытости к новому, превращается в свидетельство культурной вестернизации Кореи. На ширмах начинают воспроизводить западные товары, конфуцианская система смыслов вытесняется визуальным языком современного города — идеал ученого кабинета уступает место идеалу современного быта. Жанр, все еще формально существующий, перестает быть носителем исходной идеи.

С сер. XX в. проследить непрерывную эволюцию жанра невозможно: не сохранилось ни одной ширмы, которую можно было бы с уверенностью атрибутировать этим периодом. Лакуна обусловлена историческими потрясениями, пережитыми Кореей, — японской оккупацией, гражданской войной, модернизацией и вестернизацией художественного поля. Художники, обучавшиеся в Токио, Франции и США, после освобождения и войны формируют собственный язык, ищут национальную идентичность не в продолжении традиционных жанров эпохи Чосон, а в абстракции и тансэкхва. Показательно и отношение корейского общества к наследию: в середине XX в. традиционное и народное искусство, включая минхва и чхэккори, оставалось мало изученным, и жанр на несколько десятилетий оказался вне основного исследовательского внимания.

Признание к традиционному и народному искусству пришло извне и вслед за ним пробудился внутренний интерес самих корейцев к

собственной истории искусства. На рубеже XX–XXI вв. создаются музеи и центры народного искусства, проводятся выставки, последовательно переосмысляющие сначала минхва, а затем и чхэккори. Традиционные мотивы постепенно возвращаются в современную художественную среду.

Возвращение интереса к традиционному искусству рубеже XX–XXI вв. можно описать как ренессанс: подобно тому, как ренессансная культура обращалась к античности не для копирования, а для нового прочтения через призму настоящего, современные корейские художники обращаются к чхэккори не для реставрации утраченного канона, а для построения нового языка, в котором эхо ученой традиции прошлого звучит на языке индивидуального опыта.

Квак Суён работает в технике чинчхэ — традиционной полихромной живописи минхва плотными минеральными пигментами. В ее работах в пространство классических предметов чхэккори вписаны изображения собак, выглядящих «вклеенными» в композицию, словно коллаж. Показателен мотив очков в роговой оправе: художница сознательно выбирает оправу, характерную именно для XIX в., а не более позднюю металлическую. Таким образом она обращается к тому периоду чхэкори, когда он был в своем расцвете. Единственным принципиально новым предметом становится сундук Louis Vuitton — и здесь обнаруживается сквозная для всей истории жанра логика: чхэккори с самого начала был жанром демонстрации ценного и редкого, и включение современного люксового бренда не разрушает эту логику, а продолжает ее на новом материале. Меняются вкусы и статусные объекты, но сама идея — любование желанной вещью — остается неизменной нитью, связывающей золотой век жанра с его нынешним состоянием.

У Чхве Джэхёка тот же принцип проявляется ярче. В работе «Still Life #65» на фоне двухстворчатой ширмы конца XIX в., задающей визуальную ось композиции, среди узнаваемых предметов — книг в традиционных коробах, курильниц — художник помещает деталь, работающую как прямой символ увядания: засушенный лотос, цветок, традиционно связанный с буддийской чистотой и духовностью. Рядом с ним — обложка книги «The Erotic of Korea», обращенная к зрителю — диссонансный предмет в контексте жанра, исторически тесно связанного с конфуцианской ученостью.

Им Сушик — корейский фотограф и междисциплинарный художник, работающий с переосмыслением традиционных форм позднечосонской живописи, прежде всего жанра чхэккори, средствами современной фотографии и текстильных техник. В центре его художественного интереса находится книга — не как символ учености в конфуцианском смысле, а как объект желания и визуальный автопортрет владельца.

Особое внимание художник уделяет проблеме перспективы, характерной для традиционного чхэккори. Он подчеркивает, что

визуальный эффект классических ширм невозможно воспроизвести средствами прямой фотографии. Вместо цифровой коррекции или фотомонтажа Им Сушик пересобирает изображения — фотографические фрагменты распечатываются на ткани, а затем сшиваются вручную, по принципу чогакпо — традиционного корейского лоскутного одеяла. Таким образом, изображение собирается как текстильный объект, в котором каждый элемент сохраняет следы времени и физического труда.

У Ким Джихён менее радикальная и более узнаваемая для жанра форма. Работа художницы уже при первом взгляде отсылает к ряду произведений позднего чхэккори XIX в., прежде всего к четырехстворчатой ширме «Книги и научные труды за занавесом» и восьмистворчатой ширме «Чхэккори с тигриной шкурой». Как и в этих произведениях, композиция строится вокруг приподнятого занавеса, который приоткрывает зрителю внутреннее пространство, наполненное предметами, связанными с учебой, досугом и повседневной жизнью.

Ряд предметов представляет собой прямое переосмысление традиционных мотивов. Так, гранаты или персики, часто встречающиеся на полках чхэккори XIX в., здесь заменены тремя фигурными объектами, напоминающими мороженое. Ваза или сосуд уступают место бутылке, но сама логика предметного акцента остается неизменной.

Произведение Ким Джихён можно рассматривать как современную интерпретацию чхэккори, в которой сохраняется композиция и логика жанра, но радикально меняется его содержание. Книжный шкаф перестает быть символом учености и социального статуса и превращается в своеобразный автопортрет — пространство памяти, досуга и индивидуального опыта.

Золотой век чхэккори остался в прошлом: книга продолжает быть ключевым элементом жанра, но ее функция смещается к метафоре идентичности и внутреннего мира творца.

Художники, обращающиеся к чхэккори в XXI в., изучают традиционное искусство эпохи Чосон и ищут в нем способ выразить собственные чаяния, личный опыт, национальную идентичность. Именно поэтому каждый выбирает свое направление: одни сохраняют иконографию, нередко в преобразованном виде, другие следуют за структурой, отказываясь от предметного репертуара почти полностью. Он заменяется современными аналогами, а порой утрачивает самостоятельное символическое значение: на первый план выходит не репрезентация ученого кабинета, а фиксация комнаты, полки, набора вещей, отражающих личный опыт, привычки и память художника.

Так визуально выразительный жанр чхэккори благодаря своей гибкости идет в ногу со временем и становится универсальным языком — способным вместить в себя и прошлое и настоящее.

Особенности символики и декоративного оформления наград раннего периода Китайской Республики (1912-1929)

К. М. Писцов
ИВ РАН

Эпохальное значение Синьхайской революции как для китайской, так и для мировой истории, несомненно. Тем не менее нельзя не отметить некоторых противоречий, присущих раннему периоду существования Китайской Республики, что объяснялось особенностями внутриполитической и внешнеполитической обстановки. Показательно, что Республика, положившая конец двухтысячелетнему существованию монархии, была провозглашена с начала нового года (как ранее велся с начала года официальный отсчет царствования нового императора), но при этом за отправную точку было избрано начало года по григорианскому, «западному» календарю. Одной из крайних форм противоречий можно считать неготовность отдельных политических деятелей и определенных социальных групп (а в какой-то степени, вероятно, и массового сознания) окончательно отказаться от привычного института монархии. В сфере материальной культуры произошедшие изменения выразились в значительной вестернизации внешнего облика граждан Республики, но процесс этот шел далеко не линейно, новые веяния и освященные веками традиции могли вступать в острый конфликт, но порой уживались довольно мирно, иногда приобретая форму любопытного синтеза, не всегда жизнеспособного, но характерного. Одним из ярких проявлений такого синтеза в области материальной культуры является, на наш взгляд, наградная система раннего периода Китайской Республики. История китайских республиканских орденов уже рассматривалась в работах О. Н. Розанова и И. В. Можейко, но для обоих авторов данная тема являлась лишь частью более общих исследований по фалеристике. Я же собираюсь уделить ей основное внимание, привлекая материал о наградах, которые в работах О. Н. Розанова и И. В. Можейко упомянуты вскользь или не упомянуты, и обратив особое внимание на декор.

Первый орден — орден Двойного дракона, как его обычно называют в литературе, — появился в Китае еще в конце эпохи Цин (1644–1911) и вполне закономерно являлся гибридом западной идеи ордена и традиционной китайской символики, причем символики имперской. После падения монархии орден Двойного дракона утратил статус государственной награды.

Первые три ордена, учрежденные республиканским Временным правительством в Нанкине, — это орден Девяти треножников, орден Тигра и медведя, орден Пробудившегося льва. В самих названиях уже очевиден

синтез не только восточной и западной, но и имперской традиции. Девять треножников, создание которых приписывалось легендарному императору Юю, основателю первой китайской «династии» Ся, традиционно считались регалиями государственной власти, но власти по умолчанию монархической (академик В. М. Алексеев условно сопоставлял их с Шапкой Мономаха в русской традиции). Сами треножники, отлитые Юем, были утрачены уже на раннем этапе китайской истории, и словосочетание использовалось как метафора законной государственной власти. В названии ордена, безусловно, содержалась апелляция к исконно китайской государственности (напомним, что свергнутая Синьхайской революцией династия была маньчжурской, то есть иноземной по происхождению) и декларация легитимности республиканской власти, но едва ли подобный образ был полностью лишен некоторого монархического обертона, вероятно, вопреки объективному желанию учредителей ордена. Тигр и медведь к собственно монархии отношения не имели, но на протяжении веков выступали в качестве метафоры сильных и храбрых воинов, здесь новая форма власти использовала традиционные образы в новом начинании, имевшем западные корни, как это произошло ранее в монархический период с образом дракона. Лев, впервые попавший на территорию Китая с запада, не имел столь древних корней в ханьской культуре, хотя уже давно вошел в мир воображаемой фауны и был привычен взору в качестве стража храмовых или дворцовых ворот и персонажа декоративно-прикладного искусства. Образ пробуждения как нельзя лучше соответствовал революционному порыву, призванному разбудить страну после долгой феодальной спячки. Каждый из орденов делился на девять степеней в соответствии с традиционной китайской символикой чисел и традиционным числом чиновничьих рангов в имперской администрации.

Следующий период существования Республики (т. н. правление Бэйянской клики милитаристов) ознаменовался появлением Большого ордена, украшенного откровенно монархическими атрибутами, ордена Чудесного колоса, ордена Белого орла, ордена Просвещенного тигра (три последних ордена имели девять степеней) и т.п. Западный по своей сути институт орденов вновь воплощался в традиционных китайских формах и образах. Если все награды Временного Нанкинского правительства были военными (хотя орден Пробудившегося льва мог также вручаться и гражданским лицам), что объяснялось военным характером революционной борьбы, но в то же время соответствовало изначальному назначению европейских орденов, то Бэйянское правительство в определенном смысле возродило традиционный для Китая приоритет гражданской службы, поскольку орден Чудесного Колоса для отличия заслуг перед государством, заслуг в области науки или профессиональной деятельности был учрежден одновременно с Большим орденом,

значительно раньше, чем вручавшиеся за военные заслуги ордена Белого орла и Просвещенного тигра. Не столь политически ангажированными, но сохраняющими прочную связь с традицией были Знак Милосердия, предназначенный для женщин и потому украшенный изображением феникса, Знак Тени от груши, учрежденный специально для награждения уездных начальников и отсылавший к древнейшей «Книге Песен», и Знак Сечжая — с изображением мифического единорога, символизировавшего правосудие в императорском Китае. Можно предположить, что отчасти сказывалась ностальгия (сознательно культивируемая президентом Юань Шикаем), отчасти новые идеи отливались в уже привычные формы. О тех же процессах свидетельствует дифференциация награждений по гендерному признаку, в принципе, типичная для феодальной эпохи.

Связь с традиционными образами, достаточно очевидно проявляющаяся в символике орденов и медалей, находит еще более яркое выражение в их декоре. Из вышеизложенного очевидно, что в оформлении наград использовались такие традиционные для фольклора и древней официальной символики образы, как тигр, феникс, единорог-сечжай, а кроме того, журавль и благовещие летучие мыши, при этом ассоциирующийся с императором дракон появляется редко и почти исключительно в контексте реставрационно-монархической символики. Чрезвычайно показателен в плане преемственности орден Белого орла: поза изображенной на нем птицы разительно напоминает изображение с ранговых нашивок чиновников эпохи Цин. Активно используются представители царства растений — их образы проникают в сами названия наград (Орден Чудесного колоса, Знак Тени от груши) или формируют орнамент — например, венок из хризантем на медали лидера чжилийских милитаристов У Пэйфу для награждения за отличную стрельбу. Перечисленные традиционные образы и мотивы свободно сочетаются в декоре наградных знаков ранней Китайской Республики с лавровым венком триумфатора, портретами президентов и военачальников, знаменами Республики и Национально-революционной армии Китая.

Пожалуй, только в период правления партии Гоминьдан (1928–1949) восходящие к прошлому символы и декоративные мотивы в значительной степени сменились более привычными для орденских систем XX в/ формами — в названиях и декоре орденов появляются партийная символика, образ основателя государства, заметно потеснившие, хотя и не изгнавшие полностью древние образы.

Таким образом, ордена Китайской Республики являются ценным документом, иллюстрирующим не только политические процессы, но и сложную эволюцию идеологии и ментальности традиционного общества в период изменения политической формации.

«Книга Рожера» ал-Идриси: картография как искусство и образ Востока в норманнской Сицилии XII в.

В. В. Прудников
ИВ РАН

Доклад посвящен «Книге Рожера» (лат. Tabula Rogeriana) — географическому труду арабского ученого ал-Идриси (1100–1165), созданному при дворе сицилийского короля Рожера II в середине XII века. Это произведение рассматривается не только как памятник средневековой картографии и географии, но и как уникальный художественный и культурный феномен, в котором отразились представления норманнской Сицилии о Востоке и о «золотом веке» античной и арабской науки.

«Книга Рожера», известная также под арабским названием «Нузхат ал-муштак фи-хтирак ал-афак» («Отрада страстно желающего пересечь мир»), была составлена по поручению короля Рожера II. Ал-Идриси, потомок знатного рода, ведущего происхождение от внука пророка Мухаммада, родился в Сеуте (мусульманская Испания), получил образование в Кордове и много путешествовал, прежде чем прибыл в Палермо. Здесь он провел более двадцати лет при дворе норманнских королей, из которых пятнадцать лет потратил на составление своего труда.

«Книга Рожера» стала первой попыткой в средневековой историографии выйти за пределы античной традиции и легендарных представлений и получить реальные сведения по географии всего известного на тот момент мира. На сбор информации тратились ресурсы королевства, проводился опрос купцов и путешественников, на запад и восток отправлялись эмиссары с целью проверки и уточнения полученных данных. По утверждению ал-Идриси и ас-Сафади, основная роль в организации сбора и обработки сведений принадлежала лично Рожеру II, который в совершенстве владел греческим и арабским языками. Он лично знакомился с уже имевшимися географическими и историческими сочинениями, беседовал с учеными людьми, рассылал их по различным странам, а затем сам проверял полученные сведения. По итогам проделанной работы он приказал отлить серебряный диск (планисфера весом около 150 кг) и изобразить на нем все семь климатов, на которые была разделена карта мира. По его поручению были созданы карты на бумаге.

Труд ал-Идриси является не просто комментарием к составленным картам, а уникальным сводом различных данных. К сожалению, серебряный диск и многие карты оказались утрачены после смуты в сицилийском королевстве в марте 1161 г. Всего сохранилось около десяти списков сочинения. Две наиболее древние (XIV в.) и полные рукописи хранятся в Национальной библиотеке Франции.

В докладе «Книга Рожера» рассматривается в нескольких аспектах:

Первый аспект — картография как искусство. Карты ал-Идриси представляют собой не только научные документы, но и художественные произведения. Они выполнены с использованием растительного, животного и архитектурного орнамента, а их композиция подчинена строгим эстетическим принципам. Серебряная планисфера Рожера II — это одновременно научный инструмент и предмет придворной роскоши, символ власти и культурных амбиций норманнского короля. Картографическое искусство ал-Идриси вписывается в широкий контекст средиземноморской культуры XII в., где наука, искусство и политика были неразрывно связаны.

Второй аспект — образ Востока. На картах и в тексте «Книги Рожера» Восток представлен как пространство, полное чудес и богатств, но одновременно — как объект научного описания. Особое место занимает Крымский полуостров и Причерноморье. На картах ал-Идриси отсутствует как таковой Крымский полуостров и Азовское море, однако есть информация о пяти островах, которых в Черном море не существовало. Подобные деформации могут быть объяснены не столько недостатком знаний, сколько несогласованностью сведений, полученных от различных информаторов. Источниками для описания Крыма послужили сообщения византийских купцов, которые отправлялись в плавание вдоль берегов Черного моря из Константинополя.

На сегодняшний день вопрос об идентификации городов Крыма на картах «Книги Рожера» можно считать решенным. Первым в списке упоминается Карсун (Херсон), за ним через тридцать миль следует Джалита (Ялта). Между Карсуном и Джалитой на карте указан город Малиса. Через двенадцать миль от Джалиты расположен Гурзуби (Гурзуф). За ним через десять миль располагается Бартанити (Партенит), за ним через восемь миль Лабада (Ламбат), от которого десять миль до Шалусты (Алушта), от которого двадцать миль до Султатийа (Судак), от которого двадцать миль до Бутары. Расположение последнего города точно не установлено, но с высокой долей вероятности речь идет о месте расположения современной Феодосии.

Почти каждый из перечисленных городов в «Книге Рожера» снабжен каким-либо описанием. Например, Ялта является городом куманов или расположена в Кумании. Гурзуф и Алушта — многолюдные, большие города, что говорит о большом значении для черноморского региона в целом. В Партените располагались верфи и там строили корабли.

Третий аспект — «золотой век» и ренессанс античной традиции. «Книга Рожера» — это пример своеобразного «ренессанса» географических знаний, синтеза античной, арабской и европейской традиций. Ал-Идриси не просто компилирует сведения предшественников,

но создает новую картину мира, основанную на проверенных данных. Норманнская Сицилия XII в. предстает как культурный перекресток, где сосуществовали латиняне, греки, арабы, евреи и лангобарды, принадлежавшие к различным вероисповеданиям. Именно в этой среде стало возможным создание труда, который объединил достижения различных культурных традиций.

Четвертый аспект — календарные и космологические представления. Деление мира на семь климатов, положенное в основу карт ал-Идриси, связано с античной и арабской космологией. Каждый климат соответствует определенной широтной зоне и характеризуется своим климатом, растительностью, животным миром и населением. Эта система отражает представления о гармонии мира, о взаимосвязи природы и человеческой деятельности. В этом контексте «Книга Рожера» может рассматриваться как источник по истории календарных и космологических представлений средневековья.

«Книга Рожера» является ценнейшим источником для изучения истории Крыма, Причерноморья и всего Средиземноморья XII века. Содержательность собранной информации указывает на огромный и далеко не праздный интерес со стороны норманнских королей Сицилии к данному региону. В существовании подобных планов не приходится сомневаться, учитывая итальянскую экспансию в Северном Причерноморье в XIII–XIV веках. Доклад призван показать, что «Книга Рожера» — это не только памятник науки, но и выдающееся произведение искусства, в котором отразились представления эпохи о Востоке, о «золотом веке» и о месте человека в мире.

Фрагмент как призма: «Цзиньхуэйдуй», монтаж и иная логика становления китайской авангардности

Пу Аньюань
Академия искусств и дизайна, Университет Цинхуа

Обладает ли современное китайское искусство внутренней логикой развития? Следует ли считать его результатом переработки западной модерности, дополнением к классической традиции или же оно формируется через свойственную Цзиньхуэйдуй (锦灰堆) диалектику «от собрания разбитого к собранию драгоценного», сохраняющую незавершенность и открытость текста и создающую смешанную модерность? В глобальном авангарде XX в. фрагмент стал средством пересмотра визуального порядка: монтаж разрушал пространственно-временную последовательность и создавал значение через столкновение; «Атлас Мнемозины» Аби Варбурга превращал соположение образов разных эпох в пространство культурной памяти; американский коллаж включал элементы повседневной и потребительской культуры. Соприсутствие разобщенных элементов образует диссенсус — разрыв внутри «распределения чувственного» (Жак Рансьер). Русский авангард выработал форму «авангарда века».

В китайской историографии внутренние источники модерности связывались с концепцией «Ипай» (意派) (Гао Минлу) и теорией «Ци» (气) и «Ли» (力), подчеркивающей движущую энергию китайской авангардности (Лу Минцзюнь). В отличие от этих макромоделей доклад обращается к конкретной форме — цзиньхуэйдуй. Его истоки прослеживаются от Сун и Юань; форма развивается в Мин и Цин и широко распространяется на рубеже XIX–XX вв. Цянь Сюань（钱选，1239—1299） представляет узел: языком ученой живописи он изображал повседневные предметы и культурные остатки вне канона. В эпоху Цин монах Лючжоу — знаток эпиграфики, каллиграф и художник — связал вещь, эстампаж и изображение. Полноформатный эстампаж древних сосудов раскрывает цепь: вещь становится следом, след — переносимым образом, а образ воспроизводится живописью. Несмотря на сходство с коллажем, цзиньхуэйдуй обычно не состоит из наклеенных бумаг: художник изображает разрывы, сгибы, следы огня, загрязнения, фрагменты каллиграфии, печати и перекрывающиеся листы. Здесь взаимодействуют фрагмент, симулякр и остаток: утратившая функцию вещь становится остатком, тот — изображением, а изображение побуждает вообразить культурное целое, не данное полностью. Так меняются отношения между оригиналом и копией, высокой и повседневной культурой, памятью и забвением.

История цзиньхуэйдуй обнаруживает три напряжения: между созданием формы художниками-литераторами и ее периферийным положением внутри вэньжэньхуа; между внутренней китайской линией и использованием западной перспективы, светотени и реалистической моделировки; между сохранением культурных следов и их представлением как поврежденных и неполных. Поэтому расцвет цзиньхуэйдуй в эпоху поздней Цин и ранней Республики несет признаки упадка: западная техника усиливает иллюзионизм и коммерческую привлекательность, но превращает культурную память в знак вкуса и престижа. Возрождение и декаданс становятся двумя состояниями одной структуры. С русско-советским монтажом цзиньхуэйдуй роднят соприсутствие, нелинейность и нарушение единого порядка, однако монтаж действует по модели «разрыв — конфликт — производство нового», а цзиньхуэйдуй — по схеме «остаток — преобразование — потенциал», позволяя прошлому действовать после утраты целостности. Это два исторических режима работы с фрагментом, а не оппозиция «радикального Запада» и «гармоничного Китая».

Такая перспектива иначе показывает адаптацию авангардных форм в Китае XX в. В конце 1920-х гг. Лу Синь（鲁迅） переводил советские тексты, в том числе работы Луначарского и Плеханова, поддерживал ксилографию и собирал эпиграфические эстампажи, древние кирпичи, зеркала и монеты. В народных оттисках он обнаруживал силу, близкую европейской гравюре; условно говоря, «Ци эпиграфического следа» (金石气) и «сила ксилографии» (木刻力) здесь взаимно переводимы. Поэтому европейская и советская графика взаимодействовали с существовавшими традициями, а не просто имитировались. Подобный процесс заметен в «пикториальной фотографии» Лан Цзиншаня: соединяя негативы и обрабатывая изображение, он заново создавал пространство пейзажа Сун и Юань; классическая система воспроизводилась через расчленение и рекомбинацию. Две версии гравюры Гу Юаня «Развод» демонстрируют другую перенастройку: ранняя сохраняет западную модернистскую композицию, светотень и крупные темные массы, поздняя становится яснее, линейнее и повествовательнее. Художник отмечал трудность восприятия прежнего языка аудиторией. Это не отказ от модернизма, а перестройка формы в соответствии со зрителем и социальной функцией.

Цзиньхуэйдуй предлагает иной ответ на вопрос, можно ли описывать модернизацию китайского искусства лишь как заимствование западных форм. Его напряжение «целостность — фрагментарная форма» показывает, что разрушение структуры не обязательно уничтожает традицию: остаток способен переходить в избыток значения. Эта логика содержит потенциал «ши» (势) — силы ситуации, возникающей из конфигурации отношений (François Jullien). Речь идет не о раннем

«китайском монтаже» или прямом источнике авангарда XX в., а об иной логике становления китайской авангардности. Если «авангардное искусство» имеет конкретную институциональную и политическую историю, то «авангардность» означает способность нарушать устойчивый порядок восприятия, ценностей и знания и создавать новые отношения. Цзиньхуэйдуй помещает каллиграфию и повседневный документ в одну плоскость, расшатывает границу между оригиналом, эстампажем, копией и изображением и превращает утративший функцию предмет в производителя смысла.

Поэтому китайская авангардность не исчерпывается схемой «западная модерность — китайское заимствование»: ее источником является и длительная внутренняя работа культуры с остатком, фрагментацией, воспроизведением и исторической памятью. Напряжение между целым и фрагментом образует ее внутренний потенциал и позволяет по-новому определить место Китая в глобальной истории искусства.

Визуальный канон шахской власти в искусстве Ирана: преемственность и трансформация от Сефевидов к ранним Каджарам

Л. М. Раванди-Фадаи
ИВ РАН; РГГУ; НИУ ВШЭ

В иранском искусстве образ правителя никогда не был только портретом конкретного человека. Он визуализировал саму идею законной власти, соединяя личность государя с представлениями о царском достоинстве, сакральной легитимности и исторической преемственности. Поэтому изменения в способах изображения шаха позволяют проследить не только эволюцию художественного языка, но и трансформацию политической культуры Ирана.

Ключевой вопрос состоит в том, как от Сефевидов к Каджарам изображение шаха превращается в инструмент доказательства права на престол. В сефевидскую эпоху, особенно при Шахе Аббасе I (1588–1629), складывается особая система репрезентации: традиционная персидская концепция царственности соединяется с шиитской религиозной легитимацией и новой придворной культурой. При этом сефевидский шах не всегда предстаёт в знаках подчёркнутой визуальной дистанции. Иконография Аббаса I показывает более сложную модель: образ государя конструируется через жесты, присутствие, религиозность, ритуалы, взаимодействие с придворным окружением и включение в повествовательную структуру рукописи. Постепенно расширяется и художественный инструментарий: позднесефевидское искусство всё активнее взаимодействует с европейской живописью, портрет становится самостоятельным жанром, а к концу эпохи появляются групповые изображения шаха и двора.

После падения Сефевидов и политических потрясений XVIII в. проблема визуальной легитимации приобретает особую остроту. Новая династия Каджаров должна была не просто продемонстрировать власть, но и доказать своё право быть продолжателем иранской монархической традиции. Именно поэтому при Фатх-Али-шахе (1797–1834) царский портрет превращается в один из важнейших инструментов династической репрезентации. Особое значение приобретают регалии: корона и трон выступают не декоративными аксессуарами, а самостоятельным политическим языком. Как показывает Аббас Аманат, отсутствие этих символов в раннем портрете только что вступившего на престол Фатх-Али-шаха особенно показательно: в персидской политической культуре правитель без tāj va takht — «короны и трона» — оказывался буквально лишён важнейших визуальных признаков полноценной царской власти. Монументальные изображения Фатх-Али-шаха работы Мирзы Бабы, Мехр-Али и других придворных мастеров создают легко узнаваемый

визуальный канон: фронтальная или почти фронтальная постановка фигуры, подчёркнуто вытянутый силуэт, узкая талия, длинная чёрная борода, драгоценности, оружие, корона, трон и роскошные ткани. Внешность шаха подвергается сознательной идеализации: перед зрителем находится уже не столько конкретный человек, сколько воплощённый образ царственности. Портрет тем самым становится средством династической репрезентации и создаёт визуальную формулу власти, способную многократно воспроизводиться и распространяться.

Однако каджарский канон нельзя рассматривать как простой возврат к прошлому. Его принципиальная особенность состоит в соединении нескольких исторических времён. В нём обнаруживаются отсылки к древнеиранской царской традиции, наследию Сефевидов и Зендов, персидской литературной модели идеального государя – и одновременно активно усваиваются европейская техника масляной живописи, принципы монументального портрета и новые способы репрезентации власти. Один из известных портретов Фатх-Али-шаха работы Мехр-Али показателен именно этим синтезом: исследователи отмечают соединение древнеиранской традиции идеализированного монументального образа царя с европейской техникой масляной живописи, проникшей в придворное искусство ещё в позднесефевидский период.

Не менее существенно и пространство функционирования царского изображения. Портреты размещались во дворцах, но одновременно становились дипломатическими объектами и отправлялись иностранным правителям. Известно, например, что один из портретов Фатх-Али-шаха кисти Мехр-Али предназначался Наполеону. Тем самым изображение шаха начинало выполнять двойную функцию: внутри Ирана оно утверждало династическую легитимность, а за его пределами представляло государя и само иранское государство перед иностранным двором.

Таким образом, переход от Сефевидской к раннекаджарской эпохе следует понимать не как простой разрыв одного художественного канона и возникновение другого. Напротив, речь идёт о сложном процессе переосмысления и визуального переизобретения монархической традиции. Каджары заимствовали и перерабатывали уже существовавшие формы репрезентации власти, одновременно апеллируя к гораздо более древней идее иранской царственности и используя новые художественные средства. Именно поэтому раннекаджарский царский портрет можно рассматривать как своеобразную «машину исторической памяти»: новый правитель изображал себя так, чтобы зритель видел в нём не только конкретного шаха кон. XVIII — нач. XIX в., но и наследника многовековой традиции иранской государственности. В этом смысле искусство не просто отражало политическую власть — оно создавало её

видимый образ и вместе с ним доказывало историческое право новой династии на иранский престол.

Архитектура гиёфу в визуальных источниках эпохи Мэйдзи: от визуального расцвета к утрате актуальности

Д. Разухина
Университет Гакусюин

С началом эпохи Мэйдзи (1868–1912) Япония стала приглашать иностранных специалистов для продвижения модернизации в стране. В портовых городах, таких как Йокогама, Кобэ и Нагасаки, возникли иностранные поселения, где появились здания в западном стиле. Новая архитектурная среда стала символом модернизации и нашла отражение в гравюрах кайка-э и йокогама-э.

Особое место в этих гравюрах занимала архитектура гиёфу (擬洋風建築, гиё:фу: кэнтику) — здания, создававшиеся японскими плотниками по образцу западной архитектуры. На раннем этапе эпохи Мэйдзи они стали одним из важнейших визуальных образов «новой Японии».

Однако к концу XIX в. количество визуальных репрезентаций архитектуры гиёфу заметно сокращается, что свидетельствует о постепенном изменении ее места в визуальной культуре эпохи Мэйдзи. Если первоначально гиёфу воспринималась как воплощение новизны и прогресса, то со временем она утрачивает этот статус и становится привычной частью городской среды.

Настоящий доклад прослеживает эту трансформацию на материале визуальных источников эпохи Мэйдзи, рассматривая ее как переход от визуального расцвета архитектуры гиёфу к утрате актуальности в качестве одного из ключевых образов модернизации.

Оружие Кавказа, украшенное галунами как уникальный образец декоративно-прикладного искусства

А. А. Родин
Независимый исследователь

Сегодня историческое оружиеведение, как самостоятельная дисциплина, находится на стадии активного формирования. Но так сложилось, что в исторической науке изучению оружия отводится малозначимая роль. В то же время существует множество примеров наличия уникальных памятников оружейной материальной культуры, которые при внимательном рассмотрении демонстрируют не только уровень развития технологий производства и декоративно-прикладного искусства, но и позволяют изучать этнографию, влияние на боевые традиции, экономическое и культурное взаимодействие разных народов. Одним из таких малоизученных и неизвестных в широких кругах исследователей примеров является группа памятников оружейного искусства народов Кавказа, которые можно объединить под названием «оружие, украшенное галунами».

Целью доклада является знакомство с некоторыми из немногочисленных сохранившихся до наших дней образцами сабель и шашек с украшениями ножен, выполненными с использованием галунов, тканных или плетеных лент из металлизированных нитей. Задача — показать, что изучение подобных предметов вооружения имеет междисциплинарный характер, раскрывает взаимосвязь традиций, направления межкультурного обмена и взаимовлияния.

Детальное изучение представленных предметов требует комплексного подхода. Грузинские сабли «в юбках», «галунные» черкесские шашки, не могут быть описаны исключительно, как памятники оружейного искусства в рамках одной научной дисциплины. В данном случае потребуется исследование на стыке истории, этнографии, культурологии, исторической географии и исторического оружиеведения, научной реконструкции и т. д.

В ходе доклада предоставляются фотографии образцов старинного оружия, современных авторских реплик, хранящиеся в государственных и частных коллекциях. На примере особенностей конструкции, многослойности, использованных материалов определяется их региональная общность, указывается влияние на оружейную культуру Российской империи (Российской императорской армии).

Вывод: Изучение некоторых уникальных образцов старинного оружия, таких как кавказское оружие, украшенное галунами, позволяет исследователю выйти за рамки узкой научной дисциплины и проводить изыскания, используя междисциплинарный подход. Результатом такой

научной работы станет не просто описание памятника, а полноценное исследование, включающее описание истории региона бытования и этнографию, историю материальной и духовной культуры.

«Золотой век» противостояния «поганым» в «Послании на Угру» Вассиана Рыло (1480 г.)

В. Н. Рудаков
ИРИ РАН

Осенью 1480 г., когда исход противостояния с ханом Большой Орды Ахматом был еще неясен, духовник Ивана III ростовский архиепископ Вассиан Рыло направил великому князю, находившемуся в тот момент невдалеке от эпицентра событий, послание, вошедшее в историю как «Послание на Угру»[7]. Особенность момента состояла в том, что Иван III колебался, не зная, какой вариант действий избрать: оказать ордынцам отпор, пойти с ними на переговоры или же бежать — не только с Угры в Москву, но, возможно, и дальше — в безопасные районы на севере Русского государства, как это сделала накануне его супруга — Софья Палеолог. В Москве ее поступок был воспринят крайне негативно, при этом он очевидным образом бросал тень и на самого великого князя. Так, в Софийской второй и Львовской летописях об этом факте сообщалось в весьма неуважительных выражениях: в частности, отмечалось, что Иван III «*свою великую княгиню Римлянку* и казну съ нею посла на Белоозеро», при этом «мати же его великая княгини *не захотѣ бежати,* но изволивъ осадѣ седѣти». Согласно этим источникам, сам великий князя якобы намеревался в случае взятия Москвы татарами направить великую княгиню еще дальше — «мысля: будеть Божие разгнѣвание, царь перелѣзеть на сю страну Окы и Москву возмет, и имъ *бежати и къ Окияну морю*».

Примеры бегства князей в то время были хорошо известны. В 1382 г. во время нашествия Тохтамыша Дмитрий Иванович (Донской) не решился противостоять хану и покинул столицу, отправившись в Кострому, в результате чего Москва была безжалостно сожжена ордынцами. В ту же Кострому его сын Василий Дмитриевич в 1408 г. бежал от нашествия Едигея. В результате «множество людии бесчислено изгибоша», татары «округняя мѣста около Москвы вся поплѣни и пусты сотвори», но саму столицы не взяли. Во время похода 1439 г. на Москву татарского хана Улу-Мухаммеда «за Волгу» бежал великий князь Василий Васильевич. Враг, простояв под Москвой десять дней, так и не смог взять столицу, тем не менее, по выражению летописца, «зла много учини земле Русскои». В силу указанных обстоятельств возможность бегства Ивана III не

[7] Послание дошло в составе Вологодско-Пермской летописи, весьма лояльной по отношению к великому князю, и в ряде других летописей, а также в отдельных списках, самый ранний из которых (РГБ, ф. 178, № 3271) датируется концом XV в.

выглядела в глазах современников как нечто невероятное: по крайней мере, исключать такое развитие событий они не могли.

Как справедливо отметил в этой связи И. П. Еремин, Вассиан Рыло был «из числа московских публицистов первым, кто нашел в себе мужество выступить в защиту не личности великого князя, а тех принципов, которые он призван был воплощать». В своем послании архиепископ призвал своего духовного сына «крѣпко стояти за православное християнство, за свое отчьство противу безбожному бесерменству», отвергая советы «лстивых, шепчюще во ухо твоей державѣ, еже предати християнство». Одновременно Вассиан напоминал Ивану III о тех его предшественниках, на которых тот, по мнению архиепископа, должен был равняться. Во-первых, это предки («преже бывшие прародители») великого князя, жившие в домонгольский период, которые «не точию обороняху Русскую землю от поганых, но и иныа страны приимаху под себе, еже глаголю Игоря, и Святослава, и Владимера, иже на греческих царих дань имали, потом же и Владимира Манамаха, како и колико бися съ окаанными половци за Русскую землю, и инеи мнози, иже паче нас вѣси». Во-вторых, это великий князь Дмитрий Иванович («достойным хвалам великый князь Дмитрие, прадѣд твой»), который «мужьство и храбьство показа за Доном над тѣми же окаанными сыроядци», бившись «напреди» своих воинов и «не пощадѣ живота своего избавлениа ради християнскаго». По мнению Вассиана, в сражении с «окаанным разумным волком Мамаем» князь Дмитрий, «подобяся преже бывшим мученикомъ», показал себя «истинным пастырем», защищающим «врученное ему от Бога словесное стадо Христовых овець».

Соединение в «Послании» ростовского владыки в качестве образцов для подражания, с одной стороны, князей-язычников (Игоря и Святослава), с другой стороны, православных правителей Русской земли (Владимир Святославич, Владимир Мономах, Дмитрий Донской), весьма показательно. Во-первых, оно свидетельствует о том, что в создавшейся ситуации значимыми в глазах Вассиана в глазах Вассиана характеристиками являлись отнюдь не христианские добродетели князей, а, в первую очередь, их воинские качества и готовность противостоять поганым (хотя язычники Игорь и Святослав, будучи сами язычниками, лишь отчасти подходили для этой роли). Во-вторых, приведенный архиепископом ряд князей недвусмысленно демонстрирует огромную временную лакуну в два с лишним столетия — от Владимира Мономаха (1153–1125) до Дмитрия Донского (1350–1389), внутри которой Вассиан не нашел ни одного правителя Русской земли, которому, с его точки зрения, его духовному сыну следовало бы подражать.

С чем это может быть связано? Лежащий на поверхности ответ очевиден: на протяжении столь долгого периода времени современникам Вассиана не были известны сколько-нибудь успешные действия князей,

связанные с отражением угрозы с востока — сначала от набегов половцев, а затем и от покоривших в 1238–1240 гг. русские земли татар. Впрочем, судя по тем характеристикам, которые были использованы в «Послании на Угру», примеры достойного поведения он видел не только в *результатах действий* князей, но и в самой *готовности сражаться* «с окаянными» за Русскую землю, оборонять ее «от поганых», не щадя «живота своего избавлениа ради христьанскаго», то есть — в проявленных ими «мужьстве и храбьстве».

То обстоятельство, что за долгий период зависимости русских земель от Орды Вассиан не смог обнаружить правителей, проявивших «мужьство и храбьство» в борьбе с татарами, соответствует тому, что мы знаем об этой эпохе. Как удалось установить автору этих строк, из 38 князей, поименно названных в ранних летописных рассказах о нашествии Батыя, шестеро князей (15,7%) во время нашествия находились в безопасном месте, а 18 (47,3%) — спаслись бегством. Причем среди 13 погибших (34,2% от общего числа) правителей русских земель также встречались случаи бегства — в том числе и из города накануне осады (по версии Новгородской первой летописи старшего извода и согласно «Сборнику летописей» персидского историка начала XIV в. Рашид ад-Дина, великий князь Юрий Всеволодович бежал из Владимира).

Вплоть до времени правления Дмитрия Донского случаев военного противостояния русских князей татарам в источниках зафиксировано не было[8]. Битва на Куликовом поле стала первым крупным столкновением, которое завершилась полной победой русских не просто над одним из «ордынских князей», а над фактическим правителем всей Золотой Орды. При этом источники, начиная с первой четверти XV в., отмечали личное мужество, проявленное на поле боя Дмитрием Ивановичем, который «бился с тотары в лице, ставъ напреди, на первом суимѣ», отклоняя при этом уговоры многих князей и воевод, предлагавших ему «не ставися напреди битися, но назади или крилѣ, или нѣгдѣ на опришнѣмъ мѣстѣ».

Впрочем, спустя два года в момент нашествия Тохтамыша (1382 г.) победитель Мамая принял решение покинуть Москву, укрывшись в безопасной Костроме. В рассказе Софийской II и Львовской летописей сохранилось прямое указание на то, что «злые советчики» Ивана III уговаривали его поступить схожим образом, ссылаясь на поступок прадеда, который «*бежаль* на Кострому, а *не бился съ царемъ*». Пример предка подействовал, и «князь же великый повинуяся ихъ мысли и думѣ, оставя всю силу у Окы на березѣ, а городокъ Коширу самъ велѣлъ зжечи, и

[8] Первым, кто вооруженным путем решился на отражение татарской рати, был князья Олег Рязанский и Владимир Пронский, которые дали бой «князю ордынскому» Тагаю, в 1365 году вторгшемуся на рязанские земли. В результате «Тагаи в малѣ дружиинѣ едва убѣжа». В 1367 году против другого «ордынского князя» - Будат Темира, пришедшего ратью на нижегородские земли, выступили князь Дмитрий Константинович, в итоге «окаянныи не ста на бои, но бѣжа за рѣку за Пиану». ПСРЛ. Т. 15. Стб. 80, 85; Т. 18. С. 104, 106. См.: *Горский А.А.* Москва и Орда. М., 2000. С. 82-83.

побежа на Москву». Судя по всему, именно в этот период и было составлено «Послание на Угру». В нем упоминание Дмитрия Ивановича носило явно полемический характер. Дезавуируя аргумент «злых советчиков», Вассиан обращал внимание своего адресата на поведение его предка в победном 1380 г., когда «всемилостивый Богъ дерзости его (Дмитрия Донского. — *В. Р.*) ради не покоснѣ, ни умедли, ни помяну *перваго его съгрѣшениа*, но въскорѣ посла свою помощь, аггелы и святыя мученикы, помогати ему на супротивныа». Обычно фразу про «первое согрешение» Дмитрия переводят в том смысле, что Господь «не вспомнил *прежних* грехов» великого князя. Однако, вполне возможно, Вассиан имел в виду не грехи вообще, а конкретный неблаговидный (с его точки зрения) поступок Дмитрия Ивановича — бегство из Москвы во время нашествия Тохтамыша 1382 г. Присвоить этому «согрешению» первый номер архиепископ мог «в порядке поступления», использовав «обратный счет» и «пронумеровав» эпизод победы над Мамаем 1380 г. вопреки реальной последовательности событий *вслед* за событиями 1382 г., о которых речь в его заочном споре со «злыми советчиками» зашла в первую очередь. Включение в перечень князей Дмитрия Донского был важен еще и потому, что без него примеры, достойные подражания, будучи связанными исключительно с именами правителей домонгольского периода русской истории, оказывались бы слишком далеки от реалий конца XV в. и вряд ли имели шанс произвести впечатление на проявлявшего колебания Ивана Васильевича. Других же примеров «мужьства и храбьства», проявленных князьями в эпоху, наступившую после нашествия Батыя на русские земли, ростовский архиепископ своему духовному чаду предложить не мог. По-видимому, потому что, с его точки зрения, их не было вообще. В итоге «золотой век» противостояния «поганым» оказался более чем «рваным».

Образы освобождения: между национальной традицией и советской эстетикой в периодике Кавказа и советского Востока 1910–1920-х гг.

Н. В. Сафонова
ИВ РАН

Визуальный образ освобождённой «женщины Востока», получивший широкое распространение в советском искусстве и агитационной графике 1920-х гг., формировался не на пустом месте. Ещё в дореволюционный период вопросы женского образования, семейного неравноправия и освобождения от общественных ограничений занимали заметное место в просветительской и сатирической периодике мусульманских обществ Российской империи. Одним из наиболее ярких примеров стал азербайджанский журнал Molla Nəsrəddin («Молла Насреддин»), художники которого обращались к карикатуре и сатирическим изображениям для критики социальных и религиозных установлений. Параллельно складывалась собственная визуальная культура женской прессы, использовавшая аллегории света, просвещения и пробуждения.

В докладе предлагается проследить формирование нового визуального языка на материале периодики Кавказа и советского Востока 1910–1920-х гг. Основным объектом исследования выступает эволюция художественного оформления азербайджанского журнала Şərq qadını («Женщина Востока», с 1923 г.). Основная задача — проследить, каким образом в издании переосмыслялись дореволюционные способы изображения мусульманской женщины и постепенно формировалась новая советская иконография женской эмансипации. Особое внимание уделяется взаимодействию различных художественных традиций: ориенталистских и этнографических образов, просветительской аллегории, дореволюционной сатирической графики и новых форм советского политического искусства.

Отправной точкой исследования становится визуальная культура кавказской периодики начала XX в. Обложки женской газеты İşıq и карикатуры Molla Nəsrəddin позволяют выявить художественные приёмы, существовавшие задолго до советских кампаний по освобождению женщины. Сопоставление этих изданий с первыми номерами Şərq qadını ставит вопрос о преемственности между дореволюционным мусульманским просветительством и советской культурной политикой. Показательна в этом отношении деятельность художницы Гейсар Кашиевой, начавшей профессиональную карьеру до революции и участвовавшей в оформлении нового женского журнала. Особое место в сравнении занимает дагестанский литературно-художественный журнал

«Танг-Чолпан» (1917–1918), в оформлении которого участвовали Халилбек Мусаясул и Евгений Лансере. Сопоставление этих изданий позволяет исследовать преемственность художественных традиций и взаимосвязи между региональными центрами художественной культуры.

В центре анализа находится изменение изобразительного языка самого Şərq qadını: от аллегорических композиций, представляющих освобождение как переход от прошлого к будущему, к изображениям женщин, непосредственно участвующих в строительстве нового общества. Рассматриваются оформление обложек, журнальные иллюстрации, карикатуры и фотографии, а также взаимодействие изображения с заголовками и подписями. Особый интерес представляет сосуществование традиционных художественных мотивов и новой революционной символики в ранних выпусках. Изменение графического оформления рассматривается также в контексте реформы письменности и перехода журнала от арабской графики к латинице во второй половине 1920-х гг.

Для выявления особенностей советской стилистики привлекаются материалы центральной Коммунистки, узбекского Yangi Yo‘l и других иллюстрированных изданий, обращавшихся к образу новой женщины. Сравнение позволяет проследить распространение общих иконографических мотивов — женского труда, образования, участия в общественной жизни, преодоления религиозных и бытовых ограничений — и их адаптацию к национальной художественной среде. При этом важен не только сам изображаемый сюжет, но и изменение художественной формы: композиции, пластики женской фигуры, характера изображения одежды и окружающего пространства.

К концу десятилетия, в условиях усиления кампаний против ношения чадры и расширения участия женщин в общественной и производственной жизни, меняется и репертуар журнальных изображений. Наряду с аллегорической фигурой освобождённой женщины всё более заметное место занимают образы работниц, учащихся и общественных активисток. Вместе с тем переход к советской эстетике не рассматривается как последовательное вытеснение прежних художественных форм. Напротив, исследование ставит вопрос о том, каким образом дореволюционные визуальные традиции продолжали существовать внутри советской периодики, а национальные особенности изображения женщины сочетались с универсализирующим образом новой советской героини.

Таким образом, на примере Şərq qadını предлагается проследить не только изменение визуальной репрезентации женской эмансипации, но и более широкий процесс преобразования художественной культуры советского Востока, в ходе которого дореволюционные образы и приёмы получали новое содержание, а советская иконография складывалась во взаимодействии с местными художественными традициями.

Между жизнью и смертью: состояние подвешенности и ностальгия по утраченному в фильме Жослин Сааб «Подвешенная жизнь» (1985 г.)

Д. С. Сдобнова
1 курс магистратуры Восточного факультета ГАУГН

Ливанская гражданская война 1975–1990 гг. стала не только одной из крупнейших национальных травм для ливанского народа, так и положила начало формированию национального характера кинематографа. Этот период становится переломным моментом в истории страны. Кино «золотого века» 1950–60-х гг., ориентированное на развлекательные жанры, уступило место более серьезным фильмам с остросоциальными темами, режиссеры которых были свидетелями разрушения страны и разлома общества в результате конфликта.

Новое поколение ливанских режиссеров обозначило главным нововведением в кинематографе — выбор сюжетов и отход от традиционных повествовательных структур. Впервые открыто стали подниматься темы войны и ее влияния на формирование личности человека, межконфессиональный коллапс, насилие, положение женщин, раскол общества и разрушение страны. Работы этого периода и те нетрадиционные стилистические формы, которые использовались при создании кинокартин, были полностью противоположны формам эпохи «золотого века».

Фильм Жослин Сааб «Подвешенная жизнь» (1985 г.) представляет собой уникальный художественный пример такой работы. Действие картины разворачивается спустя десятилетие после начала войны. В центре сюжета 15-летняя девушка по имени Самар и художник Карим. Их встреча, вдохновленная войной, разделившей общество, поднимает фундаментальные вопросы о том, как люди определяют себя в мире, где все привычные ориентиры исчезли. Режиссер создает особое поэтическое пространство между жизнью и смертью, между сном и явью, между прошлым «золотого века» и кровавым настоящим. Фильм наполнен эстетикой грусти, ностальгии о безвозвратно ушедшему прошлому. Тем самым, исследование ставит перед собой задачу проанализировать, какими визуальными и нарративными средствами фильм конструирует состояние «подвешенности» и как это соотносится с концептами ренессанса и декаданса, заявленными в проблематике конференции.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что на сегодняшний день кинематограф играет ключевую роль в формировании культурной памяти. Обращение к «Подвешенная жизнь» позволит проследить, как искусство фиксирует коллективную травму. гражданская война в Ливане рассматривается современными учеными не как факт из

прошлого, а как «прошлое в настоящем», то есть события тех лет до сих пор определяют существование ливанского народа, особенно говоря про события период 2010–2020-х гг.

Анализировать фильм стоит, опираясь на три пункта: 1) Образ Бейрут: от процветающей столицы к призрачным руинам. Фильм снят на стыке документального и художественного жанров. Ландшафтная съемка иллюстрирует последствия войны: разрушенный дом, в котором семья главной героини находит прибежище. Этот дом является не просто фоном, а основным местом действия. Он олицетворяет саму войну, которую невозможно игнорировать, она всегда где-то рядом. «Подвешенность» в данном случае раскрывается не только через образ рухнувших стен дома, но и самого Бейрута и человеческой жизни. 2) Ностальгия по «золотому веку»: цена утопии. Ответ на вопрос о цене утопии режиссер растягивает на весь фильм, подводя нас к тому, что цена порой несоизмерима с ценой жизни одного человека. Самоопределение перед лицом катастрофы — это способность оставаться между прошлым и будущим без попытки балансировать между миром грез и реальностью. Примером этому может служить сцена, где главная героиня с вдохновением и идеализацией смотрит старые египетские фильмы, в которых она находит спасение от суровой реальности. В этом проявляется тоска по потерянному «золотому веку», разрушенному войной, и не способностью принять настоящее. 3) Кризис идентичности и внутренняя борьба за собственное «я». Одна сцена разворачивается в театре разрушенного Бейрута, где гражданская война уже стала частью повседневности. Когда Карим фильма, изображая умирающего, падает на сцену, зритель видит не актерскую игру, а подлинное страдание. Режиссер показывает, что на сцене умирает не герой и не его физическая оболочка, а его «я» — то, что он полностью посвятил искусству. Искусство, бывшее для него центром мироздания, оказалось бессильным перед лицом реальности, что и разрушило его изнутри. В тотальной войне человек теряет не только жизнь, но и способность придавать ей смысл через искусство.

Таким образом, «Подвешенная жизнь» представляет собой глубокое изучение того, как человеческая психика адаптируется к жизни в условиях полной неопределенности. Работа Жослин Сааб — это не просто документальное запечатление военных действий, а новая форма культурного производства, объединяющая жестокую реальность с тем, о чем люди привыкли молчать.

Состояние между жизнью и смертью, в котором пребывают главные герои кинокартины, оказывается одновременно и декадансом, и попыткой ренессанса. Фильм является иллюстрацией «искусства на перепутье», иллюстрируя, как работа, созданная в условиях тотального социального, политического и экономического кризиса, становится прямым

свидетельством разрушения старых форма и одновременным поиском новых.

Символ власти китайского императора: сюжеты и образы сучжоуской ксилографии середины XVIII в.

Т. Д. Сергеева
МГАХИ им. В. И. Сурикова

Цай Хунту
МГАХИ им. В. И. Сурикова

В докладе рассматриваются произведения региональной школы китайской ксилографии середины XVIII в., при этом особое внимание уделяется двум мотивам — ландшафту и календарю. Ксилографии Сучжоу воспринимались не только в Китае, но и в широком смысле — на Востоке, как элемент культурной традиции, имеющий отношение к Европе. Тем не менее, мотивы ландшафта и календаря в Китае имеют глубинную символику: оба они выступают важнейшими инструментами гармонизации власти. Эти два образа являются отражением и одновременно конструированием важнейших представлений имперской идеологии династии Цин о роли императора как посредника между небом и землей. В этом заключается высшая степень сакрализации персоны императора. В докладе рассматривается интерпретация имперского ландшафта посредством западных техник, а также проводится сопоставление символики ксилографий середины XVIII в. с символами церковных ритуалов католической традиции Запада в отношении времени и сезонных циклов в переходную эпоху от Средних веков к Новому времени.

Скальные храмы Индии: между колониальным романтизмом и европейским рационализмом

С. Е. Сидорова
ИВ РАН

Доклад посвящен древним, вручную вырубленным в скальных породах буддистским, джайнским и индусским храмам Индии, внутри которых находились гигантские статуи Будды, индусских богов, а также остатки настенных фресок. Речь пойдет о двух европейских традициях интерпретации и описания индийских пещер — романтической и рационалистической, которые коррелируются с феноменами чуда и резонанса, предложенными Стивеном Гринблаттом в качестве основных подходов восприятия людьми произведений искусства[9].

В рамках романтической традиции, европейцы искали в Индии по выражению немецкого индолога и философа Вильгельма Хальбфаса «более совершенное прошлое, его забытые истоки, изначальное, младенческое состояние человеческого рода, потерянный рай всех религий и философий»[10], хотя все это и было сокрыто под слоем позднейших напластований верований, суеверий, культурных обычаев и т.д. Романтическая завороженность Индией, ностальгия по утраченным древним знаниям оставались устойчивой на протяжении всего XIX и большой части XX вв., реализовавшись в целом ряде культурных движений (антропософия, теософия) и спровоцировав поток путешественников в Индостан. В поисках необычных, таинственных мест, где могла прятаться *настоящая*, древняя Индия, ее забытые знания и мудрость, они устремлялись к пещерам. Описания путешествий европейцев, движимых романтическо-мистическими представлениями об Индии, в скальные храмы составляют особый корпус текстов, для которых характерен специфический набор элементов, создававших вокруг пещер ореол загадочности, сказочности и нагнетавших страх. Переживаемые европейскими паломниками к пещерам восторг, оторопь, трепет, замешанные на неосведомленности или забвении того, что было известно когда-то, коррелируется с эффектом чуда в интерпретации Гринблатта. Более того, красноречивое молчание что-то скрывающих брахманов, будто специально отключаемая память визитеров, побывавших в пещерах, имевших, но упустивших возможность что-то узнать и увидеть, сорвать покров тайны, вырывание этих строений из исторического процесса ограждало пещеры от расколдовывания, сохраняло вокруг них ореол таинственности, сказочности, нагнетало атмосферу страха и пугающей

[9] S. Greenblatt. Resonance and Wonder // *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*. Vol. 43, no. 4. 1990. P. 11–34.
[10] В. Хальбфас. *Индия и Европа. Опыт взаимопонимания*. Москва, Берлин. 2023. С. 94.

неизвестности, подпитывая европейскую традицию мистификации восточного пространства, поддерживая и воспроизводя чудо будто в желании сохранить на земле места, своей необъяснимостью дающие возможность для полета фантазий и вольных интерпретаций. В докладе анализ концепции «чуда» применительно к пещерам опирается на тексты Е. П. Блаватской «Из пещер и дебрей Индостана» и Э. Форстера «Путешествие в Индию».

С другой стороны, европейцы пытались реконструировать контекст создания и существования скальных храмов. Это происходило в рамках дискурса, который соотносится со второй частью предложенной Гринблаттом дихотомии — феноменом резонанса, связанным с потенцией объекта выходить за собственные пределы и вызывать у созерцателя ряд культурных ассоциаций, что предполагает снижение изолированности уникального объекта/произведения искусства и обнаружение/учитывание условий его производства, обстоятельств существования во времени. Эта часть анализа основана на хранящихся в архиве г. Нагпура документах об экспедиции в пещеры Аджанта в 1872–1873 гг. директора Бомбейской школы искусств Джона Гриффитса (1837–1918) со студентами с целью копирования настенных фресок и разработки плана по их сохранению. Отчет Гриффитса — это пример выстраивания моста между незнакомым и знакомым, попытки проникнуть сквозь таинственный покров Востока через привычные образы Запада. Чудо попало под каток европейских линеек, шаблонов, каталогов, энциклопедий, лишившись характеристик непознаваемого. В результате научного сопоставления художественного оформления пещер с другими изобразительными традициями, типологизации и включения исследованных памятников в мировое культурное наследие невиданное превращалось в уже где-то виданное, а волшебное если не в обыденное, то объяснимое или постигаемое разумом человека нового времени. Вокруг объектов изучения происходило наращивание культурной толщины, вписывание в исторический контекст, а вместе с тем лишение их ореола таинственности и очеловечивание их создателей, так как из мифических циклопов они превращались в людей, которые наблюдали жизнь вокруг себя, мастерски перенося ее на стены и в скульптурные образы. Ученые предлагали восхищаться не только чудесным объектом, но и человеческим трудом, терпением и гением, способным к их созданию.

Удивление как реакция европейского общества на столкновение с чудом, локализованным в далеких от Европы странах и порожденное заморскими культурами, запустив познавательные процессы, формировало разные модели восприятия и описания необычного. Одна из них обладала потенциалом центростремительного движения, интегрирующего чудо в знакомые схемы жизни и бытования, другая, напротив, центробежного, сегрегирующего и изолирующего чуждое и неизвестное. В более общей

перспективе оба подхода в определенной степени соотносятся с конкурирующими и даже конфликтующими глобальными концепциями мироустройства — универсалистской и цивилизационной.

Проблемы атрибуции древневосточных коллекций на примере скульптуры из древней Южной Аравии в собрании Государственного Эрмитажа

М. В. Сологубова
Государственный Эрмитаж

В 1913 г. патриарх Антиохийский Григорий IV (мир. Гантос Георгий Хаддад) посетил празднование 300-летия дома Романовых. В благодарность за многолетнюю финансовую и дипломатическую поддержку Антиохийской церкви он подарил императорской семье ряд древних рукописей и церковных реликвий, а также некоторое количество предметов из стекла, керамики и камня, относящихся к древневосточной художественной традиции. В числе последних была каменная скульптура, изображающая четвероногое животное в процессе вскармливания детенышей. На спинке животного располагалась надпись, записанная арамейским письмом.

На сегодняшний день этот предмет находится в коллекции Искусства и культуры древнего Ближнего Востока в секторе Древнего Востока Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Многие годы подлинность этой скульптуры считалась сомнительной. В большинстве инвентарей ремарка «подлинность сомнительна» соседствует с описанием предмета. Вероятно, что скульптура считалась подделкой уже к моменту первоначальной регистрации предмета в самых ранних описях. В Описи «А» Отделения Древностей предмет описывается как «Свинья поддельная, дар патриарха Григория». Сомнения бывших хранителей коллекции понятна и оправдана. В числе даров патриарха Григория IV действительно было несколько предметов, которые можно назвать фантазией или стилизацией на тему древневосточного искусства.

Статуэтка изображающая кормящую детенышей мать действительно выглядит необычно и несколько грубовато. Найти аналогию к данному предмету не представлялось возможным долгие годы, поскольку было не ясно к какой традиции ее отнести. Арамейские знаки, вырезанные на спинке животного, только вносили дополнительные сложности для отождествления предмета. Но благодаря помощи А. К. Лявданского стало ясно, что как раз надпись представляется наиболее сомнительным элементом памятника, поскольку она имитирует пальмирское письмо, являясь лишь набором знаков и не несет смысла. Было очевидно, что скульптура иконографически и технически тем не менее не могла иметь никакого отношения к искусству древней Пальмиры, хотя в числе памятников, переданных России в дар патриархом Антиохийским Григорием IV и была в том числе пальмирская погребальная скульптура.

Отождествить изображенное в скульптуре существо с конкретным животным было довольно сложно всем хранителям коллекции на протяжении более сотни лет пребывания предмета в эрмитажном собрании. Так в ряде инвентарей и описей животное называется свиньей, в последних же инвентарных книгах предмет описан как «гиппопотамиха кормящая детенышей». В древневосточном искусстве образ копытного животного кормящего детеныша известен и весьма распространен. Однако изображение одновременно сосущих материнскую грудь четырех отпрысков автору до сего момента было не известно. Образ гиппопотама встречается на древнеегипетских предметах, и вероятно, мог быть заимствован в культуру древнего Ханаана и Сирии. Тем не менее аналогий этому памятнику не удалось найти в каталогах финикийской или сирийской скульптуры. Обращение к коллегам, занимающимся в той или иной степени культурой Восточного Средиземноморья в древности, также не помогло выявить какие-либо похожие на наш памятники. И только волею случая среди древневосточной коллекции Лувра удалось наткнуться на скульптуру, являющийся наиболее близкой аналогией к «матери кормящей четырех детенышей». Скульптура под инвентарным номером DAO 21, изображает лежащего быка. Рога у фигуры отломаны, но на подогнутых ногах отлично видны копыта. Луврский предмет несомненно более высокого качества по сравнению с эрмитажным, камень более плотный, проработка деталей и шлифовка более тщательная. И если в эрмитажной скульптуре сложно распознать корову с телятами, то в луврской версии прекрасно показаны все отличительные черты животного, перед нами действительно бык. Луврский предмет происходит из Йемена и датируется эпохой сабейского царства периода мукаррибов (700–400 гг. до н. э.).

В данном докладе будет приведена попытка отождествить эрмитажный предмет с рядом сабейских памятников, изображающих быков, коров и телят, и соответствующим образом доказать, что эрмитажная скульптура имеет аналогичное происхождение. Очевидно, что надпись, имитирующая пальмирское письмо, была нанесена на предмет гораздо позже, вероятно, в конце XIX — начале XX вв. на волне возросшего интереса к пальмирским древностям.

Древнее искусство в XX в.: традиционные техники в книжной иллюстрации Дай Дунбана, Дай Хунхая и Чэнь Цюаньшэна

Н. А. Сорокина
МГАХИ им. В. И. Сурикова

Дай Дунбан, работая в технике гохуа с сочетанием элементов гунби и сеи, создал очень узнаваемый стиль, в котором контурная проработка деталей сочетается с экспрессивными пятнами туши. Он виртуозно использует колорит: приглушенные холодные оттенки (серый, голубовато-зеленый) в одних сериях и теплую коричнево-красную гамму в других. Установлено, что источниками вдохновения для него было творчество мастеров от династии Тан до Цин (У Даоцзы, Чэнь Хуншоу, Жэнь Бонянь), а также карикатуристов Чжан Лэпина и Дин Цуна, чье влияние проявилось в точности передачи характеров и бытовых деталей. Персонажи Дай Дунбана наделены карикатурной выразительностью, а жанровые сцены достоверно воспроизводят атмосферу шанхайского городского быта и сцен из классической литературы.

Второй художник, чьи произведения исследуются в докладе, Дай Хунхай, был учеником Чэнь Чуйпина и Ли Чэнсюня. Он специализируется на технике гунби с элементами светотени и играет с прозрачностью слоев, создавая невероятной красоты иллюстрации. Его стиль отличается кинематографическим эффектом, позволяющим изображать тончайшие ткани, отражения и фантастические подводные миры. Дай Хунхай виртуозно работает как со сложными многофигурными композициями, так и с минималистичными сценами с одним-двумя персонажами. Временами он сознательно нарушает законы прямой перспективы, подражая древним мастерам (пример со сценой из «Троецарствия», где Дун Чжо в гневе бежит к своей наложнице Дяочань и генералу Люй Бу, застав их вместе на мосту). Установлено, что в работе над иллюстрациями к «Троецарствию» стиль Дай Хунхая претерпел еще большую архаизацию под влиянием двух факторов: во-первых, события романа происходят в II–III вв., а, во-вторых, необходимо было сохранить атмосферу, заданную Чэнь Цюаньшэном, который первым создал иллюстрации к этому знаменитому роману, предназначавшихся изначально для серии почтовых марок.

Чэнь Цюаньшэн, ведущий художник провинции Шаньдун, тоже по большей части работает в технике гунби в технике чжунцай. Кроме того, в своих картинах он может использовать элементы сеи, особенно при изображении природного ландшафта. Основой его стиля являются тончайшие зигзагообразные контуры, обилие завитков, похожих на знаменитый облачный орнамент, придающих фигурам легкость и бестелесность, а также условность архитектурных форм. Исследование показало, что художник при работе над картинами старается досконально

изучить искусство древних эпох. Например, при создании иллюстраций к поэме Цао Чжи «Фея реки Ло» в 1987 г. художник целенаправленно изучал погребальные рельефы времен Хань, Вэй, Южных и Северных династий, а также опирался на свиток Гу Кайчжи. Чэнь Цюаньшэн использует традиционную китайскую перспективу, где мы как бы сверху наблюдаем за происходящим, будто смотрим внутрь кукольного домика, и желтоватый монохромный фон с частичным отказом от проработки деталей заднего плана, что создает полную имитацию древней свитковой живописи.

Творчество Дай Дунбана, Дай Хунхая и Чэнь Цюаньшэна, несмотря на свою популярность в Китае, за пределами страны крайне мало изучено. Тем не менее, в ходе исследования мы смогли выявить и проанализировать основные черты их художественных стилей в целом и особенности их проявления в иллюстрациях к классической литературе в частности. На примере работ Дай Дунбана, Дай Хунхая и Чэнь Цюаньшэна можно проследить, как в искусстве XX в. трансформировались черты росписей древних гробниц, картин на шелковых свитках, а в случае Дай Дунбана еще и современной ему карикатуры. На этом примере хорошо видно, что традиционные техники китайской живописи нисколько не потеряли свою актуальность, они проникли в самые разные сферы жизни вплоть до почтовых марок. Книжная иллюстрация стала благодатной почвой для творческих поисков.

Харбинский текст в снежно-ледовой живописи: влияние русской эмиграции и КВЖД на формирование региональной художественной школы провинции Хэйлунцзян

А. Н. Стеблянская
ИВ РАН,
Дом Русского Зарубежья им. А. Солженицына

Провинция Хэйлунцзян представляет собой уникальный культурный регион, сформировавшийся на пересечении китайской и русской цивилизаций. Отправной точкой этого перекрестка стало строительство Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) в 1897 г., когда на территорию Маньчжурии устремились русские специалисты. К началу XX в. Харбин стал крупным транспортным узлом и центром русской эмиграции на Дальнем Востоке, где эмигранты долгие годы сохраняли свою культуру и уклад жизни. КВЖД развивало ледовую спортивную инфраструктуру, а на Рождество русское население Харбина строило снежные скульптуры и ледовые городки.

Особое значение для формирования художественной культуры региона имела деятельность русских художников-эмигрантов. Среди них — Михаил Александрович Кичигин, который в 1922 г. основал в Харбине художественную студию «Лотос», который просуществовал до 1932 г. и стал примером для других художественных учреждений Харбина. В Харбине преподавали также Н. А. Вьюнов, В. Е. Панов, М. М. Лобанов, А. К. Холодилов, А. Г. Никитин, А. Н. Гуляев, Е. А. Уласовец, П. Л. Густ, М. С. Кичигин, А. И. Ржанов, Л. К. Гринберг, И. Н. Ежов, В. М. Анастасьев, В. Н. Осипов, С. И. Щербаков, А. И. Сунгуров, Н. Л. Кощевский и другие. Также известны были «Студия живописи, архитектуры и прикладного искусства», организованная В. А. Засыпкиным; студия Я. Е. Степанова; студия А. Н. Кремы (ученика И. Е. Репина). В конце 1920-х гг. был создан Харбинский художественный колледж — частная художественная школа, которая в ноябре 1929 г. стала государственной и получила название Провинциальный колледж изящных искусств специального округа.

Русские художники заложили фундамент художественного образования, создали систему студий и школ, воспитали поколение китайских художников. Как установлено исследователями, среди множества русских художников, упоминаемых в книге «Художники на Дальнем Востоке», более двадцати имели опыт проживания в Харбине. К 1920–1930-м гг. Харбин стал одним из самых динамично развивающихся мегаполисов мира в области художественной культуры, а русское наследие — неотъемлемой частью городского ландшафта и художественного сознания региона.

Вторая половина XX в. ознаменовалась трансформацией образа снега и льда в изобразительном искусстве Северо-Востока Китая. Традиционная гохуа на протяжении тысячелетий разрабатывала средства для изображения гор, воды, облаков и деревьев, однако снег обозначался через «негативное пространство» — незакрашенные участки бумаги. Это был философский, а не натуралистический подход. Ситуация изменилась с появлением школы «ледово-снежной живописи» (冰雪画派), основанной Юй Чжисюэ (于志学), уроженцем Хэйлунцзяна. Главным новшеством стала техника «квасцовой туши» (矾墨), позволяющая создавать эффект кристаллической структуры льда и фактуру снега. Использование квасцов трансформирует свойства непроклеенной бумаги (生宣), делая ее подобной проклеенной (熟宣), что исключает исправления и требует виртуозного мастерства. Юй Чжисюэ разработал комплекс приемов: «метод снежных складок» (雪皴法), «метод разбрызгивания белого» (泼白法), «метод наложения» (重叠法). Как подчеркивают исследователи, он «заполнил тысячелетний пробел» в гохуа, расширив репертуар объектов за счет включения снега и льда. Его «холодная эстетика» (冷逸之美) стала новой философско-художественной парадигмой. Важно, что в формировании эстетики Юй Чжисюэ значительную роль сыграл русский, художественный опыт — школа мастера сочетает традиции и заимствования. Харбин с его русским архитектурным наследием стал естественной средой для синтеза традиций в изображении зимней природы.

Помимо живописи Юй Чжисюэ, в изобразительном искусстве Хэйлунцзяна сложились еще два ключевых направления, отражающих взаимодействие русского наследия и местной традиции. Первое — гравюра школы Бэйдахуан (北大荒版画). Как отмечают исследователи, «白山黑水的北大荒是冰雪的故乡，所以冰雪成为北大荒版画创作的重要主题» — «Белые горы и черные воды Бэйдахуан — родина снега и льда, поэтому они стали важной темой гравюр». Основатели школы — Хао Бои (郝伯义, 1938–2019) и другие — в 1950-х гг. создали направление, соединившее эпику освоения целины с поэзией зимних равнин. В работах Хао Бои, таких как «После снегопада» и «Путешествие по реке», используются яркие цветовые контрасты и динамичные композиции. Важно, что гравюра Бэйдахуан впитала влияние советской школы графики: основатели в черно-белой ксилографии абсорбировали цветовую палитру советской масляной живописи, создавая цветные гравюры с масляной печатью. Это прямое свидетельство преемственности между русской художественной традицией и региональным искусством. Второе направление — ледовая гравюра (冰版画) Чжу Сяодуна (朱晓东). С 2000 г. он использует лед реки Сунгари в качестве печатной формы: на ледяной

поверхности вырезается изображение, наносится краска, затем накладывается бумага для оттиска. Особенность творчества Чжу Сяодуна — его гравюры «глубоко укоренены в региональной культуре Харбина»: на них запечатлены купола Софийского собора, брусчатка Центральной улицы, барочные оконные переплеты Старого города. Таким образом, русский архитектурный код Харбина становится не только источником вдохновения, но и прямым материалом для уникальной художественной техники, где лед, архитектура и русское наследие сплавляются в единое высказывание.

В 2020-е гг. культурное наследие, связанное с образом снега и льда, приобретает новое значение как ресурс государственной стратегии «экономики льда и снега» в провинции Хэйлунцзян. В 2025 г. объем экономики льда и снега в провинции превысил 300 миллиардов юаней, увеличившись на 13,2% по сравнению с предыдущим годом. В зимний сезон 2024–2025 гг. провинция приняла 135 миллионов туристов, что на 18,5% больше. Государственные ориентиры, утвержденные Госсоветом КНР в ноябре 2024 г., нацелены на достижение экономикой льда и снега объема 1,2 триллиона юаней к 2027 г. и 1,5 триллиона к 2030 г. Творчество Юй Чжисюэ, Хао Бои и Чжу Сяодуна активно используется в выставочных проектах, фестивальных программах и сувенирной индустрии. Ледовые гравюры Чжу Сяодуна экспонируются в Провинциальном музее Хэйлунцзян, а его работы стали признанным символом Харбина. Школа «ледово-снежной живописи» Юй Чжисюэ продолжает развиваться, а созданный в 2025 г. Центр культуры льда и снега в городе Чжаодун знаменует переход от индивидуального поиска к системному наследию. Искусство, рожденное на пересечении китайской и русской традиций, превращается в полноценный экономический ресурс, демонстрируя, как историческая память становится актуальным креативным капиталом.

Эволюция образа снега и льда в изобразительном искусстве провинции Хэйлунцзян представляет собой непрерывный диалектический процесс. От философской абстракции классической гохуа через региональные новации, впитавшие русское академическое наследие, к формированию уникального культурного бренда и активному участию в «экономике льда и снега» — таков путь, пройденный региональным искусством за столетие. Харбин стал местом синтеза художественных традиций, где лед и снег превратились из природного феномена в культурный код, а затем — в экономический ресурс. Сегодня культура льда и снега Хэйлунцзяна, неразрывно связанная с русским наследием, выступает важным визуальным ресурсом регионального развития, соединяя искусство с индустрией, а Китай — с Россией в новом витке культурно-экономического диалога.

Стиль Пала — золотой век в искусстве Восточной Индии, и его отражение в камнерезном искусстве Ассама (на примере археологического памятника IX–X вв.)

А. А. Столяров
ИВ РАН

Период правления династии Пала (IX–XIII вв.) в Бенгалии и Бихаре считается одним из золотых веков бенгальской истории. С начала правления династии в Бенгалию, до того погруженную в хаос и междоусобицы, пришли мир и процветание. При Палах получили дальнейшее развитие достижения прошлых бенгальских цивилизаций, созданы выдающиеся произведения бенгальского искусства, в особенности, скульптурные и архитектурные памятники. В изобразительном искусстве и архитектуре был создан особый стиль Пала, распространившийся по территории всей Восточной Индии, в том числе, Ассама, Бихара и Одиши, и повлиявший на развитие архитектурных и скульптурных форм других областей Индии, а также Юго-Восточной Азии.

В IX–X вв. в Ассаме правила ассамская династия Пала. В отличие от бенгальских, ассамские Палы придерживались индуизма.

Один из ярчайших примеров архитектурного и скульптурного искусства Ассама того времени — археологический памятник под названием Мадан Камдев, расположенный в 30–40 км к северу от Гаухати. Памятник находится на холме, омываемом водами речушки Маданкури — небольшого притока реки Каладжал, впадающей в Брахмапутру с севера.

Предположительно, впервые это место было описано еще в 1855 г. в JASB, но на ту публикацию тогда не обратили внимание. Подтверждение первоначальной информации появилось спустя почти целое столетие в статьях Общества изучения Ассама в 1943 и 1949 (на ассамском языке?). Но и после этого археологические работы не велись еще более четверти века. Памятник продолжал подвергаться разрушению со стороны природы и местных жителей. Археологические власти Ассама обратили на него внимание лишь в середине 1970-х гг., и только в 1980-х гг. он получил статус охраняемой зоны.

Археологические раскопки, как таковые, скорее всего, не проводились. Работы заключались, в основном, в том, что архитектурные и скульптурные фрагменты, разбросанные по холму на площади примерно в 0,5 км^2, были откопаны, очищены от земли, и частично собраны в музейном здании, а частично аккуратно расставлены вдоль специально проложенных тропинок для осмотра посетителями. По оценке специалистов, в совокупности архитектурные и скульптурные детали могут принадлежать от 12 до 20 храмам при том, что в более или менее .

Музей функционирует как под открытым небом, на двух огороженных территориях, где собрано значительное количество архитектурных фрагментов, так и в специальном здании, где хранятся, по большей части, скульптуры. Сохранившиеся крупные детали основного храма покрыты навесом.

Стиль Пала характеризуется совершенством пропорций, округлостью форм и тщательной проработкой деталей. В музейном здании археологического комплекса собрано больше ста произведений камнерезного искусства — как архитектурных деталей, так и скульптур, преимущественно, индуистских. Число архитектурных и скульптурных фрагментов, хранящихся под открытым небом, не поддается подсчету.

Некоторое количество наиболее хорошо сохранившихся скульптур перевезена в Гаухати и демонстрируется в т. н. «каменной галерее» музея штата Ассам.

Декоративные горизонтальные пояски сохранившихся фрагментов основного храма содержат много сцен из повседневной жизни того времени, в том числе, эротического характера. Можно предположить, что Мадан Камдев является одним из самых ранних памятников Индии, содержащих скульптурные эротические сцены. Специалисты датируют этот археологический комплекс примерно IX–X вв., тогда как большинство храмов Кхаджурахо построены в период правления в Центральной Индии династии Чандела между 950 и 1100 гг., а храм Солнца в Конарке, пригороде Пури — в правление Нарасимхадевы I (ок. 1238–1264) из династии Имперских Гангов.

Эсхатология в сказаниях Ходжи Насреддина

Р. Г. Тугов
СКФ ГМВ

Эсхатологическая тема в культуре — это образы, идеи и смыслы, связанные с представлениями о конце света, о конечной судьбе бытия человека и мира, о загробной жизни человека в ином мире и страшном суде перед Богом. Данная тема пронизывают различные сферы мировой духовной культуры: религию и мораль, философию и науку, мифологию и искусство, литературу и публицистику. *Эсхатология.* Религиозная эсхатология *(от греч. Eschatos — «последний» и logos — «учение»)* — это учение о последних днях мира, гибели людей и всего сущего на Земле. Эсхатология традиционно делится на два уровня: *Уникальная (персональная) эсхатология* — учение о посмертной судьбе и гибели бытия отдельно взятого человека. *Универсальная (вселенская) эсхатология* — учение о конце мира, о конечной судьбе истории человечества, включая последние события перед концом света.

Сказания Ходжи Насреддина — это уникальная литература, переданная в устной форме, где за внешним образом бедного и глупого старика скрываются житейская мудрость и глубокие метафизические размышления мудрого человека о бытии людей в этом мире; это метафилософия, которая напоминает каждому человеку о конечности его бытия и жизни в этом мире. Используя юмор, сатиру и смекалку Ходжа Насреддин высмеивает и обесценивает множество человеческих пороков, в частности: *алчность как жажду насыщения и наслаждения, тщеславие как жажду познания и признания, властолюбие как жажду обладания и владения*. *В сказаниях Ходжи Насреддина* можно обнаружить *эсхатологические идеи и мотивы.* Все в этом мире проходит: богатство и наслаждение, власть и обладание, мудрость и познание. Все, что человек познает и приобретает, все, чем он обладает и наслаждается, со временем неизбежно угасает, стареет, умирает и погибает в этом мире. Философская мысль Ходжи Насреддина как представителя суфизма гласит: истина скрыта за поверхностью вещей, и чтобы ее постичь, нужно выйти за рамки догматического «правильного» мышления, «безусловного» соблюдения и «традиционного» образа жизни. *Ходжа Насреддин говорит*: не увлекайся символами и ритуалами, догматами или пугающими сценариями конца света: смотри, что стоит за словами, какие скрытые силы движут людьми. То, что с точки зрения обыденного человеческого сознания кажется «невежеством», «злом» и «безобразием» в обществе, в сказаниях Ходжи Насреддина превращаются в символику непостижимой метафизической реальности подлинной истины, добра и красоты. *Метафизические размышления и ирония Ходжи Насреддина* побеждает страх перед

неизбежным угасанием, старением и умиранием человека в этом мире. Эсхатологические страхи нередко становятся инструментом контроля или манипуляции людьми в обществе. Но Ходжа Насреддин своим искусством слова побеждает страх людей перед нищетой и одиночеством, старостью и смертью. Его любимые выражения «ничего страшного», «не бойся, я с тобой», «верю, потому и знаю», «не брать, а отдать».

Эсхатология всякого имущества в сказаниях Ходжа Насреддина. *Алчность. Жажда насыщения и наслаждения в этом мире. Ничтожество всякого имущества и богатого человека в этом мире***.** В сказаниях Ходжи Насреддина — *Вор. Страшное событие. Подарок. Молитва. Прелюбодеяние и т. п.* — утверждает, что всякая жажда насыщения и наслаждения приводят человека к страданиям и лишению в этом мире.

Пример: **Вор.** Друзья и Ходжа Насреддин. Однажды, вор ночью украл единственного коня у Ходжа Насреддина и ускакал. Ходжа не стал искать своего коня, сразу же отправился на ближайшее кладбище и стал ждать. Друзья: *«Что ты делаешь? Ведь вор ускакал совсем в другую сторону, сидя здесь среди могил, ты не вернешь своего коня!».* Насреддин: *«Ничего, куда б вор не ускакал, рано или поздно все равно он придет сюда! И я спрошу у него, что он сделал с моим конем».*

Эсхатология всякого догматизма в сказаниях Ходжа Насреддина. *Тщеславие. Жажда познания и признания. Ничтожество всякого догматизма и ученого человека в этом мире***.** В сказаниях Ходжи Насреддина — *Мудрое «незнание». Не знаю. Знание и умение. Малый и великий конец света. Жадный ростовщик. Божественная воля. Конец света. Страх смерти и т. п.* — раскрывает и показывает ложь, лицемерие или абсурд даже видных ученых и философов, законников и богословов. Для этого Ходжа Насреддин использует логику самого абсурда, чтобы показать иллюзорность некоторых общепризнанных догм, норм и существующего образа жизни людей.

Пример: **Мудрое «незнание».** Верующие люди и Ходжа Насреддин**.** Ходжа Насреддина прихожане упросили прочитать проповедь в мечети. Насреддин не хотел, но взобрался на кафедру и обратился к верующим слушателям: «*Добрые люди, знаете ли вы, о чем я буду говорить?»*. Верующие слушатели: «*Нет, не знаем».* Насреддин: *«Если уж вы такие невежды, то нечего с вами зря время тратить!»*. На другой день Насреддин пришел в мечеть, и обратился к верующим людям с тем же вопросом. Верующие: «*Конечно, знаем».* Насреддин: «*Ну, если вы сами все знаете, то и рассказывать вам нечего».* На третий день Насреддин опять поднялся на кафедру, и повторил свой вопрос. Верующие: «*Одни знают, о чем ты будешь говорить, а другие — нет».* Насреддин: «*Прекрасно. Пусть те, кто знает, расскажут тем, кто не знает».*

Эсхатология всякого могущества в сказаниях Ходжа Насреддина. *Властолюбие. Жажда обладания и владения. Ничтожество*

всякого могущества и властного человека в этом мире. В сказаниях Ходжи Насреддина — *Осел и правитель. Это ваша правда. Сила человека и т. п.* –проявляется эсхатологическая идея о неизбежной гибели всего сущего в мире, в том числе и самого могущественного человека и правителя. Они содержат в себе метафизические размышления о том, что либо внутренние или внешние силы, либо безумие или безнравственность правителей рано или поздно приводят к падению правителей и краху целого государства.

Пример: **Осел и правитель.** Договор правителя государства и бедного подданного Насреддина. Повелитель: *«Можешь ли ты обучить моего любимого осла богословию, чтобы он знал столько же, сколько я сам?»* Насреддин: *«Я берусь обучить его богословию, и он будет знать столько же, сколько знаешь ты, но для этого потребуется двадцать лет и пять тысяч монет золотом».* Повелитель: *«Бери этого осла и учи его, но, клянусь Аллахом, если через двадцать лет он не будет знать богословия и читать наизусть Коран, я отрублю тебе голову!»*. Друзья: «*Да где же это видано, чтобы ослы учились богословию и наизусть читали Коран!»*. Насреддин: *«Не горюйте, друзья. Ничего страшного, потому что за двадцать лет кто-нибудь из нас уж неизбежно умрет — или я, или повелитель, или этот осел»*.

Семилогический дизайн шрифта иероглифа «Фу» с встроенным повествованием о двенадцати знаках зодиака в перспективе народной бумажной вырезки и его применение в эстетическом воспитании

У Цюн
ЗбГУ; Хэбэйский восточный институт

В настоящее время наблюдается явная гомогенизация шрифтов в стиле национального искусства. При использовании нематериального культурного наследия — бумажной вырезки в современном шрифтовом дизайне чаще всего происходит поверхностное наложение орнаментов, а логика формообразования на основе инь-янь-контраста не получает полноценного применения. Обучение шрифтовому дизайну в высших учебных заведениях Китая в большей степени ориентировано на освоение программных инструментов, при этом практические задания по трансформации народных символов в китайские иероглифы представлены недостаточно, а целостных примеров педагогической практики мало. Опираясь на эстетику инь-янь-формообразования народной бумажной вырезки, в статье проведено исследование семилогического дизайна иероглифа «Фу» с применением методов обзора литературы, сравнительного анализа образцов, семиотического анализа, проектно-практической работы и педагогического эксперимента.

При сравнении трех групп образцов — коммерческих шрифтов с элементами бумажной вырезки, оригиналов народной ручной вырезки и декоративных шрифтов для сувенирной продукции выявлены три общие проблемы существующих работ: воспроизводится только внешний вид прорезей без освоения базовой логики формообразования бумажной вырезки; изображения знаков зодиака размещаются за пределами контура иероглифа, в результате повествование разрывается со структурой знака; у серийных произведений отсутствуют единые визуальные нормы. На основе анализа образцов сформулированы четыре ограничения для проектирования: культурная адекватность, приоритет распознаваемости иероглифа, баланс композиции инь-янь и единство визуального стиля серии. На базе канонического начертания иероглифа «Фу» произведено зонирование внутреннего пространства знака. Сюжетные сцены двенадцати знаков зодиака полностью встроены внутрь контура иероглифа без разрушения его основных штрихов. Используя принцип ян-гравировки для сохранения каркаса знака и инь-прорезей для размещения повествовательных элементов, создана серия из двенадцати символов-иероглифов «Фу», определены технические нормы: толщина линий, минимальный размер для печати и другие параметры.

Полученные проектные решения легли в основу многоуровневой программы эстетического воспитания, включающей этапы когнитивного

освоения, трансформации форм и комплексного творчества. Реализованы пять практических блоков занятий: теоретический обзор, ручной эскиз и зонирование формы, векторизация изображения, унификация норм и финальная проверка. Программа апробирована в учебном процессе высшей школы. Анализ работ обучающихся показывает, что большинство студентов отказываются от простого наложения готовых изображений и осваивают подход интеграции народных мотивов в структуру иероглифов. В то же время часто встречаются недостатки: несбалансированная плотность композиции, выход иллюстраций за границы знака. В связи с этим требуется совершенствование вспомогательных педагогических процедур: предварительных домашних эскизов, промежуточной проверки черновиков и взаимного рецензирования работ студентов.

Созданная серия произведений подходит для разных областей применения: новогодние оконные украшения, сувенирная продукция, материалы для внутривузовской пропаганды, а также динамические шрифты и интерактивные веб-интерфейсы. Исследование подтверждает, что логика инь-янь-формообразования традиционной бумажной вырезки может быть полностью перенесена в современный дизайн китайских иероглифов, обеспечивая интеграцию структуры знака, визуального языка бумажной вырезки и повествования о знаках зодиака. Работа дополняет существующие практики дизайна народных шрифтов и предлагает апробированную методику эстетического воспитания, что имеет практическое значение для актуализации нематериального культурного наследия и преподавания шрифтового дизайна. Исследование имеет определенные ограничения: создана серия только для одного иероглифа «Фу», объем педагогической выборки невелик. В перспективе планируется разработка серий для других благопожелательных иероглифов, расширение педагогической практики и доработка параметров шрифтов на основе физических образцов бумажной вырезки.

Эволюция образа кася в культуре Японии

Н. А. Фортуна
УрФУ

Многие культуры присваивают кошкам сверхъестественные способности из-за своеобразности поведения данного животного. Не становится исключением и Япония, где среди ёкай — низших существ японского фольклора — выделяется категория сверхъестественных кошек, объединяемая под зонтичным научным термином кайбё (怪猫, дословно «странная кошка»). Такие особенности поведения данного животного, как ночной образ жизни, тихая походка, скорость и ловкость, хищничество стали основой для мистических черт и сверхъестественных способностей кайбё. Наиболее значимой деталью для всех ёкай категории кайбё является их возраст: они живут гораздо дольше обычных домашних кошек, и именно долгожительство часто является фактором превращения простых животных в ёкай. Также для кайбё характерна ассоциация со смертью, причиной чего является хищная натура кошек, из-за которой они иногда могут слизывать человеческую кровь или прибегать к поеданию трупов.

Одним из видов кайбё является кася (火車, дословно «горящая колесница»). На данный момент устоявшийся образ кася — это громадная кошка, которая с громом и молниями атакует похоронные процессии, крадёт и пожирает трупы. Однако изначально образ кася не был связан с этими животными. Он имеет буддийские корни: согласно буддийской традиции, грешники отправляются в Дзигоку (地獄, ад) на горящей колеснице, которую везут его привратники Годзу и Мэдзу — антропоморфные существа с головами быка и лошади соответственно. Со временем образ распространился среди народных масс, где обрел новый облик, близкий к демону-о́ни. В таком виде кася предстает, например, в «Рассказах, собранных в Удзи» в истории из четвертого свитка под названием «О настоятеле из храма Якусидзи». Причиной представления кася как демонов-о́ни могут являться синтоистские корни образа этих существ: изначально они являлись обожествлениями разрушительных сил природы, таких как гром и молнии, после чего смешались с буддийской мифологией, и стали изображаться как пытающие людей в Дзигоку существа; так как этот образ был более известен среди простого народа, чем исконно буддийские привратники Годзу и Мэдзу, он был перенесен и на представления о кася. Позже, в период Муромати, кася все чаще начинает присваиваться мотив появления с громом и молниями. В этот же период начали распространяться истории о буддийских монахах, изгоняющих кася во время похоронных процессий.

В начале эпохи Эдо образ кася начал смешиваться с образами ёкай категории кайбё — бакэнэко и нэкомата. Граница между двумя этими образами часто размыта, и они имеют большое количество сходных черт: данные ёкай описываются как домашние кошки, прожившие долгое время и получившие из-за этого способность перевоплощаться, ходить на задних лапах, подобно человеку, говорить на человеческом языке. Нэкомата часто приписывается возможность управлять трупами, что показывает связь этих ёкай с миром мертвых. Смешение кася с бакэнэко и нэкомата, вероятно, вызвано распространенностью легенд о «кошках-прихожанах» (猫檀家, нэко-данка). Сюжеты таких историй чаще всего одинаковы: монах бедного храма решает объединить силы со знакомой кошкой, чтобы привлечь прихожан. Они разыгрывают спектакль, где кошка, притворившись демоном, атакует храм или местных жителей, монах «изгоняет ее», после чего становится храм становится известен и привлекает к себе большое количество народа.

Вероятно, первое изображение кася в виде кошки появляется в сборнике кайданов «Тамасударэ» (多満寸太礼, автор Цудзидо Тёфуси, 1704 г.). В сборнике представлены истории из различных более ранних источников, как японских, так и китайских, однако откуда взята каждая история точно установить невозможно. Одна из историй рассказывает о кася, и иллюстрация к ней показывает данного ёкай в облике громадной двухвостой кошки, нависающей над похоронной процессией на черном облаке. Изображение кася как двухвостой кошки отсылает к легендам о нэкомата. Торияма Сэкиэн в «Иллюстрированном ночном параде сотен демонов» также изображает кася как объятую огнем кошку размером больше человека, стоящую на крыше дома со сгущающимися за ее спиной тучами. Под мышкой кася держит труп покойницы. В комментарии к иллюстрации Торияма Сэкиэн пишет: «Кася — это ёкай, крадущий трупы с похоронных процессий или кладбищ. Легенды о нем распространены по всей стране, и для защиты от него проводят различные ритуалы: в гробы к покойникам кладут камни или читают заклинания. Считается, что его настоящее обличье — это старая кошка, ставшая ёкай, то есть нэкомата». Однако, в отличие от нэкомата, Торияма Сэкиэн изображает кася только с одним хвостом.

Причиной смешения более ранних образов кайбё, таких как бакэнэко и нэкомата, с образом кася является общая ассоциация кошек со смертью. Нэкомата и бакэнэко часто изображались как опасные существа, которые могли убить людей или управлять их трупами, и этот образ в дальнейшем перенесся на ёкай, которые забирали грешников в Дзигоку. Однако, из-за того, что кошки не являются существами антропоморфными, и в их поведении превалирует животное начало, начали появляться легенды о том, что кошки-кася крадут трупы не только грешников. В дальнейшем нарративный и визуальный образ кася-кошки

распространяется все больше. Он встречается, например, в энциклопедии «Хокуэцу сэппу» (北越雪譜, «Рассказы из снежной северной страны Эцу», Судзуки Бокуси, 1837 г.), собирающей описания традиций, обычаев, диалектов и фольклора исторической провинции Этиго (территория современной префектуры Ниигата) одна из историй сборника повествует о кася, атаковавшей похоронную процессию, которую монах отогнал чтением сутр.

В массовой культуре послевоенной Японии впервые образ кася появляется в манга Мидзуки Сигэру «Китаро с кладбища», в выпуске 1971 г. Данная работа представляет кася в традиционном образе этого ёкай. Не только ее поведение полностью соотносится с традиционными легендами, но и иконография придерживается, в частности, изображения кася Ториямы Сэкиэна. Отличительной чертой данной истории является способность кася менять свою душу местами с душами других существ. Традиционный нарратив кася не присваивает им такой способности, однако она может быть объяснена как интерпретация способности бакэнэко к перевоплощению, которую автор передал и кася.

В произведениях XXI в. кася встречается в сатирической манга Эгути Нацуми «Хладнокровие Ходзуки». В работе представляется вся история эволюции кася, от Годзу и Мэдзу до кошки, крадущей трупы с похоронных процессий. Кася изображена в виде громадной кошки, однако образу присвоены также и черты более ранних образов — кася забирает грешников в Ад, вместо горящей повозки используя объятый огнем мотоцикл. Нововведением автора является присвоение кася способности говорить человеческим языком. В фольклоре кася являются образом исключительно анималистическим, и не обладают даром речи. Данная деталь могла быть присвоена образу из-за смешения с образами обладающих ей бакэнэко и нэкомата, а также из-за специфики жанра сатиры, которому свойственно придание животным человеческих черт.

Среди ёкай кася является одним из претерпевших наибольшее количество изменений образов. Изначально он являлся образом из буддийской традиции, связанным с привратниками Дзигоку Годзу и Мэдзу, однако позже распространился среди простого народа, что дало начало его изменениями и появлению образа кася-о́ни. Ассоциация с о́ни привела также к ассоциации с громом и молниями, которые позже станут одной из главных черт устоявшегося образа. Смешение с историями о «кошках-прихожанах», а также с ассоциацией кошек как животных со смертью привело к появлению образа кася-кошки, который впоследствии стал основным для данного ёкай. В нынешнее время авторы продолжают обращаться и к буддийским корням образа, а также представляют собственные его интерпретации.

От «скрытой красавицы» до скрытых намерений: художники и цензурные ограничения периода реформ годов Тэмпо в Японии (на примере серии Токайдо годзюсан цуи 1840-е гг.)

Н. А. Францева
ЧелГУ

В настоящее время традиционная японская ксилография по праву считается репрезентативным символом японской культуры. Возникнув как феномен массовой городской культуры, цветная гравюра сохраняет свою эстетическую привлекательность для современной аудитории и обладает высоким потенциалом для арт-мерчандайзинга. Однако реципиенты XXI в. далеко не всегда способны дешифровать семантику, очевидную для современников создания графического листа. При анализе восприятия данных произведений необходимо учитывать не только различия в культурном багаже, но также социальный и исторический контексты, детерминировавшие оптику восприятия эпохи Эдо.

Серия Токайдо годзюсан цуи (東海道五十三対) выходила в период между 1843 и 1847 гг., она возникла в результате коллаборации трех выдающихся мастеров: Андо Хиросигэ, Утагавы Куниёси и Утагавы Кунисады. С одной стороны, проект наследует устоявшуюся в искусстве укиё-э традицию репрезентации станций дороги Токайдо. С другой стороны, специфический исторический контекст вынуждал авторов прибегать к нестандартным композиционным решениям и вырабатывать новые стратегии преодоления цензурных регламентаций. Выпуск серии пришелся на период после реализации «Трех великих реформ» (включающих реформы годов Кёхо (1716–1745), Кансэй (1789–1801) и Тэмпо (1841–1843)), ознаменовавших пик идеологического и цензурного давления со стороны бакуфу. Разумеется данные законодательные инициативы не имели своей основной целью регламентацию именно художественных практик, но поскольку издательское дело было глубоко укоренено в повседневных практиках городского сословия, законы направленные на экономическую и социальную сферу, коснулись и его. В связи с введенными ограничениями были трансформированы как технологические циклы книгоиздания и издания гравюр (данные две сферы не разделялись), так и тематика, и процессы верификации (допуска цензором) печатной продукции. Ограничения, введенные в ходе реформ годов Тэмпо, ужесточали фильтрацию контента: под строгий запрет попали тиражирование, коммерческая реализация и библиотечный прокат изданий, содержащих ложные слухи, искажающих генеалогические древа или репрезентирующих исторические прецеденты в деструктивном, подрывающем авторитет власти ключе. Так же из легитимного поля исключались изображения актеров театра Кабуки (якуся-э) и изображения

красавиц (бидзинга), еще ранее под запрет попали любые визуальные трактовки образов представителей высшей политической элиты в ситуациях, компрометирующих их сакральный статус. Анализ всех листов серии позволяет выявить художественную рефлексию авторов практически на все внедренные ограничения. Данная рефлексия стала основой для выбора концепции серии, что нашло свое отражение в названии. Если трактовка начала названия не представляет сложности «пятьдесят три станции дороги Токайдо», то последний элемент «цуи» (対) можно передать через категорию «ассоциация». На листах представлены не прямая репрезентация станций, а литературные реминисценции или мифологические сюжеты с ними связанные, большей частью представленные в книге «Известные места Токайдо» (東海道名所図会). Каждый лист кроме графического изображения имеет текстовый картуш, который как дает пояснение к изображаемому, так, в ряде случаев, служит для сокрытия содержания.

Стратегия преодоления цензурных регламентаций трансформируется у авторов в пространство изощренной интеллектуальной и визуальной игры. В частности, официальный запрет на жанр бидзинга (изображение красавиц) послужил импульсом для интеграции женских образов непосредственно в повествовательный пласт эстампов. Примером такой рецепции служит лист «Канагава», где женская фигура репрезентирована как рыбачка, однако ее атрибуция и орнамент в виде черепах на кимоно прямо отсылают реципиента к классическому преданию об Урасима Таро, при этом роскошь костюма и прически недвусмысленно изобличает стремление автора изобразить именно «красавицу». Аналогичный суггестивный прием обнаруживается на листе «Футю», запечатлевшем сборщиц чая: Андо Хиросигэ дистанцируется от этнографической достоверности, используя бытовую интермедию исключительно как легитимный предлог для создания «бидзинга». На листе «Окадзаки» подчеркнутая условность фона указывает на театральную природу мизансцены, отсылающей к драме о Дзёрури-химэ (浄瑠璃姫). С целью превентивного нивелирования цензурных претензий образ героини снабжен эксплицирующей надписью на отдельной плашке: «Дзёрури-химэ». Введение подобных вербальных маркеров для верификации персонажей или их статуса не являлось иконографической новацией, однако в контексте анализируемого цикла данный прием носит единичный характер. В схожей условной, декоративно-театральной манере решены листы «Фукурои», «Ёсида» и «Мия» за авторством Утагавы Кунисады, признанного мастера театральной гравюры. Несмотря на визуальную автономность образов, именно вербальный компонент картушей концептуально связывает данные сюжеты с соответствующими станциями Токайдо. Противоположный пластический метод

демонстрирует лист «Окабэ» работы Утагавы Куниёси. Выполненный в подчеркнуто реалистичной стилистике, он, тем не менее, на основе анализа предметно-символического ряда и кросс-контекстуального сопоставления с предшествующими и последующими работами автора, идентифицируется как латентный театральный портрет актера Оноуэ Кикугоро III.

Запрет бакуфу на деструктивную репрезентацию представителей высшей политической и военной элиты, особенно в моменты уязвимости или опасности, радикально детерминировал композиционную структуру листа «Хирацука». В композиционном центре эстампа помещена фигура Инагэ Сабуро (稲毛三郎) с мечом, тогда как пораженный молнией сёгун Минамото-но Ёритомо (源頼朝) вынесен на периферию и завуалирован — он представлен в виде едва различимой, аморфной массы шелковых одежд. Примером сложной смысловой инверсии выступает лист станции «Сёно», эксплицирующий намеренный семиотический конфликт между визуальным рядом и текстом картуша. Вербальный нарратив повествует о переправе Сасаки Сиро Такацунэ (佐々木四郎高綱) на легендарном коне Икэдзуки (生唼) через реку Удзи (что и служит ассоциативной связью со станцией). На первом плане действительно визуализирован конный воин, форсирующий водную преграду, однако ландшафтные маркеры заднего плана — в частности, знаменитая сосна Карасаки на озере Бива — недвусмысленно дешифруют сцену как эпизод из хроники «Тайкоки» (太閤記), запечатлевший переправу Акэти Саманосукэ Мицутоси (明智左馬助光俊 / Акэти Хидэмицу). Таким образом, визуальный подтекст вступает в контролируемое противоречие с официальной текстовой аннотацией, уводя цензора по ложному семантическому следу.

Высокая степень регламентированности издательского дела не позволила в Японии периода Токугава развиться сатирической гравюре. Тем не менее лист «Хаконэ», помимо очевидного эротического подтекста, потенциально латентно содержит в себе сатирическую интенцию. При анализе данной композиции необходима строгая методологическая верификация, позволяющая избежать исследовательской гипердешифровки и произвольных герменевтических спекуляций. Исторически верифицирован тот факт, что на станции Хаконэ функционировала строго охраняемая пограничная застава бакуфу (сэкисё), однако степень детерминации этого фактора при выборе автором конкретного иконографического сюжета на сегодняшний день остается в поле научной дискуссии.

После Шинуазри: восприятие китайского искусства на Западе 1860–1935 гг.

Цинь Гои
СПбАХ им. И. Репина

Проблема восприятия Китая и китайской культуры на Западе остается одной из самых животрепещущих и плодотворных тем в современном искусствознании. Не будет преувеличением сказать, что центральное место в историографии вопроса отведено изучению аспектов формирования и развития стиля шинуазри в Европе в XVII–XVIII вв., тогда как период с 1860 по 1935 гг. практически вытеснен из исследовательского дискурса. На это есть свои объективные и субъективные причины. Среди них — обострение во второй половине XIX в. политических и военных конфликтов между Китаем и Западом. Кровавые события двух Опиумных войн (1840—1842 гг.; 1856—1860 гг.), возникших из-за попыток Китая прекратить незаконную торговлю европейскими купцами опиумом, актуализировали в коллективном сознании европейцев негативный образ Китая как отсталой, примитивной страны, населенной дикими варварами. Это повлияло на восприятие произведений китайского художественного экспорта (фарфора и картин) как второстепенной формы искусства. Только в 1935 г. «Международная выставка китайского искусства», организованная в Лондоне совместно с правительством Китая, ознаменовала качественный переход от фрагментарного эстетического восприятия китайского искусства к его системному и институционализированному изучению.

Цель данной работы — проследить эволюцию восприятия и интерпретации китайского искусства на Западе в период с 1860 по 1935 г. Хронологические границы исследования обусловлены формированием в указанный период нового рецептивного механизма освоения китайского искусства, направленного на преодоление имитационной модели заимствования (свойственной, например, шинуазри XVIII в.) и выработке более творческого, научного подхода к трактовке китайского искусства.

Освоение китайского искусства шло через весьма длительный процесс восприятия европейским мышлением явлений китайской культуры. Долгое время колониальная политика европейских держав, с одной стороны, и так называемый «режим закрытых дверей» в Китае, с другой, затрудняли контакт Европы с подлинным китайским искусством. Качественно ситуация изменилась в 1860-е гг., когда в результате Тяньцзинского договора в Британию стало поступать большое количество произведений китайского искусства, в том числе принадлежавших авторству выдающихся мастеров. Эти предметы кардинально отличались от ранее изготовленных на заказ экспортных товаров, приспособленных

под вкусы и представления европейцев о китайском искусстве. Они являли собой чистое воплощение китайской эстетики, чем вскоре привлекли внимание западных ученых и коллекционеров. Во многих университетах Европы один за другим стали открываться кафедры китаеведения, появлялись все более специализированные публикации о Китае. Словом, исследования китайского искусства последовательно переходили на новый, более научный этап осмысления ценности художественного наследия Поднебесной.

Однако этих поначалу разрозненных исследований оказалось недостаточно, чтобы изменить прежнее негативное отношение к искусству Китая. Поэтому большая часть китайских образцов была отнесена к более приемлемой для европейского художественного сознания системе классификации, а именно к японскому искусству. Ввиду недостаточного на тот момент знания о восточном искусстве даже самым авторитетным специалистам зачастую было трудно различить предметы китайского и японского происхождения. Что же касалось эстетов, которых интересовала исключительно эстетическая ценность самого предмета, то для них происхождение произведения, по-видимому, не имело принципиального значения. В результате у многих художников того времени сформировалось как бы гибридное представление о Китае и Японии. Например, «Павлинья комната» Джеймса Уистлера (1834–1903), долгое время считавшаяся образцом англо-японского стиля, на самом деле воспроизводила модель кабинета китайского ученого и предназначалась для экспонирования китайского сине-белого фарфора.

Расширение знаний о подлинном китайском искусстве значительно повлияло на западноевропейское искусство. Художники и дизайнеры больше не стремились к рабскому копированию китайских образцов. Им было важно сначала изучить, а затем извлечь из произведений китайского искусства основополагающие эстетические принципы — цветовая гамма, линии и фактура, чтобы интегрировать их в собственные произведения. Эта тенденция особенно ярко проявилась в эстетике господствовавшего на рубеже веков художественного движения модерн. Правда, глубина постижения принципов китайской эстетики по-прежнему была незначительна, а попытки ассимилировать достижения мастеров Поднебесной напоминали скорее имитации в стиле шинуазри. Поскольку большинство художников по-прежнему оценивало произведения китайского искусства исключительно на основе визуального опыта, это приводило к тому, что между их произведениями и явлениями китайского искусства все еще сохранялась значительная дистанция. Понимание китайского искусства основывалось не на образцах живописи и каллиграфии, а на предметах декоративно-прикладного искусства, например, фарфоре. Однако в этот период в творчестве художников, увлекавшихся восточным искусством, сформировался новый средства

художественного выражения, не зависящий исключительно от восточных сюжетов и экзотических мотивов, что заложило основу для следующего этапа принятия китайского искусства.

На рубеже XIX–XX вв., вслед за археологическими экспедициями Запада в Китай и новой волной разграблений, все больше редких произведений раннего китайского искусства попадало на Запад, что побудило западных ученых и художников обратиться к изучению непосредственно китайских трактатов по эстетике. Американский историк восточного искусства Эрнест Феноллоса (1853–1908) и японский искусствовед Окакура Тэншин (1863–1913) распространили в Западе научные сведения об истории восточного искусства, что позволило провести систематическое разграничение между китайским и японским искусством. Помимо этого, такие известные ученые, как Герберт Джайлз (1845–1935), Артур Уэйли (1889–1966) и Освальд Сирен (1879–1966), один за другим публиковали труды, посвященные эстетическим принципам и философским идеям китайской живописи, которые были основаны на переводах оригинальных китайских источников. Поиски сказочных декоративных предметов превратились в интеллектуальное исследование эстетических идей раннего китайского искусства.

В начале XX в. китайское искусство было тесно связано с теорией и практикой модернизма, что привело к формированию легко усваиваемой формальной терминологии, которая могла использоваться как критиками для оценки произведений искусства, так и художниками в процессе творчества. Так, Роджер Фрай (1866–1934) в разработанной им теории формализма развивал мысль о том, что, хотя китайское искусство и следует совершенно иным законам, чем европейское, в его основе лежит все тот же концепт чистой формы. Анализируя традиционное искусство Китая, Фрай трансформировал китайские эстетические термины, такие как «Qiyun»(气韵) или «Qiyun Shengdong» (气韵生动), в модернистские понятия — «ритм», «жизненность», «чувственность», — что стало важной составляющей модернистской терминологии.

В целом, понимание и восприятие китайского искусства в Западе представляет собой постепенный и непрерывный процесс. В период с 1860 по 1935 г. Запад пришел к более глубокому пониманию китайского искусства, сформировал соответствующую самостоятельную научную дисциплину и постепенно отдалился от принципов моделирования форм, свойственных шинуазри. Принципиально важно, что восприятие и интерпретация китайского искусства основывались на тенденциях развития современного западного искусства, выступающего против догматизма традиционного искусства. Надо думать, что высказанные в докладе положения позволят переоценить явления художественного обмена между Китаем и Западом, а также обогатят кросс-культурные исследования искусства этого периода.

Образ титульной страницы альбома В. Д. Жиганова «Русские в Шанхае». К 90-летию выхода альбома (1936–2026)

Л. П. Черникова
ИВ РАН

Альбом «Русские в Шанхае» (1936), составленный штабс-капитаном Владимиром Даниловичем Жигановым (1896–1978), — уникальный документ русской эмиграции на Дальнем Востоке. 330 страниц, около 1600 фотографий, обширные очерки о жизни русской колонии — все это было создано одним человеком за пять лет, на общественные сборы и личные средства, без государственной поддержки. Альбом сразу стал библиографической редкостью и остается ею по сей день. Однако история его титульной страницы — отдельный сюжет, в котором пересеклись судьбы трех художников-эмигрантов, оказавшихся на разных перекрестках русского Востока.

Конкурс художников

26 сентября 1933 г. газета «Вечерняя Заря» (№ 364) объявила конкурс на графическую композицию для обложки альбома — рисунок, виньетку и текст в красках. Это был первый и единственный конкурс такого рода в русской колонии Шанхая. Конкурс привлек нескольких художников, имена которых сегодня почти забыты, но чьи судьбы представляют собой три разных пути русской эмиграции на Востоке.

Первый эскиз титульной страницы выполнил Андрей Стефанович Березин — художник-иконописец, уроженец Забайкальской области, из семьи казака. Его юность совпала с Гражданской войной: спасаясь от большевиков, он жил в Нерчинске, затем бежал в Маньчжурию, где начал писать иконы для местной православной церкви. Художественное образование получил в Харбине, в студии художника Н. Л. Кощевского. За несколько лет работы в Харбине и Тяньцзине он выполнил множество образов для местных храмов.

В 1933 г. строительная комиссия пригласила Березина в Шанхай для росписи строящегося Свято-Николаевского храма-памятника, возводившегося в честь Николая II и его семьи. За два года он написал 12 больших икон Двунадесятых праздников, образы Спасителя, Божией Матери и святых; роспись купола также выполнялась по его эскизам. Напряженная работа подорвала здоровье молодого мастера. Он скончался в Шанхае 11 января 1936 г. в возрасте 32 лет — за пять месяцев до выхода альбома. По данным газетного некролога, причиной смерти стало отравление угарным газом от закрытой заслонки печки. Его похоронили на кладбище Лю-Кавэй.

Эскиз Березина, обнаруженный Е. В. Соболивской в Хабаровском архиве, — единственное свидетельство замысла художника, не успевшего

увидеть свою работу в печати. Образ титульной страницы, по этому эскизу, должен был стать символическим воплощением русской колонии в Шанхае.

После смерти Березина финальное оформление титульного листа выполнил Николай Степанович Задорожный — художник-иконописец из Читы, один из пяти братьев Задорожных, все ставших художниками. Окончив Читинскую художественно-промышленную школу (1920), он в 1924 г. эмигрировал в Маньчжурию, преподавал рисование в харбинских гимназиях, создавал иконы и росписи для храмов Харбина, Шанхая и Токийского православного кафедрального собора (более 60 икон). С 1933 г. жил в Шанхае, где устраивал выставки своих произведений.

Задорожный перенес эскиз Березина на литографский камень, доработал шрифты, четкость линий и подготовил клише для печати. Его задача была одновременно технической и художественной: сохранить дух оригинала, внести недостающую проработку и сделать рисунок пригодным для типографского воспроизведения. В 1947 г. Задорожный переехал в США, где продолжал писать иконы для храмов в Детройте, Вашингтоне, Торонто, Ванкувере и Сиэтле. Умер в Майами в 2000 г., не дожив месяца до столетия.

Титульная страница изображает русскую деву в народном кокошнике, опирающуюся на кириллические буквы названия, возвышающиеся как небоскребы над набережной Банд; за ее плечами парит Кремль, а два флага — Российской империи и Шанхайского русского полка — обрамляют лавровый венок с символами профессий.

Владимир Григорьевич Третчиков (1913–2006): второй премиант

Вторую премию на конкурсе получил Владимир Григорьевич Третчиков — в будущем один из самых коммерчески успешных художников XX в., «король китча». Родился в 1913 г. в Петропавловске (Акмолинская область) в семье молокан. В 1924 г. семья перешла границу с Китаем и обосновалась в Маньчжурии. В Харбине Третчиков работал над декорациями в Железнодорожном собрании, учился у живописцев М. А. Кичигина и В. А. Засыпкина — выпускников Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В 14 лет получил премию на конкурсе портретов В. И. Ленина и Сунь Ятсена для КВЖД.

С 1930 г. жил в Шанхае, работал иллюстратором и арт-директором в издательско-рекламной студии Mercury Press. Состоял в русском артистическом содружестве ХЛАМ, публиковал карикатуры и акварели в эмигрантских журналах «Рубеж», «Прожектор», «Понедельник». В 1934 г. переехал в Сингапур, затем во время войны оказался в японском лагере на Яве, позже — в Джакарте. В 1947 г. обосновался в Кейптауне. Его картина «Китаянка» (Chinese Girl) стала одной из самых воспроизводимых репродукций XX в.; в 2013 г. подлинник продан на аукционе Bonhams за миллион фунтов стерлингов.

Три пути, одна обложка

Судьбы трех художников, пересекшиеся на обложке одного альбома, — это три модели русского эмигрантского пути на Востоке. Березин — путь иконописца, оставшегося верным церковному искусству и не дожившего до результата своего труда. Задорожный — путь мастера-иконописца, завершившего чужой замысел и дожившего до ста лет, последние десятилетия в Америке, расписывая храмы по всей стране. Третчиков — путь коммерческого художника, ушедшего от эмигрантского мира в мировую популярность.

Образ титульной страницы альбома «Русские в Шанхае» — не просто оформление книги. Это точка пересечения трех судеб, трех художественных миров, трех ответов на вопрос, что значит быть русским художником на Востоке. Березин ответил — служением Церкви. Задорожный — сохранением традиции. Третчиков — уходом в массовое искусство, которое не знало границ. Все трое начинали в одном географическом пространстве — Маньчжурия, Харбин, Шанхай — и разошлись по разным перекресткам, которые определили всю их дальнейшую судьбу.

Обнаружение эскиза Березина в Хабаровском архиве (находка Е. В. Соболивской) позволяет впервые сопоставить первоначальный замысел художника с финальным вариантом, выполненным Задорожным, и поставить вопрос об авторстве образа титульной страницы — вопрос, который в предыдущих исследованиях альбома не ставился.

Образ небесного дворца в современной архитектуре Китая

М. Ю. Шевченко
НИИ РАХ

Образ Небесного дворца занимает особое место в истории китайской архитектуры, соединяя буддийские представления о сакральном пространстве, формы дворцово-монастырской архитектуры и традиционные космогонические мотивы. В современной практике он вновь оказывается востребованным, однако воспроизводится уже не как единая каноническая схема, а как широкий набор композиционных, пространственных и образных приемов. Анализ проектов и построек 2007–2022 гг. показывает, что современные китайские архитекторы используют этот образ в диапазоне от почти буквальной стилизации под архитектуру эпохи Тан до свободных пластических и конструктивных интерпретаций, основанных на идее парящей, отделенной от земного мира сакральной обители.

Истоки образа Небесного дворца связаны с буддийскими росписями пещер Могао в Дуньхуане. Уже в ранних пещерах, создававшихся в V–VI веках, появляются изображения дворцов, башен, галерей, пагод, ворот и монастырских комплексов. Особенно развитым данный сюжет становится в композициях, связанных с представлениями о Западном небе *Ситянь* — буддийской земле высшей радости, или Сукхавати, где пребывает Будда Амитабха. В традиции школы Чистой земли небесный мир мыслился не отвлеченно, а как прекрасное, упорядоченное и насыщенное архитектурой пространство. Поэтому художники Могао создавали не только иллюстрации к сутрам, но и своеобразные образы идеального архитектурного мира.

В росписях Могао постепенно складываются основные композиционные признаки Небесного дворца. Ранний вариант строится как трехчастная группа: центральный зал или башня выделяются размерами и положением, а боковые постройки располагаются симметрично по сторонам. В дальнейшем данная схема развивается в глубину: боковые залы выдвигаются вперед, соединяющие их галереи приобретают Г-образную форму, а общий план становится П-образным. Внутри образованного пространства возникает двор, часто занятый лотосовым водоемом, прямоугольными или крестообразными террасами, мостками. Центральная ось подчеркивается главным залом, тогда как симметричные боковые крылья формируют границу сакрального пространства.

В современной архитектуре Китая обращение к образу Небесного дворца происходит на новом этапе поиска национально ориентированного архитектурного языка. Речь идет не только о культовых сооружениях.

Этот образ оказывается применимым в музеях, образовательных комплексах, мемориалах и общественных зданиях, то есть приобретает расширенное культурное значение. Общим становится стремление придать пространству возвышенный, торжественный характер, организовать последовательный путь движения через воду, мосты, террасы и дворы к главному объему.

Одним из наиболее последовательных примеров буквальной интерпретации является Музей каллиграфии Ханьвэньюань, спроектированный Ли Лукэ в 2007 г. В композиции комплекса отчетливо прослеживается связь с росписью пещеры № 148 в Могао. Главный зал расположен в глубине участка; от него симметрично расходятся две Г-образные галереи, завершающиеся небольшими павильонами. Перед залом развернута система площадей, уступчатых террас, мостков и искусственных водоемов. Тем самым в современной музейной функции фактически воспроизводится пространственная логика Небесного дворца: главный сакрально значимый объем отделен от посетителя водной средой и достигается через последовательность переходов. Архитектурный язык здания близок к стилистике эпохи Тан: традиционные крыши, подчеркнутая симметрия, иерархия объемов и строгое осевое построение используются почти без пластического переосмысления.

Более сдержанная, но также вполне узнаваемая интерпретация была предложена Чжан Цзиньцю в проекте Буддийского института на горе Путошань в провинции Чжэцзян, открытого в 2011 г. В первоначальном замысле центральный двор предполагалось заполнить водой, а движение организовать по террасам и мостикам. Эта схема прямо соотносится с дуньхуанскими изображениями лотосовых водоемов и выступающих из воды площадок. Сами здания решены в обобщенном традиционном китайском стиле; их архитектура не стремится к буквальной реконструкции, однако центральная ось, симметрия, система дворов и водное пространство формируют современное прочтение образа небесной обители. Не случайно такой прием применен именно в образовательном учреждении буддийского характера: вода и переходы здесь становятся частью пространственного сценария духовного сосредоточения.

В Мемориале патриарха буддийской школы *чань* Хуэй Нэна, созданном Хэ Цзинтаном в 2016 г., образ Небесного дворца получает дальнейшее переосмысление. Планировочная структура сохраняет традиционную логику: главное пространство организовано вокруг водоема, а движение строится как постепенное приближение к центральному залу. Однако архитектура становится существенно более лаконичной. Вместо прямого воспроизведения традиционных крыш и декоративных деталей на первый план выходят современные материалы, крупные плоскости и ритм стройных вертикальных опор. Интерьер главного зала производит впечатление отрешенного, почти неземного пространства, а масштаб и

ограниченное число деталей создают ощущение возвышенности и отрыва от повседневного мира.

Та же линия получила развитие в Национальном архиве Китая в Гуанчжоу, построенном по проекту Хэ Цзинтана в 2022 г. В его композиции вновь появляются симметрия, центральная ось, входные ворота, мост и водоем. Подход к главному двору осуществляется через озеро, что превращает путь посетителя в последовательное преодоление границы между внешней городской средой и внутренним, упорядоченным пространством учреждения. Архитектурная композиция строится по принципу «впереди вода, позади гора», характерному для традиционных китайских представлений о благоприятной ландшафтной структуре. Галереи, осевая организация, выделение главного зала и обобщенная интерпретация традиционных форм связывают здание не только с образом Небесного дворца, но и с архитектурой императорских парков. В данном случае небесная обитель превращается в образ пространства национальной памяти: удаленного от повседневности, торжественного и строго организованного.

Наиболее радикальным примером является Алтарь Будды Майтреи в Буддийском университете в Нинбо, завершенный в 2022 г. по проекту Цуй Гуанхая и Ли Цзина. Комплекс включает традиционно организованный прямоугольный симметричный двор с подчеркнутой центральной осью, однако его главный зал решен необычно: золотой дворец традиционного облика поставлен на крупную стеклянную сферу, символизирующую небосвод. Здесь архитекторы почти буквально воплощают саму идею Небесного дворца — сооружения, вознесенного над землей и принадлежащего иной космической сфере.

Эволюция образа Небесного дворца в китайской архитектуре последних двух десятилетий показывает переход от стилистического цитирования к все более свободной пространственной и символической интерпретации. В проектах Ли Лукэ и Чжан Цзиньцю преобладает реконструкция исторической композиционной схемы. В работах Хэ Цзинтана традиционная структура сохраняется, но получает современную пластическую обработку. В Алтаре Будды Майтреи традиционный мотив становится основой для новой инженерно-пространственной метафоры.

В целом, образ Небесного дворца сохраняет для китайской архитектуры не только историко-стилистическое, но и методологическое значение. Он позволяет соединять традиционную космологию, буддийскую символику, дворцовую композицию и современные общественные функции. В условиях поиска национально своеобразного языка современной архитектуры этот образ становится действенным посредником между визуальной памятью культуры и возможностями новых пространственных, конструктивных и художественных решений.

Наследие Ито Тюта. Ренессанс индийской эстетики в архитектуре Японии конца XIX — нач. XX в.

Ф. Я. Шемякин
МАРХИ

Архитектурное наследие Индии играет особую роль в истории японской архитектуры конца XIX — начала XX в. Кризис, порожденный внедрением принципиально иной архитектурно-строительной логики, прервавшей естественный ход эволюции традиционной японской архитектуры, привел к активному поиску идентичности в условиях господства западного историзма. Японские архитекторы первого поколения, получившие образование в Императорском инженерном колледже, были в большей степени сосредоточены на проектной практике, чем на теоретической рефлексии. Поскольку они следовали европейским образцам и выполняли государственные заказы, у них не было сомнений в теоретическом обосновании своей деятельности. Однако второе поколение японских архитекторов отошло от прямого копирования западных образцов. Наиболее важную роль в этом процессе переосмысления западной архитектурно-строительной парадигмы сыграл Ито Тюта, который первым задался вопросом о том, почему именно Европа (и только ли она одна) должна быть безусловным образцом для подражания.

Ито, стремясь найти ответ на этот вопрос, начал собственное обследование Азии — тогда, когда японское правительство финансировало поездки для обучения в Европе, он настаивал на изучении архитектуры Азии и, несмотря на все сложности, сумел добиться своего. Он совершил путешествие в 1902–1905 гг., проехав через Китай, Индию, Турцию, Грецию и Египет. Наконец, после посещения Европы и Соединенных Штатов, Ито вернулся в Японию. После этого длительного путешествия у него уже сформировалось представление о том, как можно переосмыслить традиционные приемы в современной архитектурной практике. В дальнейшем его теоретические работы и реализованные проекты демонстрировали богатую вариативность в решении задачи создания японской национальной архитектуры. Он критиковал европеизацию и эклектику, предложив несколько подходов, одним из которых стал архитектурный паназиатизм, вдохновленный идеями таких мыслителей, как Отани Кодзуй и Окакура Тэнсин.

Ито, как и Окакура, был недоволен принижением азиатской культуры со стороны представителей западных стран. Еще будучи студентом, он ознакомился с фундаментальным трудом британского историка архитектуры Джеймса Фергюссона, в котором тот резко критиковал архитектуру Китая и Японии. Основанием для столь жесткой позиции послужило отсутствие влияния греческой цивилизации на страны

Восточной Азии, что было весьма распространенным предубеждением у западных исследователей того периода, оценивавших ценность восточной архитектуры сходством с западной.

Поэтому, стремясь легитимизировать место Японии в мировой архитектурной истории, Ито сформулировал идею азиатской архитектурной цивилизации, которая принципиально отличалась от западной, но была связана с ней через Индию. До своей поездки, еще в 1893 г. в статье «Об архитектуре Хорю-дзи», он связал японскую традицию с греческой. На основании сходства колонн в храме Хорю-дзи с греческими Ито предположил, что энтазис колонн Хорю-дзи является результатом культурного взаимодействия Востока и Запада, крайней восточной точкой влияния греческой цивилизации. Важным звеном этой логической цепи стала Индия, через которую осуществлялось взаимодействие. Его умозаключения во многом были обусловлены тем, что в период Мэйдзи японские исследователи воспринимали Индию сквозь призму концепции греко-индийского искусства и на этом основании пытались интерпретировать собственную художественную традицию, практически полностью приняв западную точку зрения на индийское искусство и не выработав собственной исследовательской оптики при изучении индийских памятников. Среди реализованных работ Ито стоит отметить два объекта — это вилла Ниракусо по заказу Отани Кодзуя (облик здания был создан по образцу построек Великих Моголов, с характерными куполами и башнями) и храм Цукидзи Хонган-дзи, построенный в Токио для общины Ниси Хонган-дзи (вдохновлен древнеиндийской архитектурой — фасад отчетливо напоминает экстерьеры пещерных храмов, по бокам расположены башни в виде ступ). Оба объекта являются прекрасным примером того, как он включал разнообразные мотивы и стили из регионов Азии, стремясь их инкорпорировать в новый японский стиль.

Следует, однако, отметить, что еще до Ито в Японии периода Мэйдзи были эксперименты с индо-исламским стилем. Приглашенный японским правительством британский архитектор Дж. Кондер, заложивший основу профессионального архитектурного образования в Японии, предполагал, что стране подходит стиль, соединяющий Запад и Восток, а индо-исламский стиль является удачным выбором в силу того, что Индия географически расположена «где-то между ними». Кондер реализовал эту концепцию в Токийском императорском музее в Уэно, с характерными красно-белыми арками, кривыми линиями, колоннами и башнями, и в здании Рокумэйкан, где были колонны с капителями в виде пальмовых листьев и исламские узоры на балюстрадах. Однако в творческой биографии Кондера индо-исламский стиль остался лишь экспериментом, и в итоге он отказался от него.

Обращение к индийскому архитектурному наследию в Японии конца XIX — нач. XX в. стало не только стилистическим заимствованием, но и инструментом деконструкции европоцентристской модели архитектурной истории. Индия стала как источником архитектурного формообразования, так и звеном, соединяющим античную и японскую традиции в японской архитектурной теории.

Татарский стиль в дворцовой архитектуре Крыма

М. М. Якушев
ИВ РАН

На территории Российской Федерации сохранилось значительное число архитектурных памятников в татарском (крымско-татарском) стиле с «восточными» («ориентальными») мотивами, в основном на территории Крымского полуострова — места сосредоточения архитектурных шедевров — дворцов, особняков, усадеб, вилл и дач — памятников градостроительства и архитектуры регионального значения, объектов культурного наследия народов РФ. Большинство этих архитектурных жемчужин расположено на Южном берегу Крыма.

Ханский дворец в Бахчисарае

Единственным в мире образцом крымско-татарской дворцовой архитектуры является резиденция крымских ханов в городе Бахчисарай Крымского полуострова. В состав памятника крымско-татарского зодчества Большая и Малая ханские мечети, Зал дивана, Золотой кабинет, Летняя беседка, Свитский, Конюшенный, Библиотечный, Гаремный и Кухонный корпуса, Ханское кладбище, Северное и Южное дюрбе, Северные и Южные ворота, Бассейнный и Фонтанный дворики, Золотой фонтан и «Фонтан слез», Персидский сад, жилые покои и др.

Гостиница Телепчи

Гостиница Телепчи — прямоугольное двухэтажное здание с фахверковыми стенами, с двумя устроенными по лицевому и боковым фасадам галереями, было оформлено в стиле крымско-татарской архитектурной традиции. Галереи, с резным деревянным ограждением, поддерживались квадратными деревянными столбами, с резными кронштейнами. Исследователи усматривают в первоначальном облике отсылки к ханскому дворцу в Бахчисарае. Строителем и бессменным владельцем гостиницы был крещенный крымский татарин Б. А. Телепчи-Бармамбетов, один из самых влиятельных и богатых коренных алупкинцев, владевший несколькими домами в поселке и виноградником.

Гостиница Франция, дача Копытинского

Гостиница Франция, или дача Копытинского — здание постройки 1889 г., расположенное в Алупке. Участок площадью 134 кв. сажени (60 кв. м.) был куплен в сентябре 1888 г. французом Жаком Россе у вдовы С. М. Воронцова (дочери князя В. С. Трубецкого), а строительство дома было завершено менее чем за год, причем в начале она называлась просто Россе. Здесь же размещались лучший бакалейный магазин Алупки — самого Россе и «Американский магазин Копытинского», известный изданием видовых картинок. 4 ноября 1903 года П. В. Копытинский

покупает заведение, которое стало называться «дачей Копытинского», название «Франция» появилось позже.

Дача Никольской, дача О. Г. Вендт

Дача Никольской, или дача О.Г. Вендт — особняк в Алупке начала XX в. Каменное двухэтажное, прямоугольное с пристройкой лестничной клетки со стороны северо-восточного фасада, здание в котором смешан крымско-татарский, мавританский стили и элементы западной архитектуры, характерные для южнобережной застройки конца XIX в., построенное на участке 785 кв. м. Размеры дома — 16.2 кв. м. на 14.7 кв. м., высота подвала 7 м. Впервые здание упоминается в путеводителе по Крыму А. Я. Безчинского 1905 г., где владельцем указан Никольский. По «Справочной книжке для туристов» А. Б. Окс 1912 г., дача принадлежала Д. Никольскому. Ее сдавали в наем отдыхающим, однако в связи с довольно далеким расположением от моря, цена аренды была ниже средних расценок для Алупки. В «Практическом-путеводителе-справочнике» по Крыму Н. С. Правдина 1913 г. дача перешла во владение О. Г. Вендта.

Дача Шидокирских, дача Б. А. Телепчи-Бармамбетова

Дача Шидокирских, или дача Б. А. Телепчи-Бармамбетова — особняк конца XIX в. в Алупке. Каменное разноэтажное здание (в один два этажа), построенное в стиле южного модерна с применением крымско-татарского стиля. Размеры дома — 35.5 кв. м. на 21 кв. м., общая площадь 549 кв. м. Дача скомпонована из трех прямоугольных строений, с южной стороны стоящих на высоком цоколе, сложенном с подгонкой блоков тесанного серого гаспринского мраморовидного известняка. Стены сложены из камня-ракушечника и бутового камня, по фасадам облицованы тем же мраморовидным известняком. Перекрытия выполнены на деревянных балках. Многоскатная крыша, покрытая фальцованным кровельным металлом, увенчана над центральным входом куполом и чешуйчатым металлическим покрытием. На балконах второго этажа расположены ажурные арки (утрачены), а под ведущей на второй этаж лестницей сохранился фонтан «в татарском стиле». Южный фасад изначально был оформлен открытой галереей, с подковообразными и стрельчатыми арками, украшенными деревянным ажурным орнаментом с прозрачным резным ограждением (утрачен).

Дача Лутовиновых

Дача Лутовиновых — здание постройки 1889 г., расположенное в Алупке. Считается, что семья Лутовиновых — сестры Александра, Варвара, Екатерина и Надежда, дочери орловского дворянина А. Н. Лутовинова, поселившегося в Алупке и владевшего несколькими домами. Дача «из шести комнат» была построена на горном рельефе из серого гасприйского известняка. Сложное в плане строения, на высоком цоколе с южной стороны, здание имело разную этажность — два и три

этажа и подвальные помещения (общая площадь с постройками 445.2 кв. м.). Вилла была создана в стиле, характерном для южнобережных дач начала XX в., выделяясь роскошным восточным фасадом. Вдоль фасада были устроены открытые и остекленные веранды с деревянным ограждением. Нижний этаж выложен мозаичной плиткой из пиленого камня, верхний гладко отштукатурен, устроен декоративный пояс межэтажного перекрытия, здание украшено деревянными резными элементами. Со стороны улицы на первом этаже располагались магазины.

Вилла «Мария», дача В. Г. Швединовой

Вилла «Мария», или дача В. Г. Швединовой — особняк постройки 1902 г., расположенный в дачном поселке Алупка Большой Ялты. Камергер С. К. Хитрово выделил деньги на строительства здания как пансиона. Считается, что название «Мария» было дано в честь его младшей дочери — Марии. Всей виллой «Мария», как и виллой «Эльвира», руководил известный повар, симеизский татарин Мехмет Ресюль. В начале XX в. вилла была куплена В. Г. Швединовой.

Трехэтажное прямоугольное в плане каменное здание было построено в специфическом дачном архитектурном стиле, совмещающим в себе элементы «татарского стиля» и европейской эклектики, сложившемся на южном берегу к началу XX в. Главный фасад, выходивший на восток, в сторону Алупки, по сторонам от центрального входа был украшен симметричными балконами, поддерживаемыми квадратными деревянными столбами, с резными деревянными ограждениями. Трехуровневая деревянная лоджия с каменной лестницей, ведущая с улицы на второй этаж, была устроена в центре южного фасада. Оконные проемы, обрамленные простыми сандриками, на главном фасаде имели прямоугольную форму, на южном — полуциркульную, крыша ограждалась парапетом из балясин. Два балкона, аналогичные балконам восточного фасада, устроены на уровне третьего этажа восточного флигеля.

Вилла «Эльвира», дача Яцкевич

Вилла «Эльвира», или дача Яцкевич — особняк постройки 1902 г, расположенный в поселке Симеиз, спроектированный архитектором Н. П. Красновым и возведенный военным инженером Я.П. Семеновым в 1909 г. для полковника русской армии И. А. Яцкевича, купившего виллу у владельца Нового Симеиза И. С. Мальцева. Общая площадь дачного участка 610 кв. саженей (примерно 27.7 сотки). На земельном участке было возведено самое большое в этой части Нового Симеиза двухэтажное здание в восточном стиле на 39 комнат «с содержанием пансиона для приезжих».

Древнеегипетская керамика VI–IV вв. до н. э. как отражение исторических процессов в Египте

В. И. Ярмолович
ИВ РАН

В докладе будут рассмотрены причины изменений в материальной культуре древнего Египта эпохи Позднего периода (664–332 гг. до н. э.). В этот период Египет вовлекался в военные конфликты с различными государствами Востока и Средиземноморья; значительную роль играли также торговые и культурные контакты египтян с представителями других народов. О многих из этих связей известно из письменных источников, что, несомненно, имеет большую ценность для исторических исследований. Однако благодаря археологическим раскопкам на памятниках Египта, где зафиксирована деятельность в указанный период, в распоряжении исследователей находятся и предметы материальной культуры, отражающие традиции тех, кто их создавал, заказывал и приобретал. Эти данные дают возможность дополнить и расширить сведения письменных источников о кросс-культурных контактах египтян.

Одной из самых многочисленных категорий археологических находок является керамика, обнаруживаемая как на поселениях, так и в некрополях. Керамика эпохи Позднего периода представлена как египетскими сосудами, так и импортными. Исследование генезиса ряда форм (банковидных сосудов с моделированной подвенчиковой частью, столовых амфор, чаш с раскрывающимся венчиком, мисок с моделированным венчиком) показало, что они имеют неегипетское происхождение и подражают либо имитируют формы сосудов, распространенных на территории Ахеменидской державы. При этом сами сосуды выполнены из глиняного теста, характерного для египетской керамики. Анализ ареала этих находок показал, что наибольшее их количество сосредоточено в Нижнем Египте и Синайском полуострове (особенно в городе Мемфис и его обширном некрополе), с редкими находками в оазисах и Верхнем Египте.

Причины изменений в материальной культуре кроются в исторических событиях VI–IV вв. до н. э. В 525 г. до н. э. Египет вошел в состав Ахеменидской державы, став одной из сатрапий. В этот период в Мемфисе размещалась персидская администрация, которая не только утвердилась в завоеванном государстве, но и принесла с собой, в частности, традицию проведения пиров и соответствующую им посуду. Этим объясняется наличие у египетских сосудов и чаш прототипов среди форм, характерных для культуры персидской элиты. Присутствие завоевателей отчасти повлияло на египетское ремесло и в положительном

смысле, обогатив древнеегипетский керамический комплекс новыми формами.

Несмотря на кажущуюся консервативность, в VI–IV вв. до н. э. древнеегипетское гончарное производство изменялось под влиянием культурных контактов с иноземцами. Концентрация сосудов-подражаний и сосудов-имитаций в Нижнем Египте, и особенно в Мемфисском регионе, позволяет рассматривать Мемфис как один из основных ремесленных центров, откуда распространялись технологические инновации.

При этом иноземное воздействие сказывалось не только на формах сосудов, но и, возможно, на технологическом оснащении египетских гончаров. В частности, именно Поздним периодом датируются первые египетские свидетельства использования ножного гончарного круга. Косвенным доказательством служат сами светлоглиняные сосуды: технологические следы на них, тонкость стенок и значительное количество находок в Мемфисе указывают на использование ножного гончарного круга для их производства. Один из возможных путей проникновения этого орудия на территорию Египта связан непосредственно с персами, которые начали применять его уже в VII в. до н. э.

Сосуды-подражания персидским формам свидетельствуют о важном процессе, начавшемся в конце VI в. до н. э. в египетской культуре, — процессе «персианизации». Он развивался в результате военного вторжения персов и присоединения Египта к Ахеменидской державе. Протекая на территориях многих сатрапий империи, этот процесс затронул и культуру египтян. Подтверждения тому археологи неоднократно находили при раскопках в Мемфисе и его некрополе: таблички на арамейском языке, терракоты, цилиндрические печати, статуэтки, стелы, объекты, предположительно имитирующие персидские, импортная керамика, погребения иноземцев в некрополях. В V в. до н. э. в городе функционировало святилище иранского бога Митры. Концентрация этих свидетельств в Мемфисском регионе показывает высокую значимость этого города как политического, религиозного и культурного центра сатрапии, тесно связанного на протяжении VI–IV вв. до н. э. с персами.

Таким образом, керамика выступает надежным источником для реконструкции кросс-культурных связей и механизмов культурной трансформации: она дополняет и конкретизирует сведения письменных источников, позволяя выявлять локальные центры инноваций, направления культурных влияний и характер взаимодействия традиций в условиях политической интеграции Египта в Ахеменидскую державу.

Re-configuring Tradition: Continuity and Transformation in an Egyptian Offering Table of the Late Middle Kingdom

Michelini Laura
University of Cologne

The relationship between continuity and transformation is particularly revealing when examining Egyptian funerary material culture, where highly codified visual and ritual forms could persist while being adapted to changing circumstances. Funerary objects of the Middle Kingdom frequently display such combinations of textual, visual, and ritual elements, whose persistence contributed to the preservation of established funerary practices. At the same time, these conventions were not immutable: their specific articulation could respond to changing religious, social, and historical contexts.

The late Middle Kingdom and the beginning of the Second Intermediate Period provide a particularly interesting context in which to examine this relationship. Rather than considering cultural transformation exclusively in terms of the abandonment or decline of established traditions, material culture may reveal processes of selective adaptation and reconfiguration within otherwise recognisable frameworks. This paper explores this issue through an offering table preserved in the Civic Museums of Reggio Emilia, bearing the partially preserved name Ra [...]. Recently reassessed through a combined epigraphic, prosopographical, typological, and stylistic analysis, the object can be dated to the late Middle Kingdom/Thirteenth Dynasty and presents features compatible with the funerary and cultic environment of Upper Egypt, with particularly significant parallels in the Abydene context (O'Connor 2011; Moeller 2010). Its standardised funerary structure, together with the specific religious and social elements recorded in its inscriptions, provides an opportunity to investigate how continuity and transformation could coexist within Egyptian funerary material culture.

The offering table is a grey sandstone monument, approximately 39.5 × 39 × 11.5 cm, whose formal and textual features place it within the tradition of Egyptian funerary offering tables of the late Middle Kingdom. Its composition follows a well-established scheme, with a central field occupied by representations of food offerings, hieroglyphic inscriptions along the margins, and two small basins for the collection of ritual liquids. Such arrangements are characteristic of the material and ritual tradition of Egyptian offering tables (Reisner 1931; Lundius 2022). The inscriptions further reinforce its connection with established funerary practice. Two symmetrical offering formulae invoke Wepwawet and Min-Hor-Nakht respectively, following the standard *ḥtp-di-nsw* formula and requesting bread, beer, cattle, birds, alabaster, and cloth for the *ka* of the deceased. The concluding epithet *mꜣʿ-ḫrw* likewise belongs to the

established vocabulary of Egyptian funerary inscriptions (Assmann 2005; Leitz and Budde 2002).

These elements demonstrate the persistence of a highly codified funerary language. The table does not depart from the established principles governing the representation and ritual function of offering tables; rather, it reproduces a recognisable visual and textual framework. Yet this continuity does not imply that its funerary language was entirely uniform. The specific combination of textual and religious elements points instead to a selective articulation of an established tradition.

Particularly significant is the presence of Min-Hor-Nakht. The formulation associated with this deity finds significant parallels in the documentation of the late Middle Kingdom and has been connected with the cultic environment of Abydos (Ilin-Tomich 2017; Olette-Pelletier 2023). Its presence on the Reggio offering table therefore contributes to situating the monument within the religious landscape of the late Middle Kingdom and Thirteenth Dynasty. Rather than representing a departure from established funerary practice, this divine association illustrates how conventional forms could accommodate specific cultic choices.

A similar relationship between continuity and specificity emerges from the titulary of the deceased. The combination of *ḫtm.ty*, *kf³-ib*, and *ḫrp k³wt* identifies the owner as an official connected with the administrative and building apparatus. Comparative prosopographical evidence indicates that this combination of titles is particularly compatible with the documentation of the late Middle Kingdom and Thirteenth Dynasty (Franke 1984; Quirke 2004; Grajetzki 2009). The funerary object thus preserves a conventional ritual and visual framework while simultaneously recording the particular social identity of its owner.

The same relationship can be observed in the visual organisation of the monument. Its central composition, the arrangement of the offering elements, the surrounding inscriptions, and the ritual basins follow conventions well attested in Middle Kingdom funerary production (Reisner 1931; Bourriau 1991). At the same time, the formal and iconographic characteristics of the table, considered together with its epigraphic and prosopographical evidence, contribute to its placement within the funerary production of Upper Egypt at the end of the Middle Kingdom. Comparisons with offering tables from the Abydene area reveal a visual and ritual vocabulary shared with a specific regional and chronological context (Moeller 2010; O'Connor 2011).

The Reggio Emilia offering table therefore illustrates the dynamic character of material tradition. Its recognisable visual and ritual language provided a stable framework, while the particular combination of divine invocations, titularly, and formal features situated the monument within a specific religious, social, and historical context. Continuity and variation

consequently appear not as opposing processes, but as complementary aspects of the transmission of funerary forms.

This perspective is particularly relevant to the interpretation of periods of cultural transition. The monument suggests that transformation need not necessarily entail the disappearance or weakening of established artistic and ritual traditions. Instead, change may operate through the selective reconfiguration of established forms, allowing older visual and ritual languages to remain recognisable while being articulated according to changing historical circumstances. The offering table of Ra [...] thus provides a small-scale example of how Egyptian funerary material culture could mediate between tradition and transformation at the end of the Middle Kingdom.

Rather than framing this process simply in terms of continuity versus decline, the case study suggests that established traditions could remain active precisely through their capacity for adaptation. The Reggio offering table therefore contributes to a broader understanding of cultural change in which the persistence of traditional forms and their transformation are not mutually exclusive, but may constitute two aspects of the same historical process.

The Symbolism and Transformation of The Golden Light (金光 Kim-kong) Art: An Exploration of a Contemporary Taiwanese Folk Art Phenomenon

Wang Ching-Ling

In this article, I explore the symbolic transformation of *The Golden Light* (金光, Kim-kong) *Art* — a significant form of contemporary Taiwanese folk art — through the works of artist Chiu Wu-te(邱武德). I examine how *The Golden Light Art* reflects the fusion of American and Japanese pop culture, traditional Taiwanese culture, and elements of contemporary social reality from the late 1950s to the present. Through the character designs, songs, and various theatrical motifs of *Golden Light Art* — as well as the visual works of artist Chiu Wu-te — I propose a symbolic representation of contemporary Taiwanese folk art that embodies a post-colonial interplay of memory and imagination.