

ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК



РАЗДВИГАЯ ГРАНИЦЫ ОЙКУМЕНЫ:
ОТ ИСКУССТВА СЕМИ ДОЛИН
ДО ВЕЛИКОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ

МАТЕРИАЛЫ ВТОРОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ИСКУССТВО ВОСТОКА И ВОСТОК В ИСКУССТВЕ
ИБВИ / АЕЕА II

EXPANDING THE ECUMENE:
FROM THE ART OF SEVEN VALLEYS
TO THE SILK ROAD

ART OF THE EAST AND EAST IN ARTS
ИБВИ / АЕЕА 2



Москва
2023

УДК 908
ББК 85. 103
И90

*Рекомендовано к печати
Ученым советом Института востоковедения РАН*

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

Составители
С. А. Зинченко, канд. искусствоведения, ФГБУН ИВ РАН
Н. В. Сафонова, *В. В. Бачинский*

Рецензент
С. Е. Малых, канд. ист. наук, ФГБУН ИВ РАН

И90 **Раздвигая** границы ойкумены: от искусства Семи долин до Великого Шелкового пути. Материалы Второй Международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве» (ИВВИ / АЕЕА 2). Сост. *Н. В. Сафонова*, *В. В. Бачинский*; [отв. ред. *Д. В. Дубровская*]; Ин-т востоковедения РАН. — Москва: ФГБУН ИВ РАН, 2023. — 338 с.

ISBN 978-5-907671-72-0

Материалы Второй международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве: от традиционных форм к современным арт-практикам» (“Art in the East and East in Arts”) (ИВВИ / АЕЕА) представляют собой сборник публикаций, сгруппированных по основным направлениям работы конференции: «Сквозные мотивы и кочующие образы в искусстве и культуре древнего и средневекового Востока», «Древняя урбанистика: общее и особенное в культуре поселений и городов», «Сравнительная иконография как метод изучения художественных культур эллинизма», «Искусство как исторический источник», «Кавказ на перекрестке культур», «Индийский субконтинент: монолит или плавильный котел?», «Влияние японизма на формирование Нового искусства Европы, «Прошлое в настоящем: острые вопросы». В двух приложениях публикуются каталоги выставок «Serendipity: из личных коллекций востоковедов» и «Академический портрет», прошедших в ИВ РАН во время работы конференции.

УДК 908
ББК 85. 103

ISBN 978-5-907671-72-0

© ФГБУН ИВ РАН, 2023
© Коллектив авторов, 2023



ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ

Второй международной научной конференции
ИСКУССТВО ВОСТОКА и ВОСТОК В ИСКУССТВЕ
(05–07 июня 2023 г., Москва)

Председатель Оргкомитета

Научный руководитель Института востоковедения РАН, академик,
д-р ист. наук, профессор *Виталий Вячеславович Наумкин*

Оргкомитет

Директор Института востоковедения РАН, д-р ист. наук *Аликбер Калабекович Аликберов*

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

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

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

Доцент Факультета гуманитарных наук Высшей школы экономики (НИУ ВШЭ), с. н. с. Института востоковедения РАН, канд. искусствоведения *Софья Анатольевна Зинченко*

Декан Факультета гуманитарных наук Высшей школы экономики (НИУ ВШЭ), профессор, д-р философских наук *Феликс Евгеньевич Ажимов*

Директор Международного научного центра изучения Южной Азии,
канд. ист. наук, с. н. с., доцент *Александр Александрович Столяров*

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

М. н. с. Института востоковедения РАН *Наталья Вячеславовна Сафонова*

Содержание

| | |
|-------------------|----|
| Введение. | 11 |
|-------------------|----|

I. СКВОЗНЫЕ МОТИВЫ И КОЧУЮЩИЕ ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕГО И СРЕДНЕВЕКОВОГО ВОСТОКА

| | |
|---|----|
| <i>Горяева Т. М.</i> (ГМИИ им. А. С. Пушкина) От искусства пространства к искусству понимания: о выставочном проекте ГМИИ им. А. С. Пушкина «Всеобщий язык» | 15 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Килуновская М. Е.</i> (ИИМК РАН). Изменение изобразительных традиций в наскальном искусстве и культурно-исторические процессы на Саяно-Алтае в 3-м–1-м тысячелетиях до н. э. | 19 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>Корниенко Т. В.</i> (ВГПУ, ЦПИ). К вопросу о влиянии «сибирских» миграций эпохи позднего верхнего палеолита на формирование т. н. «культуры Гёбекли Тепе» | 23 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Дубровская Д. В.</i> (ИВ РАН, ГАУГН). Цвет синий: кругосветное путешествие лазурита и его родственников | 25 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Зуев В. Ю.</i> (ГЭ). Китайский цилинь в контексте сарматского искусства | 31 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Петрова Н. Ю.</i> (ИА РАН) Изображения животных в неолите Плодородного Полумесяца как отражение процесса domestikации | 34 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Solcà A.</i> (independent scholar). Minoan Larnax: Contextualisation in Bronze Age Levantine and Egypto-Aegean Culture. | 36 |
|--|----|

II. ДРЕВНЯЯ УРБАНИСТИКА: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ В КУЛЬТУРЕ ПОСЕЛЕНИЙ И ГОРОДОВ

| | |
|---|----|
| <i>Куликов Д. Е.</i> (ИВ РАН). Древнейшие китайские города: религиозный фактор и космологический символизм (на примере столицы государства Шан-Инь — Иньсюя). | 42 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Джуффре (Кузнецова-Фетисова) М. Е.</i> (н. и.). Начало исторического периода в Восточной Азии и городища 2-го тысячелетия до н. э. | 46 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>Беляев Д. Д.</i> (РГГУ). Урбанизм у древних майя после лидарной революции | 48 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Королева О. А.</i> (ИВ РАН). Роль декоративного убранства крыш в традиционной архитектуре Китая | 49 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| <i>Гайкова Л. В.</i> (СФУ) Формирование устойчивых архитектурно-градостроительных систем в раннеолитических поселениях Ближнего Востока | 52 |
| <i>Табарев А. В.</i> (Институт археологии и этнографии СО РАН). Особенности неолитизации на Западе и Востоке Евразии: поиск общих подходов и археологические маркеры | 56 |
| <i>Zatir A.</i> (Polytechnic School of Architecture and Urban Planning, EPAU, Algiers). The Architectural Art of the City of Oran in Algeria between the Arab and the Spanish (16 th and 17 th Centuries) | 59 |

III. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ИКОНОГРАФИЯ КАК МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КУЛЬТУР ЭЛЛИНИЗМА

| | |
|---|----|
| <i>Васильева О. А.</i> (ГМИИ им. А. С. Пушкина). Erotica. Проблемы происхождения и бытования так называемых «обсценных терракот» в греко-римском Египте | 61 |
| <i>Лаврентьева Н. В.</i> (ГМИИ им. А. С. Пушкина). Изображения саркофагов в древнеегипетских гробницах и на погребальном инвентаре | 64 |
| <i>Ладынин И. А.</i> (МГУ). Хор и другие египетские божества в обличье римских воинов: к возможной интерпретации | 68 |
| <i>Лебедев М. А.</i> (ИВ РАН). Эллинизация монументального ландшафта Мероитского царства при Натакамани и Аманиторе: культурно-исторический контекст | 72 |
| <i>Малых С. Е.</i> (ИВ РАН). Древнеегипетские сосуды с феминоморфным декором из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина | 73 |
| <i>Томашевич О. В.</i> (МГУ). Египет и Кипр: «дискоголовые» женские статуэтки | 74 |
| <i>Куватова В. З.</i> (ИВ РАН). Мотивы раннехристианских отходных молитв в погребальном искусстве Египта, Греции и Рима | 75 |
| <i>Сафонова Н. В.</i> (ИВ РАН). Египетский Будда: к проблеме понимания | 79 |

IV. ИСКУССТВО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

| | |
|---|----|
| <i>Войтишек Е. Э.</i> (ГИ НГУ), <i>Кумпол Т. А.</i> (ГИ НГУ), <i>Расолова Д. В.</i> (н. и.) Маршруты Морского шелкового пути: художественные особенности и функции реликвий с затонувших китайских кораблей XIII–XIV вв. | 83 |
| <i>Завидовская Е. А.</i> (БГУ) Образы «инородцев» в цинском Китае и Европе XVI–XIX вв. | 86 |

- Куценков П. А.* (ИВ РАН). Связи и границы: искусство народов манден и догонов (Республика Мали) 92
- Сыртыпова С.-Х. Д.* (ИВ РАН). Произведения художника Г. Дзанабазара Джебзун-Дамба-хутухты Богдо-гэгэна I (1635–1723) как ключ к прочтению истории буддийского искусства в Монголии 105
- Аникеева Т. А.* (ИВ РАН, ВШЭ, ГАУГН), *Канский С. Ю.*
«Рафаэль Востока»: некоторые материалы по творчеству Камаледдина Бехзада в архиве Р. Б. Канского 106
- Руденко Н. В.* (ИВ РАН). Нужны ли статуям кишки: Ли Чжи об эстетике буддийской скульптуры в «Сань да-ши сян и» 107
- Скрыпник Е. С.* (ИВ РАН). Роспись «Отклик, посланный духом [горы] Суншань залу Минтана» пещеры № 9 Могао как источник по правлению императрицы У Цзэ-тянь (武则天; 624–705) 108
- Соловцова Е. А.* (ГМИИ им. А. С. Пушкина). Образы танцоров в мелкой поребальной пластике эпохи Хань 111
- Козлова А. А.* (ИВ РАН). Альбом Томаса Метка(л)фа как исторический источник Дели середины XIX в. 114
- Белая И. В.* (ИВ РАН). Росписи палаты Трех Чистых монастыря Юнлэгун как визуальный источник изучения божественного пантеона школы Цюаньчжэнь 116
- Шевченко М. Ю.* (МАРХИ, НИИ РАХ). Росписи пещер Могао в Дуньхуане как источник информации об архитектуре Китая V–X веков 120
- Назарова М. С.* (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна). История исследования и проблема «парфянской темы» в искусстве Пальмиры 123
- Вострикова Е. А.* (ИСАА МГУ, МГХПУ им. С. Г. Строганова). Жанр корейской традиционной живописи «изображение собраний» (кехведо) как исторический источник 125

V. КАВКАЗ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР

- Бобровников В. О.* (ИВ РАН), *Тахнаева П. А.* (ИВ РАН). Образ Кавказа как воображаемого арийского Другого в национал-социалистической эстетике кавказской диаспоры в Европе: творчество Мусаясул Халилбека 129
- Габуев Т. А.* (ГМВ). Золотые предметы V в. н. э. из могильника Брут 1 в Северной Осетии и их культурная атрибуция 133

| | |
|--|-----|
| <i>Османова М. Н.</i> (ИАЭ ДФИЦ РАН). Искусство арабографической печатной книги Дагестана начала XX века: восточные традиции и европейские инновации | 136 |
| <i>Шихалиев Ш. Ш.</i> (ИВ РАН), <i>Чмилевская И. А.</i> (ИВ РАН). Особенности Дагестанской эпиграфики на примере бекского кладбища с. Гимейди | 141 |
| <i>Вершинина М. В.</i> (ИСАА МГУ). Версии о происхождении Дербентской соборной мечети: историографический обзор | 142 |
| <i>Цвижба Л. И.</i> (ИВ РАН). Абхазская свадьба: трансформация традиций | 145 |
| <i>Махмудова З. У.</i> (н. и.) Искусство Кавказа в культурной дипломатии России | 154 |
| <i>Маньшев С. Б.</i> (ИВ РАН). Шейх Мансур в изобразительном искусстве: некоторые наблюдения | 160 |
| <i>Ендольцева Е. Ю., Тахнаева П. И.</i> (ИВ РАН). Рога как сакральный объект в архитектуре горного Дагестана | 161 |

VI. ИНДИЙСКИЙ СУБКОНТИНЕНТ: МОНОЛИТ ИЛИ ПЛАВИЛЬНЫЙ КОТЕЛ?

| | |
|--|-----|
| <i>Cherian P. J., Viji K., Sigh N., Bartos N.</i> (Indian Delhi University; Stanford University). Multiculturalism at the Early Historic Port of Pattanam: Overview of Recent Ceramic, Skeletal, and Iconographic Evidence | 162 |
| <i>Деменова В. В.</i> (УРФУ), <i>Симонова А. В.</i> (УРФУ). От Индии до Кореи: трансформация и особенности иконографии бодхисаттвы Майтреи в искусстве Трех государств | 164 |
| <i>Денисенко В. Л.</i> (НГПУ). Звериный стиль в петроглифах Верхнего Инда | 169 |
| <i>Газиева И. А.</i> (РГГУ). Годны племени Апатани | 174 |
| <i>Столяров А. А.</i> (ИВ РАН, РГГУ). Историческая информативность сцен охоты на фасадах храма Вишнудол (XVII в., группа храмов Джойсагар, Сибсагар, Ассам) | 177 |
| <i>Логинова А. М.</i> (УРФУ). Роль Индийского общества восточного искусства в процессе популяризации живописи Бенгальского Возрождения | 179 |
| <i>Олимов М. А.</i> (Таджикский национальный университет). «Футух-ас-салагин» («Победы султанов» Исами: история Индии на языке поэзии) | 182 |

| | |
|---|-----|
| <i>Шустова А. М.</i> (ИВ РАН). Ю. Н. Рерих: к вопросу о культурном трансфере в Древнем мире | 186 |
| <i>Каранджиа С. Т.</i> (Mumbai University; Бомбейский университет) Живописные произведения художников «стиля» мадхубани (штат Бихар, Индия) как комплексный источник по истории культурной традиции | 201 |

VII. ВЛИЯНИЕ ЯПОНИЗМА НА ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ИСКУССТВА ЕВРОПЫ

| | |
|--|-----|
| <i>Винокуров С. Е.</i> (УРФУ, Екатеринбургский музей изобразительных искусств). Японизм до японизма: японские мотивы в тени шинуазри | 202 |
| <i>Катасонова Е. Л.</i> (ИВ РАН). Не только Хокусай: три волны японской культуры на Западе | 205 |
| <i>Долин А. А.</i> (ИВ РАН, ВШЭ). Поэзия хайку во Франции как одна из граней «японизма» | 215 |
| <i>Молодяков В. Э.</i> (Университет Такусёку). Japonisme как феномен западной культуры | 218 |
| <i>Дуткина Г. Б.</i> (ИВ РАН). Феномен инокультурного влияния в японской низшей мифологии. Миграция демонических образов . | 219 |
| <i>Чернышева А. И.</i> (ГМИИ им. Пушкина). Японизм в русской печатной графике рубежа XIX–XX веков | 222 |

VIII. ПРОШЛОЕ В НАСТОЯЩЕМ: ОСТРЫЕ ВОПРОСЫ

| | |
|--|-----|
| <i>Миклухо-Маклай Н. Н.</i> (ИВ РАН). Реституция музейных коллекций. Новые тренды в сборе и описании современных коллекций материальной культуры на примере экспедиционной работы на Берегу Маклая | 224 |
| <i>Прожегина С. В.</i> (ИВ РАН). Эхо века VIII в XXI (к вопросу о трансфере культур) | 239 |
| <i>Немчинов В. М.</i> (ИВ РАН). Сетевой мультикультурализм, раздвигающий границы ойкумены Незапада | 253 |
| <i>Дремова А. М.</i> (Jingdezhen Ceramic University). Современное фарфоровое искусство Цзиндэчжэня: объединяя эпохи | 257 |
| <i>Раванди-Фадаи Л. М.</i> (ИВ РАН, РГГУ). О взаимовлиянии иранской и российской культур | 260 |

| | |
|---|-----|
| <i>Круглова М. С.</i> (ИВ РАН, ГАУГН). Китайский trash-art: борьба за сохранение культурного наследия | 268 |
| <i>Шапиро Р. Г.</i> (РГГУ). Сюжет о принцессе Турандот в сычуаньской опере | 270 |
| <i>Заушицын В. А.</i> (ИВ РАН, ГАУГН). Китайские покупатели китайского искусства: пример торгов Sotheby's Hongkong последнего десятилетия | 274 |
| <i>Дунаева Е. Д.</i> (ИВ РАН). Альбом фотографий Н. А. Крекова (1857–1921) «Виды и типы Семиреченской области и Кульджинского района 1877–78» | 282 |
| <i>Бейн П. В.</i> (ИВ РАН). Взаимосвязь этнокультурных традиций и религиозно-философских концепций Китая: от истоков к золотому веку эпох Тан и Сун | 285 |
| Resume. Expanding the Ecumene. From the Art of Seven Valleys to the Silk Road | 297 |

ПРИЛОЖЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| Каталог персональной выставки Натальи Винокуровой «Академический портрет» | 300 |
| Каталог выставки «SERENDIPITY: из личных коллекций востоковедов» | 307 |

Введение

В июне 2023 года в Институте востоковедения РАН в Москве прошла вторая конференция «Искусство Востока и Восток в искусстве» (ИВВИ / АЕЕА), на этот раз предоставившая платформу для продуктивной дискуссии искусствоведам, востоковедам, культурологам и специалистам смежных областей, разрабатывающим темы, касающиеся искусства стран Азии и Африки в древности и средние века. Вторая конференция ИВВИ: «Раздвигая границы ойкумены: от искусства Семи долин до Великого шелкового пути» работала в инновационном формате флагманских круглых столов и логически связанных с ними секций. Как и прежде, ИВВИ II, объединила специалистов из музеев, располагающих коллекциями искусства Азии и Африки, исследователей из академических институтов, научных и образовательных учреждений, занимающихся различными темами и периодами в истории искусства Востока.

На этот раз форум, помимо прочего, стал своего рода «конференцией директоров»: в пленарном заседании ИВВИ / АЕЕА-2 помимо директора Института востоковедения А. К. Аликберова, директора Института восточных рукописей РАН члена-корреспондента РАН И. Ф. Поповой и заместителя декана Восточного факультета Государственного академического университета гуманитарных наук Е. В. Кузнецовой, поприветствовавших собравшихся, с сообщениями, вызвавшими оживленную дискуссию, выступили президент Государственного Эрмитажа академик РАН М. Б. Пиотровский (доклад «Выставочные проекты Государственного Эрмитажа, посвященные Востоку»), директор Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина Е. С. Лихачева (доклад «Значение и роль коллекции египетских древностей в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина»), директор Государственного музея Востока А. В. Седов и член-корреспондент РАН, заведующий Отделом западноевропейского Средневековья и раннего Нового времени Института всеобщей истории РАН П. Ю. Уваров (доклад «Европейский город до Лоренцетти. Непривычный облик средневекового урбанизма»).

Сквозной темой конференции, отраженной в настоящем сборнике материалов, стала поднятая еще на первой конференции проблемати-



ка миграции и трансформации образов и сюжетов с Запада на Восток и с Востока на Запад, взаимодействие кочевых и оседлых культур, феномен «протоглобализации» в искусстве, искусство городов и поселений на узловых территориях древнего и средневекового Востока, проблемы раннего евразийского урбанизма.

Описанные дороги и перекрестки влияний, развития, передачи образов и образцов стали красной нитью, связавшей все направления работы конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве», среди которых выделим тематические разделы «Сквозные мотивы и кочующие образы в искусстве и культуре древнего и средневекового Востока», «Древняя урбанистика: общее и особенное в культуре поселений и городов», «Сравнительная иконография как метод изучения художественных культур эллинизма» и «Искусство как исторический источник».

Как и прежде, одной из важнейших задач организаторов форума стало проследить не только хронологическую, но и пространственную, логическую преемственность развития искусства и культуры между основными неолитическими центрами древнего мира («Семь долин» — долины Нила, Тигра и Евфрата, Инда и Ганга, Хуанхэ и Янцзы), между территориями, связанными степными коридорами Евразии и маршрутами Великого Шелкового пути.

Работа форума прошла в шести круглых столах («Сквозные мотивы и кочующие образы в искусстве и культуре древнего и средневекового Востока», «Древняя урбанистика: общее и особенное в культуре поселений и городов», «Сравнительная иконография как метод изучения художественных культур эллинизма», «Искусство как исторический источник», «Кавказ на перекрестке культур», «Влияние японизма на формирование Нового искусства Европы») и в пяти секциях («Восток — Запад: миграция образов и проблема культурного трансфера», «От поселения к городу: новые открытия и современные подходы», «Прошлое в настоящем: острые вопросы», «Индийский субконтинент: монолит или плавильный котел?», «Запад — Восток: проблема культурной диффузии»), сформированных по принципу прослеживания культурных влияний с Востока на Запад и в противоположном направлении на протяжении архаического периода, времен неолитических революций и до Средних веков.

Особый акцент в тематике форума был сделан на искусстве индийского, кавказского и японского мира, которым были посвящены специальные круглые столы, собравшие спикеров из России, Индии, ближ-



него и дальнего зарубежья. Помимо маститых ученых в конференции приняли участие руководители научных и учебных институтов, музейные работники, художники и молодые специалисты — аспиранты и магистранты-востоковеды.

Конференция сопровождалась богатой культурной программой, звездой которой стал вернисаж выставки «SERENDIPITY: из личных коллекций востоковедов», прошедший 5 июня в Восточном культурном центре ИВ РАН (руководитель — Л. М. Раванди-Фадаи). Форум также сопровождала персональная выставка Натальи Винокуровой «Академический портрет» (каталоги обеих выставок представлены на цветной вклейке) и выставка-продажа книг и журналов, выпущенных издательством Института востоковедения РАН.

Следующую конференцию ИВВИ / АЕЕА крупного всеобъемлющего масштаба планируется провести в грядущем 2024 году, тогда как нынешний более узкий хронологически научный форум задал направление развития востоковедно-искусствоведческих исследований на многие годы вперед.

I. Сквозные мотивы и кочующие образы в искусстве и культуре древнего и средневекового Востока

**От искусства пространства к искусству понимания:
о выставочном проекте ГМИИ им. А. С. Пушкина
«Всеобщий язык»**

**From the Art of Space to the Art of Understanding:
The “Universal Language” Exhibition Project
of the Pushkin State Museum of Fine Arts**

Т. М. Горяева

Выставочный проект ГМИИ им. А. С. Пушкина «Всеобщий язык» был посвящен идее единства мира в разнообразии языков и культур, в стремлении человечества обрести единый язык. Эта выставка прежде всего говорила о важности многообразия человеческого общения, об обретении взаимопонимания через мудрость вероучений и путешествия, через дипломатию и повседневные ритуалы. Это многоязычие было представлено разнообразными письменностями с традициями, насчитывающими не одну тысячу лет, дешифрованными текстами и иероглифическими надписями, а также совсем молодыми языковыми системами, возникшими всего несколько десятилетий назад. Сокровища отечественных музеев, архивов, библиотек и академических институтов, многие из которых были впервые извлечены из хранилищ, позволили совершить воображаемое путешествие по странам и эпохам, заглянуть не только на много веков назад, но и увидеть в этом отражении нас сегодняшних.

В последнее время на фоне поиска новых форм и способов организации выставочного пространства обострился интерес к столь широко известному, столь и загадочному атласу Аби Варбурга «Мнемозина» [Варбург, 2008], ставшему объектом множества исследований, реконструкций, публикаций и даже выставок. Одна из таких выставок, претендующих на полноту, прошла некоторое время назад в Берлине. Выставка представляла листы — картинки из книг, репродукции, гравюры,



связанные между собой пытливым умом Варбурга и известным куратором Жаном-Юбером Мартеном¹ и его же выставкой «Карамболь», прошедшей в 2016 году в Гран-Пале в Париже. Два года назад Мартен стал куратором выставки ГМИИ «Бывают разные сближения»², ставшей одновременно и событием, и испытанием для публики на способность восприятия оригинальных кураторских идей. И если проект Мартена предполагал включение посетителя в своеобразную интеллектуальную игру «разгадай замысел куратора», то наш проект ставил перед собой совсем другую задачу.

Выставка ГМИИ им. А. С. Пушкина «Всеобщий язык» (16 декабря 2022 г. — 19 марта 2023 г.)³ была посвящена идее единства мира в разнообразии языков и культур. Одна из привлекательных иллюзий человечества о всеобщем языке, особенно характерная для культуры Просвещения с ее оптимистическим мировоззрением и подаренная нам Франсиско Гойей, заключалась в том, что как только люди обретут единый язык, они смогут преодолеть разделенность мира, а народы позабудут распри и противоречия. Подобная мечта владела человечеством с незапамятных времен — с нею же связано известное библейское предание о Вавилонской башне, когда после Всемирного потопа население земли говорило на одном языке, но люди вознамерились построить башню до небес и Господь разрушил башню, лишив людей понимания через создание множества языков.

Однако разделение языков, которое мы по воспринимаем как проклятие, на самом деле является промыслом Божиим: подарив человечеству языки, Он поселил в нашем мире великое разнообразие народов и обычаев. Поэтому выставка ГМИИ посвящалась прежде всего многообразию человеческого общения, формам обретения взаимопонимания через мудрость вероучений и географические открытия, через повседневные ритуалы и благопожелания. Это многоязычие было представлено как разнообразными письменностями с традициями, насчитывающими не одну тысячу лет, дешифрованными текстами и иероглифами,

¹ Жан-Юбер Мартен — французский искусствовед и куратор. На протяжении профессиональной карьеры работал над расширением взглядов на современное искусство и установлением диалога между культурами.

² Выставка «Бывают странные сближенья». ГМИИ им. Пушкина. URL: <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2021/exhibitions/martin/index.php> (дата обращения 16.07.2023).

³ Автор идеи проекта М. Д. Лошак, кураторы Т. М. Горяева, А. А. Данилова, М. А. Тимина.



так и совсем молодыми языковыми системами, возникшими всего несколько десятилетий назад. Сокровища отечественных музеев, архивов, библиотек и академических институтов¹ позволили совершить воображаемое путешествие по странам и эпохам, заглянуть не только на много веков назад, но и увидеть в этом зеркале нас сегодняшних [Всероссийский язык, 2022, с. 6–7].

АБСТРАКТ

The Pushkin State Museum of Fine Arts “Universal Language” exhibition project of the was dedicated to the idea of the world’s unity in its diversity of languages and cultures, and the desire of mankind to find a common language. This exhibition is primarily about the importance of the diversity of human communication, about finding mutual understanding through the wisdom of creeds and travel, through diplomacy and everyday rituals. This multilingualism was represented by a variety of scripts with traditions dating back thousands of years, deciphered texts, characters, and hieroglyphs, as well as very young language systems that emerged only a few decades ago. The treasures of Russian museums, archives, libraries, and academic institutes, many of which were first extracted from the vaults, allowed us to make an imaginary journey through countries and epochs, to look not only many centuries ago, but also to see in this reflection of ourselves today.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

¹ В проекте приняли участие 21 учреждение культуры, в том числе и негосударственные, а также частные коллекции. Это Музеи Московского Кремля, Государственный Эрмитаж, Государственный музей Востока, Государственный исторический музей, Российская государственная библиотека, Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Центральный военно-морской музей имени Петра Великого, Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей, Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева, Государственная Третьяковская галерея, Институт восточных рукописей РАН, Санкт-Петербургский Институт истории РАН, Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН, Российский государственный архив древних актов, Российский государственный архив литературы и искусства, Российский государственный архив военно-морского флота, Историко-документальный департамент МИД РФ, Архив внешней политики Российской Империи, Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы имени М. И. Рудомино, Фонд Марджани.



2. Бессмертный Ю.Л. «Анналы»: переломный этап? Одиссей. Человек в истории. *Культурно-антропологическая история сегодня*. М.: Наука, 1991. С. 7–25.
3. Варбург А. *Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности*. СПб.: Азбука-Классика, 2008. 382 с. (с биографическим очерком-предисловием И. А. Доронченкова).
4. *Всеобщий язык. Путеводитель*. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2022. 255 с.
5. Жак Ле Гофф. *Цивилизация средневекового Запада*. Пер. с фр. под общ. ред. В. А. Бабинцева; послесл. А. Я. Гуревича. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 558, [1] с.: ил., карты; 22 см. (Великие цивилизации / сост. В. Харитонов). Библиогр. в подстроч. примеч. послесл. Загл. и авт. ориг.: *La civilisation de l'occident medieval* / Jacques Le Goff.
6. Зощенко М. М. *О чем пел соловей. Сентиментальные повести*. Л.: Госиздат, 1927. 194 с.
7. Крюков А. В. Становление истории повседневности в современной российской историографии. *Антро*. 2012. № 2 (11). С. 17–27.
8. Ле Гофф Ж. С небес на землю. Одиссей. *Человек в истории. Культурно-антропологическая история сегодня*. М.: Наука, 1991. С. 29–44.
9. Лесевицкий А. В. Концепция «конца истории» в политической философии Ф. Фукуямы, С. Хантингтона и Ф. М. Достоевского. *Антро*. 2015. № 2 (17). С. 54–61.



Изменение изобразительных традиций в наскальном искусстве и культурно-исторические процессы на Саяно-Алтае в 3-м-1-м тысячелетиях до н. э.

Changes in Artistic Traditions in Rock Art and Cultural and Historical Processes in the Sayano-Altai in the 3rd-1st Millennium BC

М.Е. Килуновская

3-е-1-е тысячелетия до н. э. на Саяно-Алтае — это период глобальных культурных изменений, которые происходят в процессе нескольких волн миграций больших групп скотоводов по Великому поясу степей Евразии, которое стало возможным благодаря появлению колесного транспорта. В этих процессах играли свою роль конечно и распространение новых технологий в изготовлении орудий и оружия — сначала постоянное усовершенствование обработки меди и бронзы, в 1-м тысячелетии появление железных предметов, конечно и распространение скотоводческого хозяйства. Кроме того, происходило и колебания климатических условий — так похолодание в первые века 1-го тыс до н. э. привело к тому, что часть кочевников Центральной Азии стала продвигаться по степному поясу на запад. Все эти процессы нашли отражение в наскальном искусстве. Петроглифы являются недвижимыми объектами, т. е. их нельзя получить с помощью обмена / дарения или купли / продажи. Их могли оставить люди, которые обитают на той или иной территории. Памятники наскального искусства Саяно-Алтая неопровержимо свидетельствуют о вторжении инородных этносов, так как изменяются изобразительные традиции, которые являются своеобразным культурным кодом, в котором заключены мировоззрение и мифотворчество той или иной эпохи.

В 3-м тыс. до н. э. происходит миграция с запада на восток носителей индоевропейских языков, которую принято связывать с древнейшей культурно-исторической общностью. Они продвигались по степному поясу от Восточной Европы и заняли Горный Алтай, Минусинскую котловину и бассейн Верхнего Енисея, где они оставили выделенную С. А. Теплоуховым афанасьевскую культуру. Следующая волна обусловлена активизацией племен катакомбной культуры, существенные следы которой прослеживаются в культурах окуневского типа,



а затем в Волжско-Уральском междуречье формируется срубная культура, а к востоку от нее близко родственная андроновская общность, племена которой были носителями индоиранских языков.

Реальными свидетельствами этой миграции являются наскальные изображения в горах Средней Азии, Северного Пакистана, Алтая, Тувы, Минусинской котловины, Монголии и Китая. Пути передвижения народов отмечаются на скалах изображениями четырехколесного транспорта: на раннем этапе это повозки, на следующем — колесницы. Они изображены достаточно схематично и их можно рассматривать как знаки-индексы эпохи [Килуновская, 2011, с. 129–133].

Доминирующим образом в искусстве эпохи ранней и средней бронзы (3-е — сер. 2-го тыс. до н.э.) был бык [Килуновская, Семенов, 2019, с. 28–30]. В Туве находятся многочисленные памятники с изображениями быков, выполненных в разных стилистических традициях, которые можно связать с разными этапами эпохи бронзы. Самые ранние отличаются массивностью туловища, у них показаны заостренные ноги, треугольные выступы на животе и на спине, маленькая морда с приоткрытым ртом, листовидное ухо и S-овидный рог (Ямалыг, Кара-Булун, Саамчыр и др.). Местонахождения петроглифов, где встречено большое количество фигур быков, расположены обычно в особых местах, по которым проходят тропы через горные перевалы или речные долины, а также на берегах рек. На следующем этапе быки изображаются в более реалистичной манере, при этом их тела зачастую украшаются орнаментами. В конце 2-го тыс. до н.э. происходит опять схематизация фигур животных, их тела передаются прямоугольником, либо линией.

Быки участвуют в самых разных композициях, за которыми мы видим различные мифологические сюжеты. Самая распространенная — это шествие зверей, которые передвигаются друг за другом по какой-то дороге, показанной линией или обозначенной краем скалы. С быками воспроизводятся козлы, антропоморфные фигуры (охотники-герои), в сопровождении своих верных помощников — собак, колесницы. Хищники показываются обычно вне дороги. Такие композиции связаны с общеиндоевропейскими понятиями вечности и бесконечность, соответствующим небесному / солнечному пути [Топоров, 1992, с. 352].

Особенно интересны изображения вьючного быка (у животного на спине показана конструкция). В этой конструкции иногда изображаются антропоморфные фигуры или линии. На поводу быков ведут женщины в широких одеждах с геометрическим орнаментом или мужчи-



ны в грибовидных головных уборах. Перед нами сцена перекочевки, только не реальной, а мифологической — из одного мира в другой. Возникновение этого образа относится к индоарийской волне миграции. Об этом говорит древний иранский миф о быке Сарсаоке — громадном быке, перевозящем на спине людей в иные миры и священные огни [Килуновская, 2008, с. 124–130].

С образом быка напрямую связаны антропоморфные личины, большая часть которых встречена на скалах Верхнего Енисея и, по видимому, воспроизводит духов воды. Одним из главных атрибутов личин являются бычьи рога (хотя есть и без рогов) [Дэвлет, 1980].

С эпохой поздней бронзы — вторым этапом окуневской культуры связывается распространение новой волны миграции кочевников, которая в наскальном искусстве приносит с собой изображение колесниц и доминирование образа оленя, в особой стилизованной манере (мы различаем три стиля в искусстве эпохи поздней бронзы — чыргакский, чайлагский и варчинский) [Килуновская, 2009, с. 325–336]. В это время в Туве распространяются носители культуры монгунтайгинского типа. К этой культуре относится большой пласт петроглифов, который хорошо атрибутируется по оленным камням. Главный персонаж — олень с гипертрофировано удлинённой мордой, туловищем и непропорционально маленькими конечностями. С ним связаны изображения хищников, сцены охоты, колесницы. Образ оленя становится преобладающим, что говорит о смене мифо-ритуальной парадигмы, связанной с изменившимися представлениями о картине мира, в которой большую роль стали играть солнечные культы, характерные для индоевропейских народов.

В результате похолодания, пришедшегося на первые века 1-го тыс. до н. э. часть кочевников Центральной Азии стала продвигаться по степному поясу на запад. Какие-то их группы оседали по пути на Южном Урале или в Поволжье, другие прошли через Среднюю Азию обогнули Каспийское море с юга и вторглись в страны Ближнего Востока, третьи сразу добрались до Северного Причерноморья. На всем пространстве евразийских степей формируются культуры скифского типа. На скалах эта эпоха отмечена фигурами оленей и животных, выполненных в особой манере, называемой саяно-алтайским звериным стилем [Килуновская, 1994]. Олень зачастую изображается в жертвенной позе — со свисающими ногами («на цыпочках») или подогнутыми под брюхо, что связано с репрезентативной функцией этого персонажа (возрождающееся и умирающее божество).



Произошедшие на Саяно-Алтайском нагорье в течение трех последних тысячелетий до н. э. культурно-исторические процессы четко прослеживаются в изменении изобразительных традиций, что делает памятники древнего искусства одним из важнейших в плане различных исторических реконструкций.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дэвлет М. А. *Петроглифы Мугур-Саргола*. М.: Наука, 1980. 272 с.
2. Килуновская М. Е. *Искусство скифского времени Тувы (типология, периодизация и семантика)*. Автореферат кандидатской диссертации. СПб., 1994. 18 с. 16.
3. Килуновская М. Е. *Быки Саамчыра. Тропой тысячелетий: К юбилею М. А. Дэвлет*. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2008. С. 124–130.
4. Килуновская М. Е. Изобразительные памятники Тувы. *Ното eurasicus. У врат искусства*. СПб. 2009. С. 325–336.
5. Килуновская М. Е. Колесницы эпохи бронзы в наскальном искусстве Тувы. *Наскальное искусство в современном обществе к 290-летию научного открытия Томской писаницы*. Том 2. Кемерово: КемГУ, 2011. С. 129–133
6. Килуновская М. Е., Семенов В. А. Искусство древней Тувы (III–I тысячелетия до н. э.). *Искусство Евразии*. 2019. № 3 (14). С. 20–49.
7. Топоров В. Н. Путь. *Мифы народов мира*. Энциклопедия: В 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 352–353.



К вопросу о влиянии «сибирских» миграций эпохи позднего верхнего палеолита на формирование т. н. «культуры Гёбекли Тепе»

On the Question of the Influence of the “Siberian” Migrations of the Late Upper Paleolithic on the Formation of the So-Called “Göbekli Tepe Culture”

Т. В. Корниенко

Разрабатываемая на основе археологических и генетических данных Семихом Гюнери с коллегами гипотеза «длинного пути» / The Long Walk Hypothesis [Güneri et al., 2022] предполагает, что в конце Последнего ледникового максимума (18.000–14.000 л. н.) в южносибирском регионе проживали группы носителей отжимной микропластинчатой техники, которые говорили на «одном» языке. Часть этих популяций из Южной Сибири мигрировала на дальние расстояния. Так массовые миграции — выходящие из области, ограниченной Енисеем на западе, рекой Ангарой, которая впадает в Енисей, на севере и Байкальским регионом на юге — перемещаясь на запад, прибывали в Переднюю Азию. Большая часть расстояния, пройденного между Сибирью и Восточной Анатolieй, проходила по линии Шелкового пути: Ангара-Байкал → Енисейская долина → Синьцзян-Уйгур → Восточный Казахстан → Южный Кыргызстан → Южная Туркмения → Северный Иран → Южное побережье Каспия → Горы Загрос → Южная Месопотамия → Северный Ирак → Юго-Восточная Анатolieя.

По мнению авторов гипотезы «длинного пути», индустрия отжимной микропластинчатой техники распространилась из Южной Сибири до Северного Афганистана в конце плейстоцена, достигла Загроса и Восточной Анатolieи через Северный Ирак в начале эпохи докерамического неолита (PPN). Они отмечают, что результаты генетических исследований также показывают следы миграций в Загрос и Восточную Анатolieю через Северный Ирак в начале PPN из Сибири.

Профессор Гюнери с коллегами полагают, что «культура Гёбекли Тепе», возникшая внезапно с развитым изобразительным искусством, сформировалась в результате сильного культурного влияния извне; отмечая, что это влияние, пришедшее извне, создало «культуру Гёбекли Тепе» путем смешения с коренными анатolieйскими группами. До-



минирующее культурное влияние извне они связывают с миграциями носителей отжимной микропластинчатой техники из Северной Азии вдоль южных берегов Каспия в регион Загроса и далее через Северный Ирак в регион Юго-Восточной Анатолии.

Проведенный нами анализ археологических данных с территории Северной Месопотамии эпохи докерамического неолита, прежде всего объектов изобразительного искусства и ритуальных практик, говорит о большей близости комплексов района Шанлыурфы, где находится Гёбекли Тепе и другие современные ему памятники, с археологическими материалами Северной Сирии, чем с археологическими материалами восточных областей.



Цвет синий: кругосветное путешествие лазурита и его родственников¹

Color Blue: The World Tour of Lapis Lazuli and Its Relatives

Д. В. Дубровская

Проблематика доклада вызвана попыткой разгадать загаду синих (иногда сине-зеленых) фонов портретов маньчжурских, китайских и центральноазиатских воинов эпохи маньчжурской династии Цин (1644–1911), выполненных группой придворных художников-европейцев в годы правления императора Цяньлуна (правил в 1736–1795 гг.) для Павильона пурпурного блеска (Цзыгуан гэ, 紫光阁; Зал воинской славы) в Запретном городе в Пекине с целью вознаградить их за героизм, проявленный в военных компаниях империи в Западном крае — Си-Юе.

Не вполне характерный для традиционной китайской живописи глухой синий фон появляется в эскизах к заказанным маньчжурским двором у художника-иезуита Кастильоне (Лан Шинина) подготовительным работам «Мирное послание весны», погрудный портрет молодого императора Цяньлуна и несет достаточно логичную функцию создания плотного выразительного фона (универсального цвета неба), позволяющего создать необходимый контраст для изображения. Однако загадка выбора именно синего цвета не оставляет исследователей (почему было не остановиться на вполне благожелательном зеленом, цвете селадона, цвете «цин» [青] — сине-зеленом цвете молодой зелени, по совпадению входящем и в состав названия китайского сине-белого фарфора *цинхуа* [青花; «синие цветы»]?).

В статье рассмотрена гипотеза о влиянии на придворных маньчжурских художников синих фонов европейских иллюминированных рукописей («Великолепный часослов герцога Берийского»), рассмотрена символика синего цвета в Китае и прослежен путь синего цвета и пигментов оттенков синего с неолитических времен — из Месопотамии и Египта на Запад, и из средневекового Ирана в Китай по Великому шелковому пути (возникновение знаменитого сине-белого фарфора *цинхуа-цы* [青花瓷] времен династий Юань и Мин).

¹ «Статья подготовлена в Государственном академическом университете гуманитарных наук в рамках государственного задания Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (тема № FZNF-2020-0001 «Историко-культурные традиции и ценности в контексте глобальной истории»).



Название и тема статьи были вдохновлены не вполне традиционной исторической проблематикой, становящейся достаточно популярной в современных гуманитарных исследованиях.

Первопроходцем здесь можно назвать прославленного французско-медиевиста Мишеля Пастуро [Пастуро, 2022], который начал свою полилогию об истории, восприятии и семиотике цвета именно с синего. Ну, а название я дерзко позаимствовала из первой части кинотрилогии польского режиссера Кшиштофа Кислёвского «Три цвета: Синий, Белый и Красный», проассоциировавшего синий цвет с печалью, с неким универсальным блюзом¹.

Уже Пастуро пишет, например, что в древней Греции и древнем Риме прекрасно знали о красителе растительного происхождения — индиго, но считали его разновидностью лазурита и вообще этот цвет любили не особенно, предпочитая его, как мы прекрасно знаем, пурпуру. Да, собственно, синего в античности вообще толком не различали: и небо, и море в гомеровской Греции были просто блестящими, как бронза.

Но в дорогу, на путь лазурита автора позвали девять портретов военачальников времен династии Цин, экспонировавшиеся в конце прошлого — начале этого года на выставке «Всеобщий язык» в ГМИИ. Это выдающиеся по степени реалистичности погрудные изображения китайских и маньчжурских военачальников и сановников, отличившихся в Западной кампании по завоеванию Восточного Туркестана, выполненные по заказу императора маньчжурской династии Цин Цяньлуна во второй половине XVIII века группой европейских художников-иезуитов — Джузеппе Кастильоне (Лан Шинином), Жаном-Дени Аттире (Ван Чжичэном) и Игнацем Зихельбартом (Ай Цимэном).

Перед нами эскизы к парадным портретам, которым предстояло быть исполненными после в полный рост на шелковых свитках. Это именно эскизы, и они написаны маслом на бумаге. Однако в подобных работах искусствоведы уже не в первый раз спотыкаются о цвет фона, ведь понятно, что эта небесная синева может существовать только на подготовительных листах: на больших финальных шелковых свитках никакой цветной фон невозможен по определению, а в европейской масляной живописи отсутствие красочного слоя на фоне не наблюдается до XX века.

¹ Trois couleurs: Bleu. Unifrance. URL: <https://www.unifrance.org/film/10053/trois-couleurs-bleu> (дата обращений 12.07.2023).



Итак, итерируя: наши «китайские» подготовительные портреты должны были иметь пустой фон, а живопись маслом придет к возможности любоваться пустым фоном живого холста, выполненного впротирку, не раньше конца XIX — начала XX века, как это любил делать, например, Николай Фешин. Соответственно, фон портретов должен был иметь цвет — по большому счету характеристика, отсутствующая в китайской живописи на шелке или альбомных листах.

Так почему же мы встречаемся именно с ядерно-голубым или сине-зеленым фоном на ряде подготовительных работ кисти европейских художников?

Может быть, мы найдем прецеденты в Европе? Проще всего предположить, что, если вам нужно сделать портретный набросок на пустом фоне, его нужно сделать на фоне неба. Но это совершенно не очевидно: портрет — изначально камерный жанр, редкий портрет пишется на пленэре, тем более в XVIII веке и в Китае. И здесь нам на помощь приходит интересный образец — портрет венецианского дожа Леонардо Лоредано кисти Джованни Беллини — один из первых европейских портретов, написанных *почти* анфас [Pope-Hennessey, 1966, p. 52]. Дож сидит перед чем-то вроде подоконника, на котором Беллини оставил свою подпись, но, если отместить допущение, что модель витает в воздухе и поэтому за ней видно прекрасное небо или море Венеции, остается все тот же «китайский» вопрос: почему Леонардо Лоредано написан на голубом фоне? Попытаемся ответить и на этот вопрос чуть позже.

А пока вернемся в Китай и попытаемся понять, какого цвета было традиционное китайское небо. Книга перемен «И цзин» утверждает, что небо и земля черны¹, и вообще китайцы считали главным цветом именно черный — достаточно вспомнить эстетику китайской туши, каллиграфии и керамики со времен неолитической культуры Луншань. Однако синий постепенно начинает ассоциироваться с востоком, то есть приобретает вполне положительные коннотации. Отдельный вопрос, о каком синем мы вообще говорим в Поднебесной, выделявшей среди основных цветов как раз цвет молодой зелени, *сине-зеленый* цвет *цин* (青). Значит, и у китайцев голубой — это не вполне цвет неба.

Посмотрим на конкретные вещи, помимо портретов с выставки в ГМИИ, которые демонстрируют ту же небесную голубизну фона

¹ Nilsson J.-E. Colors and Their Symbolic Values in Chinese Culture. *Gotheborg.com*. URL: <https://gotheborg.com/glossary/colors.shtml> (дата обращения 12.07.2023).



и снова ассоциируются с работами Джузеппе Кастильоне и Жана-Дени Аттире. Это единичные образцы, среди которых самый известный — «Мирное послание весны» и погрудный портрет молодого императора Цяньлуна кисти Кастильоне [Дубровская, 2018, с. 123]. Работы это очень известные, обе они фигурировали на недавней выставке сокровищ из музея Гугун в Пекине, прошедшей в музеях Кремля, но и та, и другая вещь — подготовительные наброски.

Из первого эскиза получилось стенное панно-обманка для Кабинета Трех редкостей императора Цяньлуна в Запретном городе [Дубровская, 2019], а из второго — скорее всего, парадный портрет того же молодого императора.

Возникает предположение, что под небом голубым был город золотой все-таки, начиная с византийской монументальной живописи и с иллюминированных рукописей, среди которых особенно активно синеет знаменитый «Великолепный часослов герцога Берийского» братьев Лимбурггов [Pognon, 1987, p. 40].

Не отстает и отец итальянского Ренессанса Джотто ди Бондоне, синева фонов которого в падуанской капелле Скровеньи может заставить покраснеть лучший афганский лазурит [Pisani, 2009]. Чудесную, волшебную и королевскую краску ультрамарин делали именно из лазурита, и ценился он весьма высоко, то есть воспринимался как драгоценный аристократический цвет [Roy, 212, p. 39].

Пожалуй, самые знаменитые голубые небеса в России — фрески Дионисия в Ферапонтовом монастыре под Вологодой (конец XV — начало XVI века). И если сделанная из перетертого лазурита синяя краска уходит в прошлое, но небесная синева, конечно, в него не уходит, как демонстрируют нам мозаики мастерской Владимира Фролова из храма Воскресения Христова на Крови в Санкт-Петербурге.

Чтобы закольцевать это небольшое путешествие, посмотрим на другие портреты-эскизы для Павильона пурпурного блеска, заказанные маньчжурским двором, находящиеся в Берлинских музеях.

Ко временам маньчжурского правления в Китае синий уже плотно вошел в дворовый и аристократический обиход. Фарфоровые производства Цзиндэчжэня, с эпохи еще одной чужеродной династии — монгольской Юань приучили двор и ценителей красоты к бело-голубой гамме, которая пришла в Китай по Великому шелковому пути из Ирана [Finlay, 2010, p. 369].

Глазури оттенков синего цвета разрабатывались еще в древней Месопотамии, а развились в керамике древнего Ирана с целью воссоз-



дать сияние того самого лазурита и соединить его с китайским белым фарфором. Фарфора в Иране быть не могло, поэтому керамику просто покрывали белой глазурью и украшали синими узорами [Kessler, 2012, p. 538].

Но почему синими? Когда началась эта синяя лихорадка? Давно, практически в самом начале развития первых неолитических цивилизаций Плодородного полумесяца, у древних шумеров и древних египтян.

Самые известные произведения искусства из Урских гробниц и из гробницы Тутанхамона включают бадахшанский, афганский лазурит, прибывавший в порт Ура и к фараонским дворам по великому Пути Лазурита [Moorey, 1999, p. 86–87], на тысячелетия опередившего Великий шелковый путь и сыгравшего не менее важную роль объединения культур этой изысканной эстетики.

Прошли века. Царская почтовая дорога Дария I, степные коридоры Евразии и Великий шелковый путь продолжили и разветвили пути лазурита, сине-белая керамика персов превратилась в сине-белый фарфор китайцев, а тот вдохновил голландцев, португальцев, дошел до России, превратился в Гжель, а в самом Китае достиг своего расцвета в период династии Мин, когда в Китае появились первые европейские миссионеры-иезуиты.

Династию Мин смело маньчжурское завоевание, но синий, не вполне вошедший в китайскую живопись, прекрасно чувствовал себя в вазопиcи, в фарфоре и керамике, он стал привычным и воспринимался как благородный и понятный цвет. Может быть, даже цвет неба.

Поэтому, когда Кастильоне, Аттире и Зихельбарту понадобилось объединить заказчика и модель, создать универсальный живописный фон и «сделать красиво», они взяли масляные краски, корейскую бумагу и расположили сановников и военачальников так, как некогда расположил своего дожа Леонардо Лоредано Джованни Беллини: на небесно-синем фоне.

Таким образом, лазурит, дорогой и сложный камень, который вызревает в сложнейших геологических условиях только в двух-трех местах на планете — в афганском Бадахшане, в Чили, на Байкале и где-то в глубинах Канады, поистине оказался голубой кровью Евразии, объединив Месопотамию и Египет, ренессансную Италию и Францию, средневековую Персию и монгольский Китай, художников-иезуитов при дворе маньчжурского императора и самого этого императора, как будто смотрящего в не столь отдаленное прошлое на венецианского дожа через синеву неба, моря и — лазурита.



БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дубровская Д. В. *Лан Шинин. Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба*. М.: ИВ РАН, 2018. 140 с. [Dubrovskaya D. V. *Lang Shining. Giuseppe Castiglione at the Court of the Son of Heaven*. Moscow: IOS RAS, 2018. 140 p. (in Russian).]
2. Дубровская Д. В. Мирное послание императора Цяньлуна. *Восток (Oriens). Афро-Азиатские общества: история и современность*. 2019. № 2. С. 91–103 [Dubrovskaya D. V. Emperor Qianlong's Peaceful Message. *Vostok (Oriens). African-Asian Societies: History and Modernity*. 2019. No. 2. Pp. 91–103 (in Russian)].
3. Пастуро М. *Синий. История цвета*. Пер. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 144 с. [Pastoreau M. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Transl. by N. Kulish. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2022. 144 p. (in Russian)].
4. Kessler A. Th. *Song Blue and White Porcelain on the Silk Road*. Leiden: Brill, 2012. 664 p.
5. Moorey P. R. S. *Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence*. Eisenbrauns: Pennsylvania State University Press, 1999. 456 p.
6. Finlay R. *The Pilgrim Art. Cultures of Porcelain in World History*. Berkeley: University of California Press, 2010. 440 p.
7. Trois couleurs: Bleu. *Unifrance*. URL: <https://www.unifrance.org/film/10053/trois-couleurs-bleu> (дата обращения 12.07.2023).
8. Nilsson J.-E. Colors and Their Symbolic Values in Chinese Culture. *Gotheborg.com*. URL: <https://gotheborg.com/glossary/colors.shtml> (дата обращения 12.07.2023).
9. Pisani G. *Il programma della Cappella degli Scrovegni. Giotto e il Trecento*. Catalogo a cura di A. Tomei. Milano: Skira, 2009. Vol. I. I saggi. Pp. 113–127.
10. Pognon E. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Geneva: Liber, 1987.
11. Pope-Hennessy J. *The Portrait in the Renaissance*. London: Phaidon, 1966. p. 52.
12. Roy A. (Ed.). *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics. National Gallery of Art*. Vol. 2. Washington: National Gallery of Arts; London: Archetype Publications, 2012. 233 p.



Китайский цилинь в контексте сарматского искусства

Chinese Qilin in the Context of Sarmatian Art

В.Ю. Зуев

В 1902 г. были найдены древности из развеянного погребения у с. Саламатина Камышинского уезда Саратовской губернии. Среди них, наряду с горшком, длинным железным мечом в деревянных ножнах с золотым окладом в бронзовом котелке были найдены два золотых многовитковых наручных браслета. На концах короткого в 2,5 оборота браслета имеются головки круторогого барана — мотив Фарна. На концах длинного браслета в 6,5 оборотов размещены фигурки животного, явно синкретичного по своему образу. У него хищная голова с тупой оскаленной мордой, увенчанная двумя рогами, и тело лани с тонкими ногами с копытцами на концах. Передние ноги поджаты под грудь, задние вытянуты в напряженном прыжке. Плечевые выступы украшены орнаментом, намекающим на крылья, как у грифонов сарматской эпохи. Круп завершает длинный лошадиный хвост. Комплекс находок у с. Саламатино датируется второй половиной II—I в. до н.э. — временем формирования и широкого распространения ранне-сарматской культуры.

Существо, изображенное на браслете из Саламатино, вызывает большие сложности в атрибуции. Эти фигурки трактовали то как горных козлов, или же как антилоп (М. И. Ростовцев, М. Эберт, И. П. Засецкая, М. И. Артамонов). Отринув эти трактовки Е. Ф. Королькова пришла к заключению, что саламатинский браслет «украшен фигурками фантастического зверя, вид которого определить невозможно». Она предложила называть его «странным животным, у которого морда с “пятачком”». Можно констатировать, что исследователи, пытавшиеся реалистично трактовать образ саламатинского персонажа, потерпели в этих попытках фиаско. И это не случайно, поскольку они не учитывали своеобразие развития анималистического искусства, свойственное эпохе эллинистического синтеза, которое породило в культурной среде кочевников Евразии феномен сарматского искусства.

На золотых браслетах из Саламатино мы имеем дело со стилизацией под натуроподобный образ животного, хорошо известного в мифологическом анималистическом искусстве Китая периода Хань под именем цилиня. Это существо восходит к кругу драконовидных пер-



сонажей, но отличается от них тем, что формально имеет тело копытного животного с длинным волосяным хвостом. У него есть небольшие «рудиментарные» крылья. Оно особо выделяется своей рогатой головой (причем, в ранней художественной традиции это существо имеет два рога, которые в позднее время сливаются в один rog) и хищно оскаленную зубастую пасть со вздернутыми широкими ноздрями и глубоко посаженными глазами. При этом мифологический персонаж цилинь — один из самых миролюбивых персонажей китайской мифологии. Он не только не кровожаден — он оберегает животный и растительный мир и питается пыльцой и нектаром цветов. Следует в этом отношении обратить внимание на сочетание образов Фарна и цилиня в сакральной паре браслетов из Саламатино: они явно образуют семантически очень важную культово-символическую пару ритуальных предметов. Следует учесть, что в религиозно-мифологических представлениях Китая ханьского времени образ цилиня далеко не случайно вписан в биографический контекст житийных перипетий земного бытия Конфуция (именно на цилине мать Конфуция, беременная им, едет к месту его рождения; цилинь появляется везде, где активно действует Конфуций и убийство людьми цилиня предопределяет уход из жизни Конфуция). Эта, несомненно, очень поздняя мифология тем не менее ярко выражает суть образа этого более древнего, чем сам Конфуций, мифологического персонажа.

Интересен иконографический провенанс образа цилиня. Он не имеет глубоких корней в самом китайском искусстве и мифологии. И более вероятно, является привнесенным художественным персонажем в Китай из западного ареала искусства кочевых народов Севера и, возможно, Бактрии эллинистической эпохи. Когда происходит становление такого самобытного и все еще мало изученного в своем развитии сарматского искусства звериного стиля. Прообразы и прототипы цилиня ярко представлены среди произведений декоративно-прикладного искусства Амударьинского клада. Встречаются эти же прообразы и в декоративном искусстве Пазырыкских курганов. А также — среди ярких образцов Сибирской коллекции Петра I, состоящей из предметов, датированных в основном сарматской эпохой. Эти же прообразы китайского цилиня мы видим и позже в эллинистическом мире Бактрии среди ювелирных изделий Тилля-Тепе. Все это мир художественной пластики, являющейся предтечей сарматского анималистического искусства, для которого миксаморфные «анонимные» существа — характерная черта бестиария.



В Китае образ цилиня становится важным государственным символом державы Западной Хань. Им украшена государственная печать ханьских императоров. Изображения цилиней долгое время являются знаками принадлежности их обладателей к элите ханьского общества (фигурки Цилиней из курганов Гол-мода). Изображения цилиней известны среди древностей сюнну (Айдашинская пещера) — в мире материальной культуры кочевых народов севера, тесно связанных с ханьским Китаем. Вероятнее всего, что и цилини на золотом браслете из Саламатино — это ханьский предмет, попавший к сарматскому воину и жрецу в результате контактов с представителями Китая (военные столкновения, дипломатические дары). При этом цилинь не является инородным трофеем, а органично вписан в контекст ритуальных знаковых вещей сарматского аристократа, нашедшего свой покой на правом берегу р. Волга в момент проникновения туда раннесарматской культуры.



Изображения животных в неолите Плодородного Полумесяца как отражение процесса domestikации¹

Images of Animals in the Fertile Crescent Neolithic as a Reflection of the Domestication Process

Н.Ю. Петрова

С точки зрения изучения символического искусства Плодородного Полумесяца представляется необходимым разделить весь период неолита (10-е — 6-е тыс. до н.э.)² на следующие три субпериода: ранний докерамический неолит (10-е — первая половина 9-го тыс. до н.э.), поздний докерамический и первая половина керамического неолита (9-е-7-е тыс. до н.э.), вторая половина керамического неолита (6-е тыс. до н.э.). Данные периоды отличаются друг от друга как по форме выражения искусства, так и по предпочтительным видам изображений. Кроме того, в случае с зооморфными изображениями представляется возможным сопоставить данные периоды с изменениями в хозяйственной деятельности человека, и, прежде всего, с процессом domestikации животных. По имеющимся на сегодняшний день данным, ареалы одомашнивания животных, явившихся в последствии основными объектами хозяйственной деятельности в регионе, располагались следующим образом: коза — центральная часть Загроса, овца — северо-западная часть Загроса и юго-восточная часть Тавра, свинья — центральная часть южного Тавра, корова — юго-западная часть Тавра.

В первый период — ранний докерамический неолит — основным видом деятельности людей остается охота и собирательство. Зооморфное искусство этого периода проявило себя в виде скульптурных и рельефных изображений. Скульптура представлена несколькими видами: близкая к реальным размерам изображаемого объекта, мелкая пластика, скульптурные навершия пестов. Рельефные изображения известны на стелах и скамьях культовых комплексов, каменных сосудах, каменных и костяных пластинах. Животные, изображаемые в этот период очень разнообразны: хищные, крупные копытные и различные ядови-

¹ Основное внимание будет уделено центральной и восточной части Плодородного Полумесяца.

² Здесь и далее даты калиброванные, приведены обобщенно.



тые представители животного мира, представляющие потенциальную опасность для человека, изображения птиц, пресмыкающихся и насекомых. Необходимо отметить, что искусство данного периода преимущественно сосредоточено в верховьях рек Евфрат (наиболее яркий очаг) и Тигр. Среди интересующих нас копытных, явившихся впоследствии объектами одомашнивания, на поселениях верховьев бассейна р. Евфрат очень распространены изображения кабана или дикого тура. В верховьях р. Тигр также известны изображения безоаровых козлов.

Во второй период — поздний докерамический и первая половина керамического неолита — люди начинают постепенно одомашнивать диких копытных животных (безоаровый козел, азиатский муфлон, дикий кабан и дикий тур). В 9-м-8-м тыс. до н. э. постепенно на поселениях появляются первые одомашненные козы, овцы и свиньи, позже — в 7-м тыс. до н. э. — корова. В этот период исчезает скульптура, выполненная в полный рост. По всей территории Северной Месопотамии, в предгорьях Тавра и Загроса, распространяется мелкая зооморфная пластика, а также, начиная с середины 7-го тыс. до н. э., изображения животных в виде наклепов на сосудах. Кроме того, появляются расписные изображения на стенах внутри сооружений. В целом преобладают животные, являющиеся основными объектами хозяйственной деятельности: мелкий рогатый скот и свиньи. Изображение быка в изучаемом регионе пока по-прежнему известно только в месте его одомашнивания, однако очень ярко представлено на соседней территории — в Центральной Анатолии (поселение Чатал Хююк).

Третий период — 6-е тыс. до н. э. — окончание периода неолита и развитие различных форм скотоводческой деятельности повсеместно на территории Плодородного Полумесяца. Крупный рогатый скот занимает важное место в стаде. Изобразительное искусство на рассматриваемой территории связано прежде всего с самаррской и халафской культурами. Помимо мелкой пластики и росписи на стенах в этот период оно очень ярко проявило себя в виде росписи на сосудах, а также в создании сосудов, форма которых отображает различных животных и человека. Виды изображаемых животных вновь становятся очень разнообразны. Большую популярность, особенно в халафской росписи сосудов, приобретают букрании.



Minoan Larnax: Contextualisation in Bronze Age Levantine and Egypto-Aegean Cultures

Минойский ларнак: контекстуализация в левантийской и египетско-эгейской культурах бронзового века

Alexandre Solcà

Статья ставит перед собой задачу познакомить читателя с основными иконографическими и культурными аспектами ларнаков в минойском мире и с их влиянием на египетский мир и регион, находившийся под кипрско-анатолийским влиянием. Никто не может точно сказать, когда критяне минойской эпохи впервые использовали ларнаксы, но несомненно, что их использование было связано с особыми погребальными и культовыми практиками, которые мы проясним чуть позже (чтобы убедиться в этом, мы рекомендуем обратиться к превосходному исследованию, Анджелы Марсии Катаньи; Angela Marzia Catania)¹. Настоящая статья — скромная презентация первого этапа наших исследований.

Мы хотели бы представить четыре фундаментальных аспекта ларнаков, которые намерены изучить более подробно с целью показать, как можно уточнить анализ их культурного и иконографического содержания, в частности в рамках более широкого анализа эгейско-египетского мира.

Каковы же особенно интересные вопросы, которыми необходимо задаться при изучении ларнаков?

А) Ларнаки до сих пор занимают центральное место в минойских погребальных культах и являются важным символом критской религиозной традиции. Их украшения и прекрасный ассортимент рассказывают нам о многих мифологических и религиозных аспектах эгейско-египетской зоны. Тщательное сравнение ларнаков и саркофагов в Древнем Египте и других захоронений на древнем Ближнем Востоке дает важные ключи к пониманию погребальных практик.

Б) Каждый минойский толос мог включать в себя один или несколько ларнаков, как наблюдали археологи, например, во время раскопок, проведенных вокруг позднеминойского кладбища Арменой, непода-

¹ Catania A. M. A Contextual Study of Late Minoan III Larnax Burials. PhD thesis, University of Sheffield, 2019. URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/23482/> (дата обращения 16.07.2023).



леку от Ретимно. Таким образом, ларнаки были не только сакральным вместилищем останков умершего человека, но и самостоятельным художественным и социологическим объектом, подчеркивающим ранг и социальную функцию критян в их цивилизации. Поэтому полезно также изучить другие объекты и личные элементы, хранящиеся в разных толосах, и, когда возможно, связать ларнаки с их первоначальным контекстом.

В) Египет и древний Крит находились в постоянном контакте с момента соответствующих экспансий, и может возникнуть вопрос, в какой степени критское искусство могло влиять на египетское погребальное искусство, и то же самое в отношении изобразительных мотивов ларнаков, когда мы их сравниваем с современными им египетским саркофагам. Эту увлекательную тему невозможно полностью проанализировать за один раз, но мы постараемся выделить некоторые перспективные подходы.

Г) Минойское искусство можно понять по-настоящему, только с учетом контекста кикладского, кипрского и ближневосточного средиземноморского искусства, и эта сетка сравнительного подхода позволяет нам выделить культурные, языковые и традиционные связи, которые сохранялись на протяжении веков и которые даже сегодня найдены на критских землях, а также, среди прочего, в Анатолии и Ливане.

Теперь обратимся к практической реализации этих наблюдений. Таким образом, мы можем составить предварительный эмпирический и хронологический каталог на основе следующей статьи¹.

Первое наблюдение: ларнаки могли отличаться по форме — треугольные, прямоугольные трапециевидные, прямоугольные, а иногда даже в форме эллипсовидного таза. К этой интересной особенности мы вернемся чуть позже.

Второе наблюдение: таким образом каждый ларнак отвечал собственной художественной и культурной логике в том смысле, что геометрическая фигура, выбранная для окончательной формы ларнака, вставленного в гробницу в соответствии с мотивами и иконографическим выбором, сделанным художниками, тем самым давала особый взгляд на сам погребальный предмет.

¹ Vance Watrous L. The Origin and Iconography of the Late Minoan Painted Larnax. *Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*. Vol. 60. No. 3 (Jul. – Sep., 1991). Pp. 285–307 URL: <https://www.ascsa.edu.gr/uploads/media/hesperia/148065.pdf> (дата обращения 16.07.2023).



Третье наблюдение: каждый ларнак отличается как стилем, так и пейзажем или рисунками, которые его характеризуют. Однако ясно, что в большинстве из них мы находим эгейско-египетские черты, направляющие наше исследование в поле бесспорного культурно-торгового взаимодействия между древним Египтом и минойским Критом.

Мы можем привести здесь лишь несколько наиболее важных примеров. Вот первый ларнак, рассмотренный в нашем исследовании (Илл. 1).

Что касается этого ларнака, то наше внимание сразу же привлеч образ игры в форме шахматной доски, так как это, несомненно, вариант египетской игры сенет, а также месопотамской игры, связанной с шумерским царством Ур.



Илл. 1. Терракотовый ларнак (гроб в форме сундука)
 Метрополитен-музей, Нью-Йорк, регистрационный номер: 1996.521a, b.
 Период: позднеминойский IIIB
 Дата: середина XIII в. до н. э.
 Культура: минойская
 Габаритные размеры с крышкой
 101,6 × 45,7 × 107,3 см
 Высота корпуса 77,5 см
 Высота крышки 24,1 см

FIG 1. Terracotta larnax (chest-shaped coffin)

Metropolitan Museum of Art, New York, Accession No. 1996.521a, b

Period: Late Minoan IIIB

Date: mid-13th century BCE

Culture: Minoan

Medium: Terracotta

Dimensions: Overall with lid 101.6 × 45.7 × 107.3 cm

H. of body 77.5 cm

H. of lid 24.1 cm

Anonymous Gift, in memory of Nicolas and

Mireille Koutoulakis, 1996

По: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256844> (дата обращения 16.07.2023)

Действительно, игра в сенет в Древнем Египте выполняла важную ритуальную функцию, поскольку в повседневной жизни она была символом высокой интеллектуальной деятельности, а в потустороннем мире умерший должен был выиграть в сенет, чтобы обеспечить своей душе вечную жизнь. Нам также представляется необходимым собрать воедино иконографическую документацию сенета, чтобы изучить его текстовые аспекты. Конечно, это сравнительное исследование станет плодом нашей будущей углубленной статьи о минойско-египетских отношениях и их взаимных культурных влияниях. Чтобы убедиться в правомерности этого сравнения, достаточно понаблюдать за великолепным примером игры сенет, которую мы хотели бы кратко представить.



Илл. 2. Игровая доска *сенет* с надписью Аменхотепа III с отдельным выдвигаемым ящиком, ок. 1390–1353 гг. до н. э.

Глазурованный фаянс, 5,5 × 7,7 × 21 см

Бруклинский музей, Фонд Чарльза Эдвина Уилбура, 49.56 a-b

FIG. 2. *Senet* gaming board inscribed for Amenhotep III with separate sliding drawer, ca. 1390–1353 BCE. Faience, glazed, 2 3/16 × 3 1/16 × 8 1/4 in. (5.5 × 7.7 × 21 cm)

© Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, 49.56 a-b

Поскольку мы знаем, что египетские правители играли в *сенет* (Илл. 2) и что месопотамские цари и их двор использовали подобные игры, включая игру Ура, не удивительно, что минойские принцы и принцессы также играли в кикладо-египетские «шахматы». Что касается «королевской» «шахматной» игры Ура, мы хотели бы отослать читателей к интерактивному видео, представленному доктором Ирвином Финкелем, на протяжении многих лет главным хранителем месопотамских табличек Британского музея, которое иллюстрирует нашу точку зрения. использование стратегических игр с шахматной доской на древнем Ближнем Востоке¹.

Опять же, можно было бы много сказать о месопотамском влиянии на средиземноморское искусство бронзового века, а также о том, как минойский Крит присвоил большую часть этих интеллектуальных знаний через свои торговые пути с Угаритом и Кипром. В контексте данной презентации кажется достаточным подчеркнуть большое

¹ Tom Scott vs Irving Finkel: The Royal Game of Ur | Playthrough | International Tabletop Day 2017, cf. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WZskjLq040I> (дата обращения 16.07.2023).



иконографическое и культурное сходство игры в шахматы в этих двух культурах.

Более того, мотив критского лабиринта напоминает коридоры царской игры Ура, и это не может быть просто совпадением. Два соревнования, если вдуматься, — это два лабиринта в прямом смысле этого слова: один с точки зрения спортивного аспекта с присутствием быков и лабрисов, другой благодаря стратегическим расчетам, запускаемым лабиринтом, который пешки каждой стороны должны пройти во время второй фазы этой игры, словно направляясь невидимой нитью Ариадны до спасительного выхода.

Мы не можем подвести итог нашего исследования лучше, чем напомнив, что они также основаны на лексикографическом аспекте критских табличек, которые, конечно, далеко не раскрыли всех своих тайн. Нам кажется совершенно ясным, что минойские ритуалы также имеют параллели в Египте и Месопотамии. Ларнаки также являются уникальным и ценным свидетельством их взаимодействия, и именно поэтому мы хотим привлечь внимание специалистов и молодых исследователей к иконографической и культурной красоте критской цивилизации во всех ее проявлениях.

Не забудем, что именно с горы Дикте берет свое начало вся эгейско-анатолийская мифология.

ABSTRACT

On Minoan larnax, so much remains to be searched, especially on the cultual and iconographical relationships between ancient Minoan deities and some specific rituals carefully attached to some important animals or personifications of ancient Proto-Hellenic and Anatolian gods or goddesses. Therefore, we must check all elements which can bring us more comprehensive view on how Minoan brought their gifts to those in the underworld and see how larnax can inform us on the appearance of certain deities and other aspects of Minoan religion.

The main purpose of our study will be to contextualise the larnax among other early Bronze Age cultures, especially in the Near East and Levantine regions. We will present during our presentation detailed examples of larnax iconography, possible connections with other early Egyptian and Cyprus decorations (seen on Keftiu delegations) and work on a comparative overview of larnax across different collections and places around Crete and see which patterns can be studied in detail.



БИБЛИОГРАФИЯ

1. Catania A. M. A Contextual Study of Late Minoan III Larnax Burials. PhD thesis, University of Sheffield, 2019. URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/23482/> (дата обращения 16.07.2023).
2. Tom Scott vs Irving Finkel: The Royal Game of Ur | Playthrough | International Tabletop Day 2017, cf. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WZskjLq040I> (дата обращения 16.07.2023).
3. Vance Watrous L. The Origin and Iconography of the Late Minoan Painted Larnax. *Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*. Vol. 60. No. 3 (Jul. – Sep., 1991). Pp. 285–307 URL: <https://www.ascsa.edu.gr/uploads/media/hesperia/148065.pdf> (дата обращения 16.07.2023).



II. Древняя урбанистика: общее и особенное в культуре поселений и городов

Древнейшие китайские города: религиозный фактор и космологический символизм (на примере столицы государства Шан-Инь — Иньсюя)

Ancient Chinese Cities: The Religious Factor and Cosmological Symbolism (on the Example of Yinxu, the Capital of the Shang-Yin State)

Д. Е. Куликов



Настоящая статья посвящена изучению роли религии в процессе возникновения древнекитайских городов и выявлению космологического символизма в их планировке.

В религиозно-политических традициях древности встречаются две основные модели монархической власти. Для первой роль правителя ограничена его функциями военачальника и вершителя суда. В арийском обществе ведической эпохи ритуалы исполнялись жрецом (брахманом), а правитель (раджа) мог быть лишь их заказчиком, при этом он как представитель низшей, сравнительно со жреческой, варны обязан был почитать жреца. Для второй модели характерна сакрализация правителя. В тех обществах, где эта модель была реализована, правитель почитался как лицо священное и исполнял религиозные задачи, связанные с коммуникацией между людьми и божественными объектами культа. Такая модель существовала в древнем Китае. Особенностью планировки столицы государства Шан — Иньсюя является отсутствие внешних городских стен и укреплений. В дворцово-храмовом комплексе Иньсюя можно с большой вероятностью определить, какие фундаменты относятся к дворцам, какие — к храмам, отчетливо прослеживаются следы ритуальной деятельности, сосредоточенные в городском центре. Археологические следы жертвоприношений также обнаружены во многих древнекитайских неолитических городищах, причем их локализация почти всегда указывает на главное место в структуре поселения. Данное обстоятельство свидетель-



ствуует о том, что город в древнем Китае возникает прежде всего как ритуальный центр.

Такие особенности архитектурной застройки Иньсюя, как преобладание могильников и жертвенных ям над жилищами, отсутствие городской стены и проч., привели к возникновению гипотезы об Иньсюе как скорее городе мертвых, нежели политической столице и жилым центром. Эта гипотеза интересна своей близостью к идее о первоначальной роли Иньсюя в качестве ритуально-культового центра, места совершения жертвоприношений, посредством которых шанские ваны поддерживали благополучие подданных и стабильность в обществе. Функция космологического центра заключается в поддержании гармонии в государстве путем выполнения предписанных ритуалов. Традиция ритуальной деятельности, согласно которой китайский правитель представлял свой народ перед лицом Неба, вероятно, восходит к ритуальной роли шанского правителя, первоочередной обязанностью которого было правильно определять и выполнять обряды жертвоприношений.

Существует мнение, что композиция Иньсюя демонстрирует принципы древней геомантики, в основе которых лежала бинарная оппозиция двух противоположных начал, позднее известных как *инь* (陰) и *ян* (陽) [Ду Цзю-мин, 2006, с. 21]. Дело в том, что, проходя через шанскую столицу, река Хуаньхэ делает S-образный изгиб по направлению с северо-запада на юго-восток, образуя две обособленные зоны, в которых находились важные шанские ритуальные центры — царский некрополь на северо-западе и дворцово-храмовый комплекс на юго-востоке. В терминологии натурфилософии можно сказать, что река представляет собой форму черпака астеризма «Семи звезд Северного ковша» (*ци син бэй доу*; 七星北斗), проводящего границу между зонами *инь* и *ян*. Если южный берег принять за *инь*, а северный берег — за *ян*, то «тенистая сторона» (*инь ди*; 陰地) является местонахождением дворцово-храмового комплекса (*ян чжай*; 陽宅 «обиталище живых»), а «солнечная сторона» (*ян ди*; 陽地) — местонахождением царского некрополя (*инь чжай*; 陰宅; «обиталище мертвых»). Схематично такое расположение можно изобразить как , где S — это река, черная точка — некрополь, белая точка — дворцовая территория. Это дает повод предположить, что композиция Иньсюя не была случайной. Вполне вероятно, что шанцы специально выбрали это место и разместили сооружения *ян* в области *инь*, а сооружения *инь* в области *ян*. В то же время изгиб реки Хуаньхэ по форме повторяет форму знака *шэнь*  (申), изображающего молнию, которая также лежит в основе ие-



роглифа *шэнь* (神) «душа, божество, дух». Этот же элемент присутствует в знаке *лэй* (雷) «гром», который, согласно древнекитайским представлениям, передает идею пришедших в движение начал *инь* и *ян*. Понятие сверхъестественного было связано с природным явлением грозой, служившей манифестацией небесных сил и порождающей все живое. Символизм композиции Иньсюя вполне мог быть обусловлен представлениями шанцев о сакральном как источнике жизни и благополучия, ниспосылаемыми высшими силами.

Главную роль в генезисе древнекитайских городов играл религиозно-ритуальный фактор, что сближает древний Китай с другими древними цивилизациями ойкумены (см.: [Wheatley, 1971, p. 225]). Действительно, если проследить характерную городскую форму к ее началам, то везде, будь то Месопотамия, Египет, долина Инда, Мезоамерика, центральные Анды, земли йоруба на юго-востоке Нигерии или Северо-китайские равнины, мы скорее приходим не к поселению, в котором доминировали торговые отношения и первобытный рынок и не к поселению, которому придавалось значение цитадели и архетипической крепости, а к некоему церемониальному комплексу. Таким образом, по меньшей мере одной из главных первоначальных сил, побудивших людей объединиться и создать тип поселения, отличный от деревни, была религия.

Город, возникнув как культовый центр, превратился в «точку максимальной концентрации власти и культуры того или иного общества» (см.: [Mumford, 1938, p. 3]). По сути, город являлся материальной формой политической власти, при этом в течение долгого периода времени во многих обществах власть религиозная и политическая не разделялась. По своей природе священное царство эпохи крупных территориальных монархий своими истоками восходит к культу племенного вождя, выполнявшего как ритуальные, так и политические функции. По мере возрастания социальной дифференциации и усложнения структуры общества в городе происходили соответствующие изменения, что в свою очередь находило отражение в его планировке. Изменения в социальной организации могли быть вызваны рядом факторов — торговлей, войнами, развитием технологий и т.д. Независимо от того, что привело к этим изменениям, последние не могли бы быть закреплены и просуществовать сколько-нибудь долго, если бы не работал механизм их институционального подтверждения. Как представляется, таким механизмом первоначально являлась власть, основанная на религии.



В целом существовала теснейшая связь между религиозным авторитетом, с одной стороны, и политической, экономической, общественной силой, с другой. Контроль, осуществляемый культовым центром, предполагает развитие новых социальных институтов. С формальной точки зрения именно процесс социальной дифференциации следует рассматривать как зависимую переменную, когда мы пытаемся объяснить сложную серию взаимосвязанных изменений, приведших к возникновению церемониального города (см.: [Wheatley, 1971, p. 267]). В то же время не следует полагать, что религия являлась единственной первопричиной социальных процессов, правильнее говорить о том, что она пронизывала все виды деятельности и институциональных изменений и служила средством обеспечения единства общества.

Синхронные и аутентичные эпиграфические источники позднешанской эпохи — гадательные надписи из Иньсюя приводят к выводу о том, что религия играла стратегическую роль в становлении ранней политической культуры, при этом она выполняла функцию катализатора различных процессов, происходящих в социуме, включая возникновение различных урбанистических форм и даже формирование всей древнекитайской цивилизации. По-видимому, в различных древних обществах религия играла сходную роль, однако эти общества не были религиозными в одном и том же ключе, что делает важной задачей изучение тех особенностей, которые отличали в конечном счете одну урбанистическую традицию от другой.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Mumford L. *The Culture of Cities*. New York: Harcourt Brace, 1938.
2. Wheatley P. *The Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient City*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1971.



Начало исторического периода в Восточной Азии и городища 2-го тысячелетия до н. э.

The Beginning of the Historical Period in East Asia and the Settlements of the 2nd Millennium BC

М.Е. Джуффре (Кузнецова-Фетисова)

Небольшой город Яньши (偃师) (около 600.000 жителей на 2019 год) располагается на берегу реки Ло недалеко от знаменитого города Лояна в провинции Хэнань, КНР. В 1959 году в пригороде Яньши было обнаружено городище бронзового века, датируемое первой половиной-серединой 2-м тыс. до н.э. Археологическая общность, названная по близлежащей деревне культурой Эрлитоу (二里头), широко известна благодаря самым ранним бронзовым сосудам на территории Восточной Азии. Сам памятник Эрлитоу прошел ряд фаз в своем развитии, и на определенном этапе представлял собой городское сообщество с высокоспециализированными ремесленными производствами и крупномасштабными постройками (район дворцов, крепостная стена).

Время и обстоятельства его обнаружения также крайне примечательны. В конце 1920-х годов была найдена столица позднего периода Шан (商) (XIV–XI вв. до н.э.) под Аньяном (安阳) (провинция Хэнань); в 1951 году в центре провинции Хэнань, городе Чжэнчжоу (郑州), начались раскопки археологической культуры Эрлиган (二里岗), поздние фазы которой совпадали с ранними этапами центра под Аньяном. Поиски более ранних археологических культур и привели к открытию 1959 года под Яньши.

В исторической традиции Китая древнейшие периоды назывались эпохами «Трех властителей и пяти императоров (三皇五帝)» и «Трех династий» — Ся, Шан и Чжоу (三代: 夏商周). Древнейшим подтвержденным эпиграфическими данными этапом признается позднешанский центр под Аньяном; более ранние периоды могут быть связаны с данными исторической традиции только путем ретроспективного отсчета и в связи с этим допускать целый ряд трактовок.

Что касается археологической культуры Эрлитоу под Яньши исследователи, как правило, связывали ее с поздним периодом Ся — ранним периодом Шан, поскольку, согласно сведениям из «Исторических записок» Сыма Цяня, ряд первых правителей периода Шан в качестве столицы выбирали тот же город, что и последние правители Ся.



В 1983 году было раскопано еще одно крупное городище, уже в самом Яньши. Археологическая периодизация показала связь с культурой Эрлиган, что дало основания китайским археологам назвать его раннешанским городом (偃师商城).

Таким образом, город Яньши на реке Ло и его окрестности были местом размещения крупных городских комплексов в первой половине 2-го тысячелетия до н. э. Развитое ремесленное производство способствовало становлению высокотехнологичного бронзолитейного комплекса, наиболее продвинутого в Восточной Азии того времени. Сложился консенсус, что культура Эрлитоу была локомотивом развития всего региона и последующего становления китайской цивилизации, и, в связи с этим, постоянно предпринимаются попытки определить место этой культуры на хронологической шкале китайской исторической традиции. Однако из-за отсутствия эпиграфических находок на городищах близ Яньши вопрос об их принадлежности той или иной династии можно считать открытым.



Урбанизм у древних майя после лидарной революции

Urbanism in the Ancient Maya after the Lidar Revolution

Д. Д. Беляев

Последнее десятилетие стало временем активного распространения лазерной воздушной съемки (LIDAR, или лидар) в поселенческой археологии Мезоамерики. Особенно активно лидар используется в обследованиях области майя, где густая тропическая растительность всегда затрудняла применение традиционных методик регионального обследования, разработанных в регионах горной Мезоамерики (Оахака, Центральная Мексика). Ряд локальных и региональных проектов в северной части Юкатана (Пуук, трансект Коба-Йашуна), в Кинтана-Роо (Ц'ибанче), а также в Южных низменностях (различные районы Белиза, зона Мирадор-Калакмуль, проект Инициативы ПАКУНАМ) позволил археологам получить новые комплексные данные о различных аспектах поселенческой организации майя в позднеформативный (IV в. до н. э. — II в. н. э.) и классический периоды (III–IX вв. н. э.), таких, как плотность застройки, внутри- и межгородская инфраструктура, уровень интенсификации производства, фортификации и т. д. В сравнении с наземными разведочными работами и раскопками городских поселений различного ранга эти исследования позволяют по-новому взглянуть на феномен урбанизма в обществе древних майя.



Роль декоративного убранства крыш в традиционной архитектуре Китая

The Role of Roof Decoration in Chinese Traditional Architecture

О.А. Королева

Цель данной работы — выявление особенностей декоративного убранства в традиционной архитектуре Китая. Объектом исследования являются декоративные элементы, которые использовали в качестве украшения разного типа коньков крыши. Предметом исследования являются так называемые «божественные животные» — группа зверей, которая отличается по числу фигур (от пяти до десяти), их облику и связанной с ними символике.

Для традиционной архитектуры Китая свойственна тщательная проработка как внутренних, так и внешних декоративных элементов. Облик декоративных элементов, украшавших конек крыши, зависел от назначения здания и от статуса его владельца. Существовало шесть основных форм крыши (четырёхскатная, двухскатная и др.) и различные типы конька — главный, диагональный и др. Можно выделить несколько типов материала для строительства конька — это, прежде всего, черепица и кирпич. Декоративные элементы выполняли практические задачи, а также охранительные и эстетические функции. Исследование охватывает длительный исторический отрезок, начиная с эпохи Восточная Хань (25–220) и заканчивая эпохой Цин (1644–1911). На примере трансформации декоративных элементов, которые в зависимости от типа конька было принято устанавливать на определенном уровне и в определенном количестве, можно проследить процесс стандартизации одной из сторон древнекитайской архитектуры.

Традиционно список «божественных животных» включал в себя дракона, феникса, льва, небесного коня, морского коня, двоих из девяти сыновей дракона, зверя *сечжи*, рогатого дракон и замыкающего группу *синьши*, внешне похожего на обезьяну с двумя крыльями за спиной. Согласно легендам, каждый из десяти мифических зверей был наделен божественной силой, отличался уникальностью и заключал в себе определенную символику. Расположение и количество фигурок зависело от того, насколько значимым было само здание, т. е. чем выше был статус владельца, тем большее количество фигур устанавли-



ливалось на коньке. Если речь шла об украшении особо значимых построек в императорском дворце, то число фигурок могло достигать десяти. Такое отношение к цифрам неудивительно, поскольку китайцы издревле воспринимали их как «инструмент» упорядочения мира, тем самым демонстрируя еще одну из сторон неповторимой китайской культуры.

Если для декоративных элементов на крышах официальных зданий была характерна четкая ранжированность и форма, то для неправильных построек больше была характерна узорчатость и пышность. Например, кроме многочисленных фигур волшебных зверей, конек также мог украшать изысканный рельефный орнамент. Облик декоративных элементов, украшавших крыши дворцов, башен, храмов или жилых построек, также зависел от того, где было построено здание — в северной или южной части Китая.

В итоге можно сделать следующие выводы:

- изначально декоративные элементы устанавливали на крыше, исходя из практических соображений: закрепление черепицы, уменьшение нагрузки на выступающую часть крыши и др. Со временем изображения «волшебных животных» приобрели символическое значение — считалось, что они могут защитить от различных бед (пожаров и наводнений), а также принести удачу. Таким образом, кроме практического значения, декоративные элементы содержат в себе благопожелательный смысл;
- определенное число декоративных фигурок на крыше здания могло свидетельствовать о статусе его владельца. Такое отношение к цифрам неслучайно, поскольку в его основе лежат представления о древнекитайской нумерологии. Вместе с тем специфика китайской культуры заключается в том, что люди использовали цифры по большей части в утилитарных целях;
- образы «волшебных животных» были тесно связаны не только с китайской мифологией и народными преданиями, но также и с буддийскими сюжетами;
- внешние изменения декоративных элементов конька были связаны не только с постепенным переосмыслением их функций, но и с тем, насколько вырос уровень производства керамических изделий. На примере трансформации декоративного убранства хорошо видно, что в эпоху Сун активно шел процесс стандартизации древнекитайской архитектуры. В то время был сделан упор на гражданские сферы жизни, а вопросам культуры стало уделять-



ся больше внимания. Эпохи Мин и Цин — это время, когда завершается унификация существовавших на тот момент образцов. В результате единый подход к оформлению зданий также позволил ускорить процесс строительства различных сооружений.

Результаты данного исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения роли декоративного убранства (как внешнего, так и внутреннего) в традиционной китайской архитектуре.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гао Ян. *Китайское традиционное архитектурное декорирование*. Тяньцзинь: Байхуа вэнь чубаньшэ, 2009.
2. Гу Юэ. *Иллюстрированный справочник традиционных узоров Китая*. Пекин: Дунфан чубаньшэ, 2010.
3. *Духовная культура Китая. Мифология. Религия*. Т. 2. М.: Восточная литература, 2007.
4. Ли Цзяньпин. *Иллюстрированный словарь терминов древней архитектуры Китая*. Шаньси: Шаньси кэсюэ цзишу чубаньшэ, 2011.
5. Ли Цянлан. *Проходя сквозь стену: классические исторические сооружения Китая (вид в разрезе)*. Гуанси: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2009.
6. *Полный перевод «Канона гор и морей»*. Пекин: Бэй цзин лянхэ чубань гунсы, 2016.
7. Сюй Юэдун. *Иллюстрированная история архитектуры Китая*. Пекин: Чжунго дяньли чубаньшэ, 2008.
8. Тань Аошуан. *Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность*. М.: Языки славянской культуры, 2004.
9. Ю Чжоюнь. *Иллюстрированный словарь архитектуры Гугуна*. Пекин: Цзыцзиньчэн чубаньшэю, 2007.
10. Sterckx R. *The Animal and the Daemon in Early China*. Albany: State University of New York Press, 2002.



Формирование устойчивых архитектурно-градостроительных систем в ранненеолитических поселениях Ближнего Востока

Formation of Sustainable Architectural and Urban Planning Systems in the Early Neolithic Settlements of the Middle East

Л. В. Гайкова

Результаты археологических раскопок поселений начальной стадии неолита содержат материалы, анализ которых указывает на стремление сообществ к территориальной интеграции и продуманному зонированию участков поселений. Существование относительно упорядоченных и стабильных форм общественной жизни способствовали формированию типологического разнообразия архитектурных объектов в комплексах поселений. Архитектурные объекты поселений Айн-Маллаха, Нахаль-Орен, Бейдха, Немрик IX, Айн-Газаль, Чейеню Тепеси, Невалы Чори, Джерф эль-Ахмар, поселения WF16, комплекса Гёбекли-Тепе и др. обладают данными характеристиками.

Территориальная интеграция означает центростремительность и компактность размещения построек в границах освоенной территории. Это явление прослеживается в преднеолитических поселениях, когда уже можно говорить о проявлении социально-интегративных особенностей организации территории и утверждать, что все объекты были частью единой, сложной социально-культурной системы. Например, комплекс Нахаль-Орен состоял из центрального участка (как погребального и для общественных мероприятий), окружающих небольших участков повседневного бытового использования, многочисленных кремневых, костяных и каменных промыслов (мастерских и мест добычи сырья), троп-коммуникаций вокруг главного центра. Все объекты были элементами единого сложно организованного территориального ландшафтного комплекса и были включены в социальные отношения [Nadel, 2011].

Пространство поселения выстраивалось с учетом естественных факторов и, прежде всего, ветрового воздействия. Расположение построек осуществлялось в соответствии с осью очажной линии, выставленной перпендикулярно ветровому потоку [Беляева, 2014].



Зонирование территорий поселений связано с проявлением и закреплением общественной деятельности, которая была пронизана сакральным смыслом и проходила на специально отведенных и особо подготовленных для этого местах — площадках, площадях или в специальных сооружениях общественного назначения. Например, в границах поселения Чейеню Тепеси выявлены отдельные функционально-планировочные зоны: (производственная, жилая и зона общественного назначения в восточной части поселения), образующие устойчивую планировочную структуру, которая совершенствовалась, но радикально не менялась [Schirmer, 1990].

Процесс формирования *типологического разнообразия архитектурных объектов* прослеживается в архитектурных изменениях жилища: постепенно проявляются особенности использования жилого пространства, связанного с символикой связи с предками и необходимостью решения вопросов коллективного выживания. Появляются неординарные здания, в которых в архитектурной форме отражаются сложные социально-культурные изменения. Обнаруживается не только разделение архитектурных объектов на типологические группы (культового, сакрального и коммунального назначения), но и происходит внутригрупповое усложнение. Например, в Айн-Газале обнаружен феномен архитектурной иерархии ритуальных объектов. Археологами идентифицированы три типа ритуальных построек: «святыни», «святнища», «храмы» [Rollefson, 2000]. В типологическую группу коммунальных объектов большинства поселений объединяются постройки для собраний, склады и мастерские, т. е. объекты, связанные с обеспечением повседневной жизни сообществ. Например, в перечень идентифицированных построек в Гёбекли-Тепе, кроме ритуальных, входят производственные постройки, складские объекты, мастерские, общественные хранилища [Шмидт, 2011]. В поселении Джерф эль-Ахмар обнаружено сооружение, в котором сочетание утилитарности (концентрация, хранение, производство и, возможно, распределение ценных материалов и предметов) и символичности (отличие от ординарных построек, обряды, связанные с возведением и «погребением» сооружения, присутствие материальных символов) позволяют обозначить его как многофункциональную постройку [Корниенко, 2004]. Застройка поселения WF16 образует плотный кластер архитектурных единиц-построек, который обрамляет большое эллиптическое сооружение. С точки зрения назначения и размеров отдельных построек, наличия и типа внутренних структурных элементов, содержания ма-



териального заполнения в WF16 прослеживается типологическое разнообразие мастерских, складов, хранилищ [Finlayson et al., 2011].

Стремление к территориальной интеграции, осознанное размещение необходимых для жизнедеятельности построек и проявившееся их типологическое разнообразие говорят о применении принципов архитектурного планирования. Осознанное формирование архитектурных систем подтверждается исследованиями остатков построек Айн-Маллаха и Гёбекли-Тепе. Постройки поддаются геометрическому анализу, что говорит о существовании предварительного замысла и методов его воплощения [Valla, 1988; Naklay, 2015].

Изучение хода исторического развития ближневосточных ранне-неолитических поселений, показало, что структурная организация их территории и сооружений на ней является итогом сложного эволюционного процесса, в основе которого можно увидеть закономерности социально-культурного, градостроительного, архитектурного развития среды обитания. С точки зрения современной урбанистики, поселения рассматриваемого исторического периода обладали признаками эффективности, рациональности, целесообразности, комплексности. А это, кроме других факторов, определило устойчивость развития социума и его среды обитания.

Библиография

1. Беляева В. И. Особенности расположения жилых площадок с очагами на стоянках верхнего палеолита. *Каменный век: от Атлантики до Пацифики*. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 146–156.
2. Корниенко Т. В. Символическое оформление построек и сооружений общественного назначения раннего докерамического неолита Северной Месопотамии. *Вестник Древней истории*. 2004. № 2. С. 125–147.
3. Шмидт К. Они строили первые храмы. Таинственное святилище охотников каменного века. *Археологические открытия в Гёбекли Тепе*. СПб.: Алетейя, 2011. 320 с. С. 99.
4. Architecture, Sedentism, and Social Complexity at Pre-Pottery Neolithic A WF16, Southern Jordan. В. Finlayson, S. J. Mithenb, M. Najjara, S. Smithc, D. Maricevic, N. Pankhurstb, L. Yeomansb. *Proceedings of the National Academy of Sciences*. 2011. Vol. 108. No. 20. Pp. 8183–8188.
5. Naklay G., Gopher A. A. New Look at Shelter 131/51 in the Natufian Site of Eynan (Ain-Mallaha). *PLoS ONE*. 2015. No. 10(7). Pp. 1–16.



6. Nadel D., Rosenberg D. Late Natufian Nahal Oren and Its Satellite Sites: Some Regional & Ceremonial Aspects. *Before Farming: The Archaeology and Anthropology of Hunter-Gatherers*. 2011. No. 3. Pp. 1–16.
7. Rollefson G.O. Ritual and Social Structure at Neolithic Ain Ghazal. *Life in Neolithic Farming Communities. Social Organization, Identity and Differentiation*. New York, 2000. Pp. 165–190.
8. Schirmer W. Some Aspects of Building at the «Aceramic Neolithic» Settlement of Çayönü Tepesi. *World Archaeology*. 1990. Vol. 21. No. 3. Pp. 363–387.
9. Valla F.R. Aspects du sol de l'abri 131 de Mallaha (Eynan). *Paléorient*. 1988. Vol. 14. No. 2. Préhistoire du Levant II. Processus des changements culturels. Pp. 283–296.



Особенности неолитизации на Западе и Востоке Евразии: поиск общих подходов и археологические маркеры

Peculiarities of Neolithization in the West and East of Eurasia: Search for Common Approaches and Archaeological Markers

А. В. Табарев

Понимание того, что процесс *неолитизации* имеет глобальный характер предполагает, с одной стороны, обращение к максимально широкой географии археологических данных, а, с другой, развитие самых разных форм и форматов научного диалога специалистов из разных стран и регионов мира. В рамках этого диалога Восток Ближний и Восток Дальний играют особую роль. Ближний Восток, как некая классическая исследовательская площадка для изучения происхождения производящего хозяйства, оседлости и структурированных обществ «подарил» в конце XX — начале XXI в. археологам серию памятников с монументальной архитектурой, которые кардинально изменили представления не только о докерамическом неолите (PPN A-B) этого региона, но и о самом содержании перехода к неолиту в целом. Дальний Восток (Российская часть, Японский архипелаг, Южный Китай), в свою очередь, демонстрирует иную модель, в которой гончарство (как один из традиционных маркеров неолита) появляется в финале плейстоцена (около 14 тыс. л. н.) и развивается на протяжении почти 10 тысяч лет в обществах с эффективной присваивающей экономикой [Табарев, 2014].

В данной работе мы обращаемся к опыту сравнительных исследований феномена неолитизации на Востоке и Западе Евразии, которые производились в рамках сотрудничества со специалистами из Японии [Попов, Табарев, Учияма, 2007; Popov, Tabarev, Mikishin, 2014; Tabarev, Ivanova, Kanomata, 2021], Турции [Попов, Табарев, 2008; Табарев, 2021] и ряда европейских стран за последние четверть века. В фокусе этих исследований были вопросы терминологии, хронологии, периодизации, а также общее и особенное локальных моделей неолитизации. Немаловажную роль в детализации этих сюжетов сыграло и расширение географии исследований, обращение к сценариям неолитизации



в тихоокеанском бассейне [Табарев, Попов, 2017] — в островной части Юго-Восточной Азии [Табарев, 2022; Табарев, Патрушева, 2018], а также в прибрежных районах Южной Америки [Попов и др., 2016; Табарев, 2016; Табарев, Каномата, 2015; Tabarev et al, 2021]. Данный опыт позволяет предложить более широкую дискуссию об общих подходах к проблеме неолитизации, а также значении и важности разнообразных археологических маркеров этого процесса.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Попов А. Н., Табарев А. В., Учияма Ю. НЕОМАР — новый международный проект по археологии Дальнего Востока. *Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий*. Материалы Годовой сессии ИАЭТ СО РАН 2007 г. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2007. Т. XIII. С. 146–148.
2. Попов А. Н., Табарев А. В., Маркос Х. Г., Лазин Б. В., Васильева Л. Е. Археологические исследования на памятнике Реаль-Альто в 2014–2015 гг. *Д.Л. Бродянский — 80*. 2016. Тихоокеанская археология. Вып. 38. С. 187–206.
3. Табарев А. В. Культурный и палеоэкономический аспекты появления древнейшей керамической посуды на востоке Евразии и в Южной Америке (Колумбия, Эквадор). *Труды IV (XX) Всероссийского археологического съезда в Казани*. Казань: Отечество, 2014. Т. I. С. 354–356.
4. Табарев А. В. Формативный период в археологии Эквадора: анатомия термина и вопросы практического применения. *Теория и практика археологических исследований*. 2016. № 1 (13). С. 111–126.
5. Табарев А. В. Клады каменных изделий в палеолите–неолите Дальнего Востока: Терминологические и функциональные аспекты дискуссии. *Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий: Материалы итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН 2021 г.* 2021. Т. 27. С. 254–258.
6. Табарев А. В. История изучения каменного века Индонезии: раннеголоценовая микроиндустрия тоала (Toalean), Сулавеси. *Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий: Материалы итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН 2022 г.* 2022. Т. 28. С. 305–310.
7. Табарев А. В., Каномата Й. «Тропический пакет»: особенности каменных индустрий древнейших культур Тихоокеанского бассейна (на примере побережья Эквадора). *Археология, этнография, антропология Евразии*. 2015. Т. 43. № 3. С. 64–76.



8. Табаров А. В., Патрушева А. Е. Неолит островной части Юго-Восточной Азии: особенности, гипотезы, дискуссии. *Теория и практика археологических исследований*. 2018. № 1. С. 165–179.
9. Табаров А. В., Попов А. Н. Особенности процессов неолитизации в тихоокеанском бассейне. V(XXI) *Всероссийский археологический съезд. Сборник научных трудов*. Барнаул: Алтайский государственный университет, 2017. С. 1009–1010.
10. Popov A. N., Tabarev A. V. Neolithic Cultures of the Russian Far East: Technological Evolution and Cultural Sequence. *Turkish Academy of Sciences Journal of Archaeology*. 2008. Vol. 11. Pp. 41–62.
11. Popov A. N., Tabarev A. V., Mikishin Y. A. Neolithization and Ancient Landscapes in Southern Primorye, Russian Far East. *Journal of World Prehistory*. 2014. Vol. 27. Iss. 3. Pp. 247–261.
12. Tabarev A. V., Ivanova D. A., Kanomata Y. Knap and Keep: Late Palaeolithic-Neolithic Caches, Far East. *Documenta Praehistorica*. 2021. Vol. 48. Pp. 2–11.
13. Tabarev A. V., Kanomata Y., Popov A. N., Poshekhonova O. E., Zubova A. V. Towards the Characteristics of Early Formative, Coastal Ecuador: Joint Russian Japanese–Ecuadorian Excavations at Real Alto site in 2014–2017. *Valdivia, una Sociedad Neolítica: Nuevos aportes a su conocimiento*. Portoviejo: Ediciones UTM Universidad Técnica de Manabí, 2021. Pp. 64–97.



The Architectural Art of the City of Oran in Algeria between the Arab and the Spanish (16th and 17th Centuries)

Архитектура города Оран в Алжире между арабами и испанцами (XVI–XVII вв.)

Amira Zatir

The old city of Oran in Algeria, of Arab-Andalusian creation in 902, underwent several modifications of architectural, artistic, constructive, and structural styles, consequence of the various changes of occupations and consequently urban that touched the city of Oran, and on the other hand, the damage to the building during the earthquake of 1790, were not taken into consideration and rare are the buildings which could benefit from a possible restoration.

The following analysis will be based essentially on a comparative study of the old town of Oran before and after the earthquake of 1790. This key date accelerated the final departure of the Spaniards from Oran in 1792, also following the battle led by the Bey Mohamed ELkebir against them.

Prospecting in situ on the old buildings was not easy because of this ambiguity, since it is a question of carrying out a judicious classification of all the constructions dating from before the earthquake, to distinguish them from those built after the earthquake. Spanish era of 1792; it should be noted that even the constructions having resisted the earthquake underwent modifications, moreover, which made the study more complicated, was the absence of archives such as plans of the various statements specific to the old city and the forts and neighboring castles.

This study focuses on an analysis on an urban scale, and is based on testimonies, descriptions and studies made and quoted in works by researchers dating back to Spanish times, as well as plans of the old nucleus. The study will go through two phases: a descriptive phase and an analytical phase.

Keywords: Oran, arabic, spanish, architecture, urbanism

REFERENCES

1. De Epalza Mikel, Vilar Juan. *Planos y mapas hispanique de Argelia, siglos XVI–XVIII*. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid 1988.



2. Guindani Silvio, Doepper Ulrich. *Architecture vernaculaire. Territoire, habitat*. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR), Lausanne, 1990.
3. Juan Manuel Lopez Marinas et Rosa Salord. *La période sismique oranaise de 1790 à la lumière des archives espagnoles*. Madrid, 1990.
4. Lespes René. *ORAN étude de géographie et d'histoire urbaines*. Bel Horizon, Oran, 2003.
5. Metair Kouider. *ORAN La mémoire*. Bel Horizon, Oran, 2004.
6. Senouci Abbas. *Définition et évaluation des termes de référence du risque sismique dans le plan d'occupation des sols. L'exemple de l'Oranie*. Magister' thesis, UST. Oran, 2004.
7. Zatir Amira. *Sismo-Resistant Techniques in the Ancient Construction, Know-How to be Promoted*. 2nd International Scientific Conference on Engineering” Manufacturing and Advanced Technologies”. MAT 2012, Antalya Turkey, 22–24 November 2012.
8. Zatir Amira. *Urban Analysis of the Old City of Oran and Its Building, after an Earthquake*. the ICCSEE 2014: XII International Conference on Civil, Structural and Environment Engineering, Istanbul, Turkey, November 28–29, 2014.
9. Zatir Amira. *La culture sismique locale, pour une meilleure gestion du risque et la bonne réhabilitation de l'ancien bâti, cas de la Casbah d'Oran*. Doctorat thesis, UST. Oran, 2018.

III. Сравнительная иконография как метод изучения художественных культур эллинизма

**Erotica. Проблемы происхождения и бытования так
называемых «обсценных терракот» в греко-римском
Египте**

**Erotica. Problems of the Origin and Existence of the So-
Called “Obscene Terracottas” in Greco-Roman Egypt**

О.А. Васильева

В отделе древнего Востока ГМИИ им. А. С. Пушкина насчитывается 224 предмета терракотовой пластики (включая фрагменты): в основном это статуэтки разных типов, фигурные сосуды, светильники и фрагментарные вещи. Большая часть памятников происходит из коллекции В. С. Голенищева (в ГМИИ с 1911 г.), а также из других частных собраний — А. В. Живаго (в ГМИИ с 1940 г.), Н. Г. Тер-Микаэляна, И. Г. Арутюняна, О. В. Ковтуновича (в ГМИИ с 1980-х гг.)

Группа так называемых «эротических изображений» (в старом инвентаре коллекции они названы «обсценными») насчитывает 14 предметов терракоты: рельефные пластинки со сценой симплегмы (1,1а 3233, 3234, 3235, 3226 (фрагмент стенки сосуда), 3237), миниатюрная скульптурная симплегма (1,1а 3189), итифаллическая фигурка мужчины, совокупающегося с петухом (1,1а 3232), разного размера фаллосы (1,1а 3181, 3239, 7647, 3238 (фрагмент от статуэтки)). Цельные статуэтки, несомненно, представляют собой votivные приношения либо предметы, находившиеся в домах и служащие оберегами для обеспечения мужской потенции и женской фертильности. Тематически и функционально (бытование в домашнем контексте) к этому комплексу изображений примыкают глиняные светильники, изображающие мужчин с огромным фаллосом (1,1а 3183, 3184, 3185). В качестве параллелей данному комплексу были изучены небольшие фаянсовые «фаллические» статуэтки (35 пр.), относящиеся к периоду 26 династии и птоломеевскому времени. Такого рода продукция известна под термином



Naucratic figures, поскольку основное их место происхождения — греческая колония Навкратис в Восточной Дельте. Однако подобные статуэтки были распространены и в других частях Египта, что говорит об их широком бытовании. Многие фаянсовые фигурки имеют ушко для подвешивания, следовательно, их носили на шее как амулеты — очевидно, для увеличения мужской потенции либо от дурного глаза. Некоторые имеют юмористический оттенок: фигура мужчины, сидящего в обнимку с собственным фаллом (1,1а 3204), или с огромным фаллом, обвитым вокруг шеи (1,1а 3201, 3205, 3206).

Особый интерес представляют две рельефные терракотовые плитки с изображением симплегмы. На одной из них (1.1а 3234) показана сцена совокупления женщины со стоящим сзади мужчиной в маске с бородой и усами. С. И. Ходжаш отождествляет этого персонажа с богом Бэсом. На другой — фрагментированной — плакетке (1.1а 3233) сохранилась только фигура женщины справа (также в длинном парике и опирающаяся на амфору). Размеры плакеток примерно одинаковы, и они происходят очевидно из одного и того же места.

Отождествление мужской фигуры с божеством Бэсом вызывает сильные сомнения. Дело в том, что Бэс, наделенный широкими функциями апотропея, являлся покровителем женской сферы, а также всего, связанного с производительными силами, поэтому часто изображался итифаллически, но никогда — в позе симплегмы. Существующие аналогии показывают, что изображение бородатого мужчины (или мужчины в маске), совокупающегося с женщиной, связаны, скорее всего, с кругом греческих и малоазийских верований. Похожие изображения, сконцентрированные вокруг образов Силена и Приапа, датируются V–III вв. до н. э. и происходят из Родоса или восточной Дельты. Изображения такого рода в Египте в рамках распространения «синкретической» культуры могли быть включены в осирический контекст. Фаллические изображения, таким образом, связаны с возрождением и обретения бессмертия.

В предшествующий период сдержанного отношения ко всякого рода «обсценным», «стыдным» изображениям подобные памятники практически не публиковались и не выставлялись. В рамках доклада сделан первый шаг на пути серьезного научного изучения массовой продукции подобных изображений как специфического пласта древней культуры (сексуальность и культ плодородия). Сделана также попытка определить первоначальный контекст и назначение данных предметов. Большинство из них служили *ex-voto* и происходят из



храмовой территории саккарского Серапеума (так называемые «комнаты Бэса»). В поздний и греко-римский период это был крупнейший очаг «народной религии». Подобного рода изображения могли также происходить мемфисского некрополя, где почитался хтонический Сокар, отождествленный с Осирисом. Другое вероятное место провенанса — Мемфис или Навкратис, где часто встречаются находки фаллических статуэток.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ходжаш С. И. *Изображения древнеегипетского бога Бэса в собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*. М., 2004.
2. Bailey D.: *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*. Vol. IV. Ptolemaic and Roman Terracottas from Egypt. London, 2008.
3. Bayer-Niemeier E.: *Griechisch-römische Terrakotten*. Liebighaus — Museum Alte Plastik. Bildwerke der Sammlung Kaufmann I. Frankfurt/M, 1988.
4. Derchain P. Observations sur les Érotica. Martin G. T. (ed.). *The Sacred Animal Necropolis at North Saqqâra. The Southern Dependencies of the Main Temple Complex, Excavations in North Saqqâra*. Excavation series 50. London: Egypt Exploration Society, 1981. Pp. 166–170.
5. Fischer J. *Griechisch-Römische Terrakotten aus Ägypten. Die Sammlungen Sieglin und Schreiber*. Dresden, Leipzig, Stuttgart, Tübingen. Tübingen, 1994.
6. Frankfurter D. *Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance*. Princeton, 1998.
7. Parkinson R. Phallic Figurines: Changing Museum Attitudes. *Egypt and Sudan*. Newsletter. The British Museum. Issue 1, 2014.
8. Quibell J. E.: *Excavations at Saqqara 1905–1906*. Cairo, 1907.



Изображения саркофагов в древнеегипетских гробницах и на погребальном инвентаре

Images of Sarcophagi in Ancient Egyptian Tombs and on Funerary Inventory

Н.В. Лаврентьева

На протяжении всего времени существования древнеегипетского искусства изображение саркофага как вместилища тела покойного занимало значимое место в системе внутреннего оформления гробницы и декора погребального инвентаря.

Несмотря на то, что история возникновения саркофага («неб-анх» по-египетски) зафиксирована лишь в позднем варианте у Плутарха в изложении комплекса осирических мифов в трактате «Об Осирисе и Исиде», использование саркофагов нам известно еще с раннединастических времен и проходит красной нитью через все древнеегипетское погребальное искусство.

Его роль в сохранении тела покойного в различные эпохи обретает дополнительные трактовки, наполняется новыми смыслами: это утроба богини Нут, где происходит трансформация покойного, необходимая для его возрождения; это дом для вечного пребывания; наос, где происходит обожение покойного; скульптурная оболочка тела, демонстрирующая трансформировавшуюся божественную плоть воскресшего.

В Древнем царстве саркофаг по своему устройству и декору представляет собой продолговатый прямоугольный ящик с оформлением в виде вертикальных ниш или дверей, имитирующих тростниковую архитектуру додинастики, так называемый «дворцовый фасад». Большинство дошедших саркофагов этого времени каменные и либо имеют такой декор, выполненный в низком рельефе, либо не имеют оформления, кроме надписи по верхнему краю нижней части саркофага. Таким образом, саркофаг играет роль дома покойного или архитектурно оформленного пространства, содержащего тело покойного. В гробницах Древнего царства в сценах путешествия в Абидос или перевозки тела в некрополь можно увидеть изображение саркофага, но этот образ соединяется с другим изобразительным мотивом: это прямоугольный наос, располагающийся на лодке. Подобные наосы или «навесы», сперва плетеные, потом связанные из дощатых панелей, присутству-



ют еще на наскальных изображениях в Восточной пустыне, но сохранились в качестве архитектурного объема на огромных солнечных ладьях, которые захоранивались в Абидосе, а позднее, при пирамидных комплексах фараонов 4 и 5 династии. Изображения таких саркофогов — наосов, в которых иногда показывается лежащая внутри мумия, продолжают присутствовать в рельефном декоре вельможеских мастаб 4–6 династий.

Эпоха Среднего царства приносит широкое использование деревянных моделей в гробничный инвентарь. Среди этих разнообразных композиций, в объеме передающих сцены снабжения покойного всем необходимым для загробной жизни, ранее известных по рельефам из молелен, появляются и изображения погребальных лодок с саркофагом на борту. Причем несмотря на то, что в Среднем царстве начинает получать также распространение картонажные антропоидные маски-наголовники и чехлы мумий, а дошедшие саркофаги преимущественно выполнены из дерева, в моделях саркофаг представляется прямоугольным, иногда со скругленной крышкой, наподобие формы архаических святилищ.

Новое царство открывает новую страницу в изображении саркофогов на стенах гробниц, как в росписях, так и в раскрашенном рельефе. Это сцены похорон и оплакивания, а также изготовления мумии Анубисом. Стоящий вертикально антропоидный саркофаг во время проведения ритуала отверзания уст и очей становится практически обязательной сценой, представленной или на стене гробницы, или в свитке «Книги Мертвых». В эпоху Нового царства антропоидная форма саркофага занимает лидирующую позицию несмотря на то, что каменные прямоугольные саркофаги продолжают использоваться в царских погребениях, как и в предыдущие исторические периоды. Типология деревянного антропоидного саркофага находит отражение и в изображениях. На стенах частных гробниц, а также на папирусах «Книги Мертвых» часто встречается изображение саркофага, обмазанного битумом, с позолоченными полосами, имитирующими перехватывающие тело бинты мумий (характерно для 18 династии). Но старый традиционный вариант показа наоса также не исчезает, к тому же отражая обычай помещать антропоидный саркофаг под сень или в деревянный расписанный или позолоченный наос (в случае с царскими погребениями — саркофагов могло быть несколько, и они помещались один в другой). Даже фигурки ушебти могут помещаться в миниатюрные саркофаги, оформленные по всем правилам, характерным для 18–19 династий.



Третий Переходный период и Поздняя эпоха отличаются значительным изменением в декоре погребального инвентаря. В погребении частных лиц для одного человека начинают использоваться два саркофага, а также фигурно выполненная доска в форме мумии, которая укладывалась непосредственно на мумифицированное и обернутое бинтами тело покойного. Изображения на стенах гробниц становятся достаточно редким явлением, весь репертуар погребального декора переносится на предметы из погребения и, в частности, на саркофаги. На крышках антропоидных саркофагов и картонажных чехлов мумий (с 22 династии), изображение покойного на ложе постепенно становится одним из ключевых изобразительных мотивов. Кроме того, «скульптуризация» саркофагов и картонажей, начатая еще в 18 династию, продолжает развиваться: на саркофагах мы видим не только скульптурную маску, рельефно показанные руки и грудь у женщин, но пластически моделируются бедра и колени. У саркофага возникает пьедестал (25 династия) и рельефно оформленная пилястра (26 династия). Изменению форм саркофагов вторят формы ушебти. В Третий Переходный период самые простые ящички для ушебти могут выполняться в форме архаического наоса. А вслед за этим, с начала Поздней эпохи с ее архаизацией и обращением к древним формам, внешний саркофаг получает прямоугольную форму со сводчатой крышкой («керес»), имитирующей форму архаического наоса, а внутри располагается мумия в картонаже или антропоидном саркофаге. Антропоидная форма саркофага за предшествующие века становится настолько характерной формой для покрытия тела, что на изображениях «сливается» с образом мумии, становится ее неотъемлемой оболочкой и продолжает фигурировать в погребальных сценах на саркофагах и в «Книге Мертвых», как и в ее цитатах на предметах погребального инвентаря.

В греко-римскую эпоху мумия покрывается толстым слоем фигурно уложенных бинтов, так что образ тела покойного, например, на пеленах, отражает это ромбовидное пеленание в сочетании со скульптурированной шлемовидной маской. Таим образом, оболочка или покрытие мумии продолжает восприниматься как повторяющая ее очертания.

Несмотря на то, что изменение форм и типов саркофагов, безусловно, имело свое отражение в их изображениях на стенах гробниц и на гробничном инвентаре, тем не менее, можно выделить две основные формы — антропоидную и форму архаического наоса, которые ис-



пользовались в этих изображениях. И несмотря на устойчивость обеих форм, показ антропоидной оболочки мумии все же, пожалуй, использовался активнее и плотнее закрепился в качестве изобразительного мотива, не всегда полностью соответствуя реалиям своей эпохи. Это свидетельствует о том, что было важно продемонстрировать не вместилище мумии, а образ самого тела покойного, и саркофаг и картонаж в этом отношении стали его неотъемлемой частью.



Хор и другие египетские божества в облике римских воинов: к возможной интерпретации¹

Horus and Other Egyptian Deities in the Guise of Roman Soldiers: Towards Possible Interpretation

И. А. Ладынин

В египетской коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина находится четыре памятника, представляющие собой изображения древнеегипетских божеств в образах римских воинов: I, 1a 2985 (наиболее часто воспроизводимый и известный памятник) — статуэтка бога Хора с головой сокола, в двойном венце и в доспехах и одежде римского воина (бронза);

I, 1a 2794 — аналогичная статуэтка меньшего размера и худшей сохранности (бронза со следами позолоты);

I, 1a 6667 — статуэтка бога Анубиса с головой дикой собаки или шакала, с солнечным диском на голове в доспехах и одежде римского воина (бронза);

I, 1a 3389 — бюст или фрагмент статуэтки, служивший амулетом и изображающий бога Хора с головой сокола, в немесе («царском платке»), с солнечным диском и змеей на голове.

Данные предметы относятся к хорошо известной категории изображений божеств, которые могли быть представлены в подобном образе; помимо Хора и Анубиса, в римских доспехах и одежде могли изображаться Апис и Хнум (последний в единичном случае; см. [Aglan, 2013, p. 107–119]). Не вызывает сомнения царский статус Хора, представленного памятниками ГМИИ и их аналогами: в указанных памятниках он очевиден прежде всего по головному убору божества — двойному венцу или немесу. Еще ярче это качество проявляется в памятнике из Британского музея (EA51100), представляющем Хора в римских доспехах и одежде и в немесе восседающим на престоле. При этом статуэтка I, 1a 2794 изображает Хора с занесенной вверх правой рукой, а у его ног простерт крокодил; очевидно, что статуэтка I, 1a 2985, также изображавшая Хора с занесенной вверх правой рукой, должна была представлять такую же сцену поражения богом простертого гада — крокоди-

¹ Публикация подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ 19-18-00369-П «Классический Восток: культура, мировоззрение, традиция изучения в России (на материале памятников коллекции ГМИИ имени А. С. Пушкина и архивных источников)».



ла (см. об аналогичном сюжете в оформлении храмов греко-римского времени в Эдфу и Дендера: [Wilson, 1997]) или змея, олицетворяющего злого бога Апопа (см. о качестве Хора как поражающего его бога-змеборца: [Карлова, 2022]).

Надо сказать, что, хотя памятники данного типа известны, как уже было сказано, сравнительно хорошо и давно, их интерпретация, как правило, ограничивалась общими словами о связи представленных в подобном образе божеств (прежде всего, Хора) с египетской царской властью, обладателем которой в римское время был император. Думается, что возможности для уточнения интерпретации таких памятников предоставляет обращение к титулатуре римских императоров и лежащей в ее основе концепции. Обратим внимание, что титулатура Августа «Мощный рукой, Великий силой, Юноша, сладостный любовью, Властитель властителей, избранный Птахом (и) Нуном, отцом богов» (TmA-a wr- pNty Hwnw-bnr-mrwt HqA-HqAw stp.n-PtH-Nnw-it-nTrw; [Beckerath, 1999, p. 248–249]) — это последовательность эпитетов, призванных в первую очередь перенести на него качества бога Хора, сына Осириса и Исиды (эпитеты TmA-a и Hwnw-bnr-mrwt, которым не противоречат и иные ее компоненты; [Ладынин, 2011, с. 326–327]). Схожим можно считать смысл титулатур и других императоров, для которых они составлялись специально, помимо иероглифической транскрипции их латинских и греческих имен и эпитетов (Тиберия, Нерона, Тита, Домициана [Beckerath, 1999, p. 252–257]). Подобный смысл был установлен нами для титулатуры Александра, сына Александра Великого и Роксаны, формального царя Египта в 317–309 гг. до н. э., причем, по нашему мнению, он указывал на то, что его сакральные качества не принадлежали ему имманентно, а были полностью заимствованы от воплотившегося в нем Хора, сына Осириса и Исиды [Ладынин, 2011, p. 327]. С наибольшей полнотой эта концепция «деривативной сакральности» царя отразилась еще в период первого персидского владычества, в стеле Па-ди-Усир-па-Ра из Фаюма (Berlin ÄS 7493) с изображением адоранта перед Дарием I, представленном в обличи сокола-Хора. Выражаемое этой сценой поглощение личности царя воплощенным в нем богом носило, видимо, компенсаторный характер, позволяя примириться с чужеземным владычеством: не так важно, что страной правит чужеземец, если через его посредство в ней царствует сам бог Хор.

К данной концепции мы прибегали при интерпретации ряда египетских царских памятников Позднего и греко-римского времени.



Полагаем, что она отразилась в титулатурах римских императоров, также сохраняя свой компенсаторный характер, и считаем уместным обратиться к ней в связи с интерпретацией изображений Хора в образе римского воина. Если стела из Фаюма указала на проявление Хора именно в Дарии I, то подобные изображения не уточняют, в каком именно императоре воплотился Хор. Это понятно, поскольку сравнительно часто меняющиеся властители Рима были в своем большинстве слабо связаны с Египтом и не слишком дружественны к его традиции. Поэтому эти изображения могли представлять обобщенный образ «императора вообще», власть которого терпима именно потому, что его личность чужеземца фактически заместило божество.

Остается вопрос, возможно ли распространить эту интерпретацию и на другие изображения богов в образе римских воинов или же подобное их обличье следует считать стилизацией согласно реалиям времени (как в случае терракотовых изображений бога Бэса: [Васильева, Малых, Томашевич, 2022]). Аргументом в пользу первой возможности служит, как кажется, стела из Фаюма, на которой предстоящий богу крокодилу Сохнопайосу Август представлен в образе некоего бараноголового божества (по мнению Шт. Пфайффера, Зевса-Аммона [Pfeiffer, 2009, p. 71–72]). Перенесение царского статуса на божество, при неприемлемости по некоей причине земного правителя в качестве сакрального царя — известный прием 1-го тыс. до н.э. [Rössler-Köhler, 1991]. По-видимому, согласно «компенсаторному» концепту египтян, личность императора могла быть замещена не только Хором — царем *par excellence*, — но и другими богами, связанными с царской властью (Анубис, Апис) или демиургами (Хнум).

Библиография

1. Васильева О. А., Малых С. Е., Томашевич О. В. Бэс-воин. Египетские терракотовые статуэтки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. *ВДИ*. 2022. Т. 82 (2). С. 446–472.
2. Карлова К. Ф. Змееборческий миф как часть государственной идеологии в греко-римском Египте. *Индоевропейское языкознание и классическая филология*. 2022. Т. 26. С. 570–584.
3. Ладынин И. А. Новая публикация по проблемам взаимодействия между социумами на востоке античной ойкумены и некоторые черты прижизненного культа Августа в Египте. *Studia historica*. Вып. XI. М., 2011. С. 320–327.
4. Aglan H. E. A. *The Aspects of Animal Sanctification in the Graeco-Roman Monuments in Egypt (Study in Classical Influences)*. Diss. Köln, 2013.



5. Beckerath J. von. *Handbuch der ägyptischen Königsnamen*. 2. Aufl. München, 1999. Münchner ägyptologische Studien; 49.
6. Pfeiffer St. Octavian-Augustus und Ägypten. *Identität und Zugehörigkeit im Osten der griechisch-römischen Welt: Aspekte ihrer Repräsentation in Städten, Provinzen und Reichen*. Frankfurt a.M., 2009. Inklusion/Exklusion: Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart, 14. S. 55–80.
7. Rössler-Köhler U. *Individuelle Haltungen zum ägyptischen Königtum der Spätzeit: Private Quellen und ihre Königswertung im Spannungsfeld zwischen Erwartung und Erfahrung*. Wiesbaden, 1991. Göttinger Orientforschungen. IV. Reihe: Ägypten; 21.
8. Wilson P. Slaughtering the crocodile at Edfu and Dendera. *The Temple in Ancient Egypt: New Discoveries and Recent Research*. L., 1997. Pp. 179–203.



Эллинизация монументального ландшафта Мероитского царства при Натакамани и Аманиторе: культурно-исторический контекст

Hellenization of the Monumental Landscape of the Meroitic Kingdom under Natakamani and Amanitor: Cultural and Historical Context

М.А. Лебедев

Время правления Натакамани и Аманиторе (2 пол. I в. н. э.) нередко считается последним расцветом Мероитского царства. Именно на него выпала необычайно широкая строительная деятельность, связанная как с созданием новых памятников (прежде всего, храмов и дворцов), так и реставрацией или перестройкой многих более старых зданий. Можно полагать, что соправители проводили последовательную политику по преобразованию всего монументального ландшафта среднего течения Нила. Причины и задачи такой бурной деятельности не вполне ясны. При этом очевидно, что заметную роль в данном процессе занимало внедрение в архитектуру и искусство Мероитского царства эллинизирующих элементов. Данная тенденция, наметившаяся за поколения до Натакамани и Аманиторе, получила в I в. н. э. наиболее яркое воплощение именно в памятниках данных правителей. В докладе анализируются примеры эллинизации архитектуры и искусства Мероитского царства при Натакамани и Аманиторе в двух столичных центра древнего суданского государства, — Мероэ и Напате, — а также обсуждается широкий культурно-исторический контекст данного явления.



Древнеегипетские сосуды с феминоморфным декором из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина

Ancient Egyptian Vessels with Feminomorphic Decor from the Collection of the Pushkin Museum named after Alexander S. Pushkin

С. Е. Малых

В публикации анализируются три древнеегипетских керамических кувшина с наlepным декором в виде женских голов, хранящиеся в запасниках ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве. Сосуды были приобретены В. С. Голенищевым в Египте в конце XIX — начале XX в., и, согласно сведениям коллекционера-египтолога, происходят из Семайны — древнего некрополя, расположенного в 50 км к северо-западу от Луксора. Сосуды крупные, продолговатой формы, по морфологическим особенностям могут быть датированы временем правления ранней XVIII династии (вторая половина XVI в. до н. э.).

Стиль наlepного декора скорее архаический, нежели традиционно египетский. У двух кувшинов женские лица смоделированы простыми наlepами, формирующими округлое лицо в обрамлении двух длинных прядей волос, округлыми глазами и выступающим носом. Эти сосуды, вероятно, были изготовлены в гончарных мастерских Медамуда, поселения в 8 км к северо-востоку от Луксора, и являли собой локальный керамический тип, происходивший от керамики с антропоморфным наlepным декором Второго Переходного периода (XVIII — середина XVI вв. до н. э.). Декор третьего кувшина, от которого сохранился лишь венчик, несколько иной и совмещает в себе черты традиционной древнеегипетской иконографии богини Хатхор и вотивных терракотовых женских статуэток с глазами-прорезями, бытовавших с XII до ранней XVIII династий и связанных с погребениями археологической культуры “Pan-grave”, носители которой пришли в Египет из Восточной пустыни или Нубии и, видимо, отчасти повлияли на стиль древнеегипетской материальной культуры.



Египет и Кипр: «дискоголовые» женские статуэтки

Egypt and Cyprus: “Disco-Headed” Female Figurines

О. В. Томашевич

Публикация продолжает серию работ по публикации женских статуэток из собрания ГМИИ имени А. С. Пушкина (в соавторстве с Е. А. Анохиной и С. Е. Малых) и посвящена сравнению своеобразных обнаженных фигурок, бытовавших в долине Нила и на Кипре во 2-м тыс. до н. э. Эти лепные глиняные статуэтки необычны для Египта. Они изображают стройных женщин с длинными ногами, узкой талией, выступающими ягодицами, широкими прямыми плечами, вытянутыми вдоль тела руками; у них непропорциональная голова неправильной формы с завершением в виде диска, в котором проделаны отверстия. Из одежды на них только украшения: ожерелья, бусы, пояски, браслеты, серьги. Лицо передано условно: большие глаза прочерчены двумя тонкими линиями, сильно выступающий нос-«клюв», как бы составляющие нижнюю часть диска большие проколотые уши, рот никак не обозначен. Причем, в Египте датировки статуэток более ранние (примерно, XIX–XVI вв. до н. э., а кипрские относятся в основном к поздней бронзе, XV–XIII вв. до н. э.), что сразу ставит вопрос об их заимствовании. Однако, ответ на этот вопрос не так однозначен и требует подробного изучения иконографических особенностей статуэток не только этих двух регионов, но и более обширных территорий Передней Азии и Нубии.

За последнее десятилетие появилось сразу несколько трактовок иконографии этих фигурок, основанных на привлечении широкого круга разнообразных источников — как археологических, так и письменных. Наиболее обоснованной на сегодняшний день является интерпретация женских статуэток в контексте представлений о плодородии и богине Хатхор как покровительнице этой сферы. Культ этой египетской богини (помимо ее многих функций, охранительницы египтян за границей) проникает на Кипр разными путями, причем, похоже, в двух «вариантах»: собственно египетском и несколько измененном, восточномедиземноморском (в Библие ее памятники относятся, возможно, даже к 3-му тыс. до н. э.).

С другой стороны, в научной литературе по поводу этих необычных статуэток высказывались гипотезы о чужеземном влиянии на Египет. Однако, украшения позволяют говорить о принадлежности этих статуэток к малой пластике долины Нила.



Мотивы раннехристианских отходных молитв в погребальном искусстве Египта, Греции и Рима

Motives of Early Christian Funeral Prayers in the Funerary Art of Egypt, Greece, and Rome

В. З. Куватова

Гипотеза о том, что иконографические программы раннехристианских погребальных памятников Рима и ближайших провинций могут восходить к тексту отходной молитвы *Ordo commendationis animae*, неоднократно высказывались исследователями. Вопрос остается дискуссионным, однако сложно игнорировать семантические параллели между текстом молитвы и иконографическими программами, выраженными в идее спасения, а также сходство в выборе героев, персонифицирующих эту идею.

Существовали разные вариации текста молитвы, однако в тексте IV в. упоминаются Енох, Илья, Иона, Ной, Авраам, Исаак, Лот, Иов, Моисей, Даниил, три отрока в печи огненной, Сусанна, Давид, апостолы Петр и Павел, Текла [Finney, 1994, p. 283.]. Ее предшественниками считаются так называемые *Orationes pseudocyprianae*, перевод которых с греческого на латинский приписывается Киприану Антиохийскому. Соответственно, их перевод с греческого на латинский язык датируется началом IV в [Cabrol, Leclercq, 1907, p. 435; Sicard, 1978, p. 366–367; Gomez-Narros, 2015, p. 90]. В тексте *Orationes* упоминаются Авель, Ной, Енох и Илья, Авраам, израелиты, Моисей, Исаак, Яков, Иов, Даниил, три отрока, Иона, Сусанна, Давид, Лот, Петр, Павел и Фекла [Sicard, 1978, p. 366–367].

В римских катакомбах и саркофагах раз за разом встречаются иконографические программы, в разных сочетаниях комбинирующие композиции с вышеперечисленными персонажами. Иконографические программы раннехристианских памятников, базирующиеся на тексте *Ordo commendationis animae*, характерны в первую очередь для метрополии и ближайших провинций. Возможно, это связано с латинским языком, на котором читалась молитва. Аналогичные раннехристианские тексты на других языках до нас не дошли.

Между тем, в раннехристианских гробницах Фессалоники, а также в далеком египетском оазисе Харге сохранились гробницы со сложными иконографическими программами, в которых также просле-



живается связь с раннехристианскими отходными молитвами. В этих программах заметно как определенное сходство с римскими памятниками, так и заметные отличия. В отличие от римских памятников, изображения новозаветных персонажей, не упомянутых в тексте IV в., но популярных в погребальном искусстве Рима («Воскрешение Лазаря», «Преумножение хлебов» и др.). В этой связи возникает вопрос, могло ли римское погребальное искусство повлиять на провинциальные памятники, или и те, и другие, восходят к, соответственно, латинскому и греческому (либо коптскому) вариантам молитвы? Вероятно, в Греции и Египте, ранних христианских центрах, сформировалась собственная традиция.

Данный вопрос возвращает к проблеме происхождения самой *Ordo commendationis animae*. Ряд исследователей полагает, что латинский текст восходит к иудейским молитвам [Cabrol, Leclercq, 1907, p. 435; Gomez-Narros, 2015, p. 90; Narkis, 1979, p. 63; Chatháin, 1980, p. 132], в частности, к *Mi she'annah* [Narkis, 1979, p. 63; Chatháin, 1980, ВУЫПАЛДЯ ФЫ89Е6-ЗХ-ИШЩЯ7М8 132]. *Mi she'annah* представляет собой многократно повторяемое обращение к Богу с упоминанием многочисленных ветхозаветных персонажей. Перечень персонажей в *Mi she'annah* намного шире, чем в *Ordo commendationis* и *Orationes*, при этом часть персонажей раннехристианских молитв в нем отсутствует. На само построение текста, а также количество ветхозаветных героев, вполне могло повлиять на тексты раннехристианских отходных молитв. Более того, обширный перечень, гипотетически, мог породить их разнообразные версии, отличающиеся, в первую очередь набором перечисляемых в них персонажей.

Вопрос в том, послужили ли иудейские молитвы в качестве прямого источника или, как в случае с *Orationes pseudocyprianae*, сначала появилась греческая версия. Восточно-средиземноморское (возможно, антиохийское) происхождение *Orationes* объясняет появление среди ветхозаветных персонажей Петра, Павла и Феклы. В принципе, такое заимствование могло произойти в любом крупном культурном центре, где совместно проживали и взаимодействовали еврейское и греческое либо еврейское и римское сообщества. Такими центрами в начале 1-го тыс. н. э. были и Антиохия, и Рим, и Александрия.

Для сравнения были выбраны памятники с самой обширной иконографической программой. Перечень персонажей *Mi She'Anah* намного длиннее, но для целей настоящего исследования мы ограничились



теми композициями, которые часто фигурируют в раннехристианском искусстве.

Помимо совпадения многих сюжетов в самих молитвах, а также значительного совпадения в иконографических программах памятников, необходимо отметить еще ряд закономерностей. Сцены с Адамом и Евой присутствуют в каждом из них. Как уже упоминалось, с точки зрения выражаемой в раннехристианском погребальном искусстве парадигмы ее включение абсолютно закономерно: в то время как сцены парадигмы спасения играют роль символического средства достижения цели (счастливой загробной жизни), сцена с Адамом и Евой символизирует цель.

Несмотря на общее сходство иконографических программ, в памятниках римского и александрийского круга очевидны и различия. Большинство памятников римского круга, помимо ветхозаветных сюжетов, включает новозаветные, также раскрывающие парадигму спасения. Во всех указанных в таблице памятниках присутствуют сцены «Исцеления Лазаря» и/или «Преумножения хлебов», а также композиции с апостолом Петром. Однако их нет ни в одном памятнике александрийского круга. В то же время, в памятниках, следующих александрийской традиции, часто встречаются сюжеты со святой Феклой, которых нет в римских.

Но различия могли присутствовать не только в художественной традиции, но и в латинском и греческом вариантах отходных молитв, и они также находили отражение в иконографических программах гробниц.

Тяготение к текстам молитв особенно ощущается в программах мавзолеев Харгии. В так называемой «Капелле Исхода» в сцене Исхода изображен уникальный для раннехристианского искусства персонаж — тесть Моисея Иофор. В библейском тексте он выделяется тем, что произносит краткую молитву [Исход, 18:11]. О важности молитвы для христиан Харги и устойчивости этой традиции свидетельствует и еще один багаватский мавзолей, датируемый более поздним периодом (примерно VI в.) — «Капелла мира». В ее иконографической программе, также частично восходящей к тексту отходной молитвы, помимо ветхозаветных и новозаветных сюжетов, присутствует персонафикация молитвы (*Ευχή*).



БИБЛИОГРАФИЯ

1. Carbol F., Leclercq H. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de la Liturgie*. Paris: Letouzey et Ané, 1907.
2. Chatháin P.N. The Liturgical Background of the Derrynavlan Altar Service. *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*. 1980. Vol. 110. Pp. 127–148.
3. Finney P.C. *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*. New York: Oxford University Press, 1994.
4. Gomez Narros J. Un ordo liturgico latino convertido en literatur romance: el Ordo Commendationis Animae en la epica espanola. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 33. Núm. Especial. 2015. Pp. 89–104.
5. Narkiss B. The Sign of Jonah. *Gesta*. 1979. No. 1 (1). Pp. 63–76.
6. Sicard D. La liturgie de la mort dans l'Eglise Latine des origines à la reforme carolingienne. *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen*. 1978. No. 63. Pp. 1–450; I–XXXII.



Египетский Будда: к проблеме понимания

Egyptian Buddha: To the Problem of Understanding

Н.В. Сафонова

В статье дается обзор дискуссий, связанных с недавней археологической находкой — статуей Будды, обнаруженной на территории Египта весной 2023 года. Скульптура II века была найдена в портовом городе Береника, где с середины 90-х годов ведутся раскопки, производимые совместными усилиями американских и польских исследователей. В ходе археологических работ было сделано множество интересных открытий, большинство из которых подтвердили и уточнили характер торговых связей, в том числе между Индией и Римской империей.

Город Береника был основан в III в. до н. э. и со временем стал одним из крупнейших портов Египта, контролируемых римлянами. Такие товары, как слоновая кость, боевые слоны для армии, текстиль и полудрагоценные металлы, специи и благовония проходили через город в течение нескольких веков, пока он не был заброшен примерно в VI в. н. э.

Береника быстро превратилась в оживленный, стремительно развивающийся портовый город, куда приезжали купцы из разных уголков тогдашнего населенного мира, и за время работы команда археологов обнаружила человеческие останки и многочисленные артефакты, свидетельствующие о том, что в городе жили люди всех возрастов и происхождений.

Основываясь на письменных источниках первого века до нашей эры и первого века нашей эры, руководитель экспедиции Стивен Сайдботэм¹ утверждает, что по крайней мере 120 кораблей, перевозящих минимум по 75 тонн товаров каждый, могли курсировать ежегодно между Индией, Береникой и ее родственными портами дальше на север вдоль побережья Красного моря Египта. Причем, письменные источники того времени крайне разнообразны: от личных писем до записей купцов с подробностями сделок и купчих.

«Береника была очень космополитическим местом, где жили люди различного этнического происхождения и разнообразных социальных

¹ Стивен Сайдботем из университета Делавэра является руководителем американской группы исследователей, тогда как польской командой руководит Мариуш Гвирж из варшавского университета.



статусов, — пишет С. Сайдботэм в последнем отчете 2022 года. — Это был культурный плавильный котел, где общим интересом живущих людей было заработать побольше денег на прибыльной торговле... которая проходила через торговый центр в обоих направлениях»¹.

Каждый год раскопки дают все больше информации о жизни города: в 2022 году, например, команда обнаружила кладбище домашних животных с останками 17 собак и кошек, корабельные бревна и другие морские артефакты из района гавани. Находки включают в себя и религиозные артефакты, представляющие различных божеств, и свидетельствуют о бытовании в городе 12 различных письменных европейских, африканских и азиатских языков, в том числе еще одного не идентифицированного. Материала так много, что работы хватит еще на четыре или пять поколений археологов»².

В сезоне 2022 года было найдено несколько предметов из Индии, из них одной из наиболее примечательных стала надпись на санскрите, относящаяся к периоду правления императора Марка Юлия Филиппа, известного как Филипп Араб, родившегося на территории современной Сирии и правившего Римской империей в 244–249 гг. н. э. В том числе заслуживают внимания две монеты из индийского королевства Сатавахана, двуязычная надпись на греческом и санскрите, священные индуистские предметы, включая троицу ранних божеств. Все эти предметы свидетельствуют о бурном развитии торговых путей и связанно с ними межкультурного обмена.

В том же сезоне была обнаружена статуэтка Будды в храме Исиды, которую в СМИ тут же назвали «археологической бомбой». Основные тезисы многочисленных публикаций можно свести к следующим пунктам: 1. скульптура сделана греками Египта, что прослеживаются в стиле статуэтки, к тому же, при ее создании использовали типично греческий материал — белый мрамор; 2. изображение сделано знающим буддистом, либо под его контролем; 3. из пункта 2 следует, что в Египте уже во II веке жили буддисты!

Однако заслуженно ли эта находка превратилась в новостную «бомбу» судить довольно преждевременно. Известно, что антропоморфные

¹ См.: The Berenike Project. *Polish-American Archaeological Mission to Berenike*. URL: Berenike (uw.edu.pl) (дата обращения: 05.06.2023).

² См.: 1st-century Buddha statue from ancient Egypt indicates Buddhists lived there in Roman times. 02.05.2023. URL: <https://www.livescience.com/archaeology/ancient-egyptians/1st-century-buddha-statue-from-ancient-egypt-indicates-buddhists-lived-there-in-roman-times> (дата обращения: 05.06.2023).



изображения Будды появляются в Северной Индии уже в I веке, а сама буддийская скульптура была отмечена сильнейшим эллинистическим влиянием, переняв такие элементы, как волнистые волосы, драпировки, покрывающие оба плеча, туфли и сандалии, украшения листьями аканта и т. д. Более того, как мы уже видели даже из итогов одного археологического сезона в Беренике, здесь были найдены многочисленные предметы из Индии II века н. э., включая религиозные артефакты, что уже не выделяет статую Будду как некую особую редкость. Также известно о большом количестве статуй синкретических египетских божеств, выполненных из мрамора¹. Подношение статуй божеств из стран происхождения купцов в крупные храмы эллинистических городов было обычной практикой того времени, а статуя Будды была обнаружена в храме Исиды.

По мнению, руководителей экспедиции, Будда был сделан из средиземноморского мрамора в Александрии, центре эллинистической культуры и культурном «плавильном котле» того времени, во II веке н. э. В нимбе вокруг головы статуи вырезаны солнечные лучи, «что указывает на его сияющий ум», пишут в заявлении министерства туризма и древностей Египта². Польский исследователь М. Гвижд считает, что произведение было заказано богатым индийским морским торговцем, который в какой-то момент подарил его храму, а С. Сайдботэм предположил, что это был подарок Римской империи в знак благодарности за благополучный прием торговца.

Таким образом, данная находка является еще одним свидетельством глобализации, которая существовала уже в I веке и «глобальной экономики», связывавшей Европу, Африку и Азию.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. 1st-century Buddha statue from ancient Egypt indicates Buddhists lived there in Roman times. 02.05.2023. URL: <https://www.livescience.com/archaeology/ancient-egyptians/1st-century-buddha-statue-from-ancient-egypt-indicates-buddhists-lived-there-in-roman-times> (дата обращения: 05.06.2023).

¹ См., например: Pfeiffer S. Die Entsprechung ägyptischer Götter im griechischen Pantheon (Kat. 171–181). *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung*; Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 26. November 2005. 26. Februar 2006, Frankfurt am Main; Tübingen 2005. S. 285–290.

² См.: Archaeologists Unearth Buddha Statue in Ancient Egyptian Port City. 01.05.2023. *Smithsonian Magazine*. Archaeologists Unearth Buddha Statue in Ancient Egyptian Port City | Smart News | Smithsonian Magazine.



2. Archaeologists Unearth Buddha Statue in Ancient Egyptian Port City. 01.05.2023. *Smithsonian Magazine*. Smart News | Smithsonian Magazine.
3. Pfeiffer S. Die Entsprechung ägyptischer Götter im griechischen Pantheon (Kat. 171–181). *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung*; Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie. 26 Nov. 2005. 26 Febr. 2006, Frankfurt am Main; Tübingen 2005. S. 285–290.
4. The Berenike Project. *Polish–American Archaeological Mission to Berenike*. URL: Berenike (uw.edu.pl) (дата обращения: 05.06.2023).

IV. Искусство как исторический источник

Маршруты Морского шелкового пути: художественные особенности и функции реликвий с затонувших китайских кораблей XIII–XIV вв.

Routes of the Maritime Silk Road: Artistic Features and Functions of Relics from Sunken Chinese Ships of the 13th–14th Centuries

Е. Э. Войтишек, Т. А. Кумпол, Д. В. Рассолова

В последнее время чрезвычайно интригующими выглядят крупные открытия историков, археологов и искусствоведов стран Восточной Азии в области исследований средневековых морских торговых контактов в регионе. С конца XX в. было обнаружено около двух десятков китайских и корейских судов, затонувших в XI–XIV вв. у восточных и юго-восточных берегов Китая и вблизи южной оконечности Корейского полуострова, что свидетельствует о крайне интенсивных морских торгово-экономических и культурных контактах в регионе в Средние века.

В данной работе анализируются артефакты, обнаруженные, главным образом, на двух крупнейших китайских торговых судах, потерпевших крушение 700–800 лет назад. В первую очередь, речь идет о судне, затонувшем в 1323 г. на юго-западе от Корейского полуострова. Останки корабля вместе со множеством находок были обнаружены в 1975 г. у побережья уезда Синан-гун на территории Республики Корея, в связи с чем в южнокорейской историографии он известен как «судно Синансон» (新安船). К анализу привлечены также ценные материалы, обнаруженные в 1987 г. на судне эпохи Сун (XII–XIII вв.), затонувшем вблизи о. Хайлин у г. Янцзян (пров. Гуандун, КНР), получившим впоследствии название «Наньхай-1» (南海一号). На обоих судах обнаружены десятки тысяч изделий хозяйственного назначения, а также ценные артефакты, монеты, древесина ароматических деревьев, лаковые изделия, игровой инструментарий. Предметом специального историко-культурного анализа являются особенности и функции художественных изделий из дерева, керамики, фарфора, стекла, золо-



та и бронзы, извлеченных из трюмов и различных отсеков затонувших кораблей.

В настоящее время реликвии корабля «Синансон» сосредоточены на территории трех музеев Республики Корея: в Национальном музее Кореи в Сеуле (國立中央博物館; *Куннип чунган панмульгван*), Национальном музее в Кванджу (國立光州博物館; *Куннип кванджу панмульгван*), и Выставочном павильоне морских реликвий, находящемся в Национальном научно-исследовательском институте морского культурного наследия (國立海洋文化財研究所; *Куннип хэян мунхваджэ ёнгусо*) в Мокпо. Что касается реликвий с судна «Наньхай-1», то после того, как его подняли на поверхность с помощью кессона и разместили в специально построенном павильоне музея Морского шелкового пути провинции Гуандун (广东海上丝绸之路博物馆; *Гуандун хайшан сычоу чжи лу боугуань*), все артефакты были изучены и классифицированы. Богатейшие коллекции артефактов с обоих судов позволяют организовывать во всех указанных музеях как постоянные экспозиции, так и временные выставки.

Обзор различных работ, посвященных анализу обнаруженных артефактов, подтверждает большое значение уникальных находок и их величайшую художественную ценность в контексте историко-культурных контактов вдоль Морского шелкового пути. Отдельное большое научно-практическое значение имеет изучение опыта организации современных музеев нового типа в Китае и Южной Корее.

Ключевые слова: затонувшие китайские судна, средние века, «Синансон», «Наньхай-1», художественные реликвии, музеи нового типа, Китай, Южная Корея, Морской шелковый путь.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ван Юаньлинь, Сяо Дашунь (王元林、肖达顺). Наньхайхиао сундай чэньчунань 2014 няньдэ фацзюэ (南海一号宋代沉船2014年的发掘: 考古). Раскопки кораблекрушения Наньхай-1 времен династии Сун в 2014 г. *Каогу*. 2016. № 12. С. 56–83.
2. Войтишек Е. Э., Кумпол Т. А. Судьба китайского корабля Синьаньчуань и морская торговля в Восточной Азии в средние века. *Мат-лы конф. Актуальные вопросы изучения истории, международных отношений и культур стран Востока*. Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2020. С. 74–82.
3. Гуандун хайшан сычоу чжи лу боугуань (广东海上丝绸之路博物馆. 百度百科). *Музей Морского шелкового пути провинции Гуандун*. URL: <https://baike>.



[baidu.com/item/广东海上丝绸之路博物馆/6021987?fromtitle=南海一号博物馆&fromid=6010270](https://www.baidu.com/item/广东海上丝绸之路博物馆/6021987?fromtitle=南海一号博物馆&fromid=6010270) (дата обращения 25.03.2023).

4. Рассолова Д. В. Китайское судно «Наньхай-1» и морская торговля в Восточной Азии. *Мат-лы конф. Китай и соседи: 6-я всероссийская научная конференция молодых востоковедов*. СПб.: Art-Xpress, 2021. С. 276–280.
5. Рассолова Д. В. Новые данные о реликвиях с затонувшего судна «Наньхай-1». *Мат-лы конф. Китай и соседи: 7-я всероссийская научная конференция молодых востоковедов*. СПб.: Art-Xpress, 2022. С. 175–180.
6. Xu Yongjie. The Dream and the Glory: Integral Salvage of the Nanhai No. 1 Shipwreck and its Significance. *The Silk Road*. 2008. No. 5 (2). Pp. 16–19.



Образы «инородцев» в цинском Китае и Европе XVI–XIX вв.¹

Images Of “The Aliens” in Qing Dynasty China and Europe of the 16th-19th Centuries

Е. А. Завидовская

Данное исследование прослеживает общность и различия в способах репрезентации и осмысления образов иностранцев или «инородцев» в изобразительном материале из цинского Китая, Османской Турции, Японии и Европы XVI–XVII вв. Период Нового времени в Европе был отмечен ростом интереса к облику и обычаям народов как из сопредельных, так и далеких стран, что можно назвать «взглядом империи на иных». В качестве характерного примера можно привести испанский манускрипт конца XVI столетия «Кодекс Боксера» (The Boxer Codex, ок. 270 с., 75 илл.), изготовленный на Филиппинах, в который вошли изображения представителей народов Восточной и Юго-Восточной Азии. В XVII–XVIII вв. в Европе формируются альбомы «этнических стереотипов» о народах Европы и сопредельных стран («Штирийская таблица наций»). В цинском Китае с конца XVII в. сформировалась традиция альбомов об аборигенных народах юго-запада. В Китае середины XVIII в. было подготовлено официальное издание «Изображения данников правящей династии Цин» (1751), включившее также изображения и описания народов ряда европейских стран и России. Сходные изображения «инородцев» производились в Османской Турции и Японии периода Токугава, указывая на наличие сходного вектора в развитии государств, разрабатывавших своего рода «раннюю модернизированную этнографию».

«Альбомы об инородцах», созданные в Китае

Примерно в конце XVII — начале XVIII вв. в цинском Китае сложился особый жанр этнографической литературы, т. н. «альбомы об инородцах» (кит. *баймяоту*, *мяоманьту*), которые представляли собой нарисованные от руки альбомы с изображениями сцен из жизни народов юго-западных окраин империи и описанием, которое с незначительными

¹ Исследование выполнено при поддержке РНФ в рамках научного проекта № 22-28-00119 <https://rscf.ru/project/22-28-00119/>.



вариациями кочует из альбома в альбом. В основном это были альбомы о народах провинции Гуйчжоу (Рис. 1а), реже — Юньнани (Рис. 1б), еще меньше альбомов посвящено народам провинций Хунань, Хайнань, Тайвань. В эпоху Мин уже создавались подробные описания юго-западных провинций, формировалась традиция иллюстрации аборигенных народов юго-запада. В ходе приобретения цинскими учеными и чиновниками, служившими в этих провинциях, все большего объема сведений о местных реалиях, количество народов, помещаемых в альбомы, также росло. Так, в альбомах о Гуйчжоу их число с 40–42 увеличилось до 82–100. В альбомах о народах Юньнани шел рост от 44 описаний (эпоха Канси, 1654–1722) до 106–108 к годам правления Даогуан (1821–1851).

Первые «альбомы об инородцах» создавались для служивших в этих областях чиновников, в их основе лежали реальные наблюдения. К сожалению, ранних изданий с предисловиями сохранилось очень мало, они хранятся в западных собраниях и доступны онлайн. В XIX столетии альбомы превращались в объект эстетического наслаждения и стали копироваться для более широкой образованной публики по всей стране, хранящиеся в собрании Научной библиотеки СПбГУ экземпляры, вероятно, были изготовлены уже в цинской столице.

Описания были посвящены определенной этнической, социальной группе или религиозной группе, принадлежность той или иной народности к более крупному этносу не всегда было корректными (например, отнесенные к мяо могли на самом деле быть дунами). Современные исследователи провели более точную атрибуцию этих народов [Ян Тиншо, Пань Шэнчжи, 2004].



Рис. 1а. Лист с изображением и описанием белых мяо из Гуйчжоу Хул. F25а. НБ СПбГУ



Рис. 1б. Листы с изображениями и описаниями народов Юньнани Хул. F26. НБ СПбГУ



Содержание альбомов служило отражением восприятия варварских, не приобщенных в китайской культуре народов, конфуциански образованным чиновничеством, что подтверждается структурой описаний народов и фактологией, которая представлялась важной для авторов. В числе этих фактов была и характеристика нрава того или иного народа.

ОБРАЗЫ ЕВРОПЕЙЦЕВ И ДРУГИХ НАРОДОВ НА «ИЗОБРАЖЕНИЯ ДАННИКОВ ПРАВЯЩЕЙ ДИНАСТИИ ЦИН»

Другим жанром изображений не китайских народов в Китае можно считать «картины данников империи» (*чжигунту*; 職貢圖), сохранились сведения о самых ранних образцах VI в. и эпохи Сун. В 1751 г. император Цяньлун издал указ о подготовке издания «Изображений данников правящей династии Цин» (*Хуанцин чжигунту*; 皇清職貢圖, ред. Фу Хэн; 傅恒), включившего описания более трехсот народов, в том числе народы стран Европы. Данный труд демонстрирует то, как в Китае представляли себе жителей стран, весьма удаленных от своих границ. В свитке «Страны Великого западного (Атлантического) океана» (*Дасиян го*; 大西洋國) представлены народы Гельвеции, Венгрии, Польши, Англии, Франции, Португалии, Швеции, обозначаемые как «варвары» *ижэнь* (夷人), «варварские женщины» *ифу* (夷婦). а также данные о черных рабах и представителях религиозных конфессий. Россия идентифицирована как «государство» (*го*; 國), представлены изображения «варварского чиновника из Российского государства» и «жена варварского чиновника из Российского государства» (Рис. 2) [Samoylov,

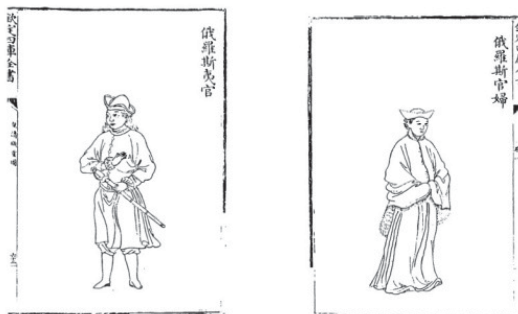


Рис. 2. Чиновник и супруга чиновника из Российского государства
Хул. 348, НБ СПбГУ



Mayatskiy, 2020, p. 1263]. Приведем отрывок из описания облика жителей России: «Их варварские чиновники ходят с распущенными волосами, на голову надевают треугольную черную фетровую шляпу, носят короткие рубахи с узкими рукавами, кожаные сапоги. Когда выходят на улицу, непременно цепляют меч. Жены чиновников носят треугольные шляпы с красной макушкой, повязывает длинные разноцветные ведробразные юбки, поверх надевают короткие кофты без рукавов, кто-то же подбивает их соболиным мехом. У них принято удалять волосы, чтобы выглядеть миловидными. Снимая шапку, выказывают почтение» (цит. по неопубл. переводу).

ОБРАЗЫ НАРОДОВ ДРУГИХ СТРАН В ЕВРОПЕЙСКИХ ИЗДАНИЯХ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Изображения различных народов в Европе Нового времени приобрели большую системность и даже научность. По данным исследователя изображений «этнических стереотипов» И. Янжековича, «этнические стереотипы о русских и османских костюмах можно проследить у Иоганна Боэмуса (Johann Voemus, ок. 1485–1535) в начале XVI в.» [Janžekovič, 2022, p. 3]. На основании гравюры 1720 г. Йозефа Фридриха Леопольда (Joseph Friedrich Leopold) из Аусбурга, неизвестным художником из Штирии (Австрия) было создана серия полотен маслом «Штирийская таблица наций» (Steirische Völkertafel), куда были включены одиннадцать европейских наций и «турецкие греки» (Рис. 3), чтение характеристик разных народов невольно создает комический эффект, отражая существовавшие в тот период предубеждения [Janžekovič, 2022, p. 7].

Данное издание призвано провести сравнения между нравами народов Европы и периферийных государств — Османской империи и России, показаны одиночные мужские фигуры в национальных костюмах.

Испанское рукописное издание «Кодекс Боксера» (The Boxer Codex), изготовленное на Филиппинах и датированное ок. 1590 г.



Рис. 3. «Штирийская таблица наций». По: [Janžekovič, 2022, p. 7]



Рис. 4. Пара со связанными длинными волосами и кампиланской рукоятью с якорной стоянки Таймей, залив Лингайен, Лусон, Филиппины
Народ пангасинан. Кодекс Боксера
По: [URL: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Boxer_Codex#/media/File%3A%E7%8E%B3%E7%91%81-Taipue_-_Unknown_couple_-_Boxer_Codex_\(1590\).jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Boxer_Codex#/media/File%3A%E7%8E%B3%E7%91%81-Taipue_-_Unknown_couple_-_Boxer_Codex_(1590).jpg) (дата обращения: 10.05.2023)]

(сейчас хранится в The Lilly Library, Indiana University), является уникальным собранием 97 иллюстраций и общим объемом текста на испанском языке около 270 страниц¹. Еще 88 иллюстраций меньшего размера с изображениями божеств и демонических существ, существующих и мифических птиц и животных были скопированы из доступных авторам китайских книг, над изображениями нередко воспроизведены иероглифы, не исключено, что иллюстратор был китайцем (Рис. 4.). Рукопись, вероятно, была составлена по указанию Гомеса Переса Дасмариньяса (Gómez Pérez Dasmariñas), испанского генерал-губернатора Филиппин.

АБСТРАКТ

This study traces the common and different aspects in the representation and comprehension of the images of foreigners and “aliens” in the visual material from the Qing China, Ottoman Turkey, Japan, and Europe of the 16th–17th centuries. The early modern Europe witnessed growing interest towards appearance and customs of peoples

from both neighboring and distant countries, which can be defined as “the vision of the Others by the Empire”. A typical example is the Spanish manuscript produced in the Philippines of the end of the 16th century — The Boxer Codex with 75 illustrations, including images of representatives of the peoples of East and Southeast Asia. In the 17th–18th centuries. albums of “ethnic stereotypes” about the European and neighboring nations gained popularity in Europe. In Qing China starting from the end of the 17th century there emerged albums about the aboriginal peoples of the southwest with explanatory notes. In 1751, the official publication “Qing Imperial Illustrations of Tributary Peoples” (Huangqing zhigongtu) took

¹ См.: URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Boxer_Codex (дата обращения: 10.05.2023).



off, it included images and descriptions of the peoples of several European countries and Russia. Similar images of “foreigners” were produced in Ottoman Turkey and Tokugawa Japan during this period, indicating the presence of a similar vector in the development of states resulted in a kind of “early modernized ethnography”.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ян Тиншо (楊庭碩), Пань Шэнчжи (潘盛之) (ред.). Редактированное собрание рукописных альбомов с инородцами (*Баймяотучаобэньхуэйбянь*; 百苗圖抄本彙編). Гуйян, 2004 (на кит. яз.).
2. Samoylov N. A., Mayatskiy D. I. Images of Europeans in the Chinese Woodblock Book.
3. *Huangqingzhigongtu. Vestnik of Saint Petersburg University. History* (2020). Vol. 65. Issue 4. Pp. 1259–1271.
4. Janžekovič Izidor & Ethnic ‘stereotypes’ in early modern Europe: Russian and Ottoman national costumes, *History and Anthropology*, 2022. Pp. 1–25.



Связи и границы: искусство народов манден и догонов (Республика Мали)

Connections and Boundaries: Manding and Dogon Art (Republic of Mali)

П. А. Куценков

Это сообщение следует рассматривать только как предварительный подход к проблеме использования памятников изобразительного искусства Западной Африки в качестве исторического источника. В качестве доказательства связи между художественной культурой манден и догонов бессмысленно искать прямые стилистические аналогии (хотя они и существуют): искусство догонов, как и искусство манден, именно стилистически чрезвычайно разнообразно, и разница между скульптурой разных догонских деревень, даже расположенных рядом друг с другом, может быть такой же, как между любыми деревнями догонов и бамбара. Но между отдельными видами, жанрами и типами изобразительного искусства догонов и манден можно найти общие черты, которые, скорее всего, обусловлены именно совместной историей. В то же время, в культуре догонов и в их социальных институтах имеются черты, которые близки аналогичным институтам у манден. Так, система клановых имен (тиге, *tiguè*) у догонов напоминает систему джаму (клановых имен) у манден; у догонов есть те же касты, что и у манден, но кастовые ограничения соблюдаются менее жестко — так, в случае отсутствия ремесленников какой-либо специализации в данной деревне, этими ремеслами могут заниматься и «благородные» догоны-земледельцы, т. е. и в этом случае социальные институты догонов не являются такими же завершенными, как в обществах манден. В целом, создается впечатление, что в обществе догонов сохранились социальные и культурные институты в том виде, в котором они существовали и у манден до реформ Сунджаты Кейта (30-е гг. XIII в.), т. е. до ухода первых групп догонов на нагорье Бандиагара.

В контексте устных исторических преданий манден и догонов, а также с учетом параллелей между их культурами, можно утверждать, что догоны сохранили некоторые типы изобразительного искусства в том виде, в котором те существовали и у манден до миграции догонов на нагорье Бандиагара. В этом убеждает не только прямые параллели по функции и ритуалу, как в случае с марионетками Джагу, но



также то обстоятельство, что параллели эти локализованы только у тех групп догонов, что действительно явились из Страны манде.

МАНДЕН И ДОГОНЫ

Манден — языковая и культурная общность народов Западной Африки, говорящих на языках манден (мандинго) западной ветви семьи манде нигеро-конголезской макросемьи. Нас в данном случае будут интересовать народы, говорящие на языках восточного кластера группы манден: бамана (или бамбара, регионы Куликоро, Сикассо, Сегу и Мопти Республики Мали); малинка (малинке), которые населяют в Мали регионы Кай и Куликоро; диула (регион Сикассо). Значительное число манден (бамбара) живут и в других регионах, вплоть до Гао и Тимбукту. Носители языков северо-западной подветви языков манден, марка (сонинке), живут вдоль границы с Мавританией и в районе г. Сегу, а на р. Нигер — рыболовы-бозо (партнеры догонов по бракозапретительному шуточному родству).

В отличие от манден, этническая территория догонов (*Pays Dogon*, Страна догонов) компактна: она находится на нагорье Бандиагара (другое название — «Плато Догон», *Plateau Dogon*) и прилегающих к нему равнинах на востоке южной части Республики Мали (регион Мопти, округа Бандиагара, Банкасс, Дуэнца и Коро, частично Мопти и Дженне, а также приграничные районы Буркина-Фасо). Считается, что догонские языки являются семьей в составе макросемьи нигер-конго. Сейчас среди лингвистов преобладает мнение, что это отдельная семья из примерно 20 близкородственных языков (и еще двух изолированных), не обнаруживающих существенной близости к другим языкам Западной Африки.

История

История Западной Африки — это, в известном смысле, именно история манден: сонинке были создателями Вагаду (Древней Ганы — 750–1076 гг. н. э.); малинке — средневековой державы Мали (нач. XIII в. — 1610 г.); в державе Сонгаи (XV в. — 1591 г.) манден не были государствообразующим этносом, но входили в состав духовной и культурной элиты и пользовались всеобщим уважением; бамбара создали империю Сегу (нач. XVII в. — 1861 г.).



В орбиту созданных манден государств так или иначе попадали практически все народы Мали. Тесно связана с ними и история догонов. Согласно «официальному» общедогонскому мифу о происхождении, догоны ушли на нагорье «из Страны манде», локализованной в треугольнике между городами Кангаба, Кита и Бамако. С этими событиями связаны деревни Сиби, Табу, Догоро и Джулафундо. Там помнят об исходе догонов, и есть пророчество, что рано или поздно они вернутся на свою историческую родину. И действительно — сейчас догоны начали возвращаться в Страну манде (подробно об этом см.: [Ванюкова, Куценков, 2022, с. 94–99]).

Все группы догонов утверждают, что их предки — выходцы из Страны манде. На самом же деле, сейчас уже стало очевидным, что современные догоны формировались из групп самого разного происхождения, мигрировавших на нагорье Бандиагара и с запада, и с востока, и с севера. Со Страной манде исторически связано по преимуществу население деревень, расположенных вдоль скального уступа Бандиагара. Понятно также, что миграции продолжались с XIII по XIX в. (последний случай, согласно устным историческим преданиям, относится ко временам Самори Туре, т. е. между 1870–1896 гг.).

Источниковая база по истории этногенеза догонов ограничена устными традициями, хотя кое-какие данные о них можно найти и в Тарих аль-фатташ [Суданские хроники, 1984, с. 47, 50, 51, 206]. Но известия о догонах в арабоязычных источниках слишком уж лаконичны (к тому же, не всегда можно быть полностью уверенным в том, что речь идет именно о них). Что касается устных традиций, то следует учитывать, что, в зависимости от текущей политической ситуации, от места жительства информанта и других обстоятельств устные исторические предания могут претерпевать самые радикальные изменения, причем иной раз весьма причудливые [Ванюкова, Куценков, 2022, с. 94–99]. Требуется собрать множество таких преданий для того, чтобы выловить из потока сообщений те детали, что повторяются в разных традициях, и выделить из них крупницы реальных исторических событий. В данном случае, таковыми являются сами факты миграций, и то, что скорее всего, они были довольно многочисленными.

Археологические раскопки в Стране догонов хоть и проводились, но масштабы их явно недостаточны для того, чтобы воссоздать стройную картину их истории. В таких условиях особую ценность и приобретает источниковый потенциал этнографических источников (в нашем



случае — социальных и культурных институтов), а также памятников изобразительного искусства.

СОЦИАЛЬНЫЕ ИНСТИТУТЫ И КУЛЬТУРА

В культуре догонов и в их социальных институтах имеются черты, которые близки аналогичным институтам у манден. Так, система клановых имен (тиге, *tiguè*) у догонов напоминает систему джаму (*jami*, клановые имена, не предполагающие обязательного кровного родства). Но у манден только ок. тридцати основных джаму, а у догонов клановых имен больше четырехсот (!) (полный их список с привязкой к населенным пунктам и языкам см.: [Togo, 2022, p. 93–170].

В отличие от системы джаму, система тиге не выглядит завершенной. Так, в д. Энде, все население, за исключением кузнецов Сеиба, носит тиге Гиндо, но часть его, населяющая кварталы Огоденгу и Энде-Тооро, вышла из д. Сонингхе и, как ее население, должна была бы носить тиге Коссоге. Но после прихода второй волны переселенцев, основателей квартала Энде-Во в конце XV — начале XVI в., эти люди приняли тиге Гиндо. Сейчас между Гиндо из Огоденгу и Коссоге существуют братские отношения, а сами носители этих двух тиге говорят, что «Гиндо и Коссоге — одно и то же». Подобную путаницу можно наблюдать и в других частях Страны догонов.

Родственные отношения с манден подтверждаются и тем, что в обеих традициях все догоны считаются «младшими братьями» Кейта, аристократического джаму манден (слово *dogo* в языках манден значит «младший», в данном случае — «младший брат»), откуда вышел Сунджата Кейта, основатель средневековой империи Мали.

У догонов есть те же касты, что и у манден, но кастовые ограничения соблюдаются менее жестко, т.е. опять-таки выглядят незавершенными — так, в случае отсутствия ремесленников какой-либо специализации в данной деревне, этими ремеслами могут заниматься и «благородные» догоны-земледельцы.

Это правило имеет уже самое непосредственное отношение к изобразительному искусству: если у манден скульптура и маски создаются кузнецами, то у догонов любой желающий может делать и то, и другое в меру своих склонностей и таланта. Единственное исключение — металлическая скульптура (кованая железная и литая бронзовая) и те изделия из дерева, где есть металлические детали (дверные засовы, двери и дверки зернохранилищ). У манден изготовление лепной ке-



рамики занимаются исключительно жены кузнецов, а у догонов есть даже «школа» керамики, которую изготавливают именно «благородные» женщины-догонки [Mayor, Huyscom, 1999, p. 228, 229].

Что касается системы шуточного родства, то у догонов она развита точно так же, как и у манден. В целом, можно констатировать, что в обществе догонов отчасти сохранились социальные и культурные институты в том виде, в котором они, вероятно, существовали и у манден до реформ Сунджаты Кейта (30-е гг. XIII в.), т. е. во времена, предшествовавшие уходу первых групп догонов на нагорье Бандиагара: и система джаму, и касты у манден имеют законченный, почти идеально выверенный вид, в то время как у догонов они явно не сформированы окончательно. Можно ожидать, что и в изобразительном искусстве имеет смысл поискать следы былой манден-догонской общности. Обнаружение таких следов было бы косвенным, но все же доказательством истинности сведений, сообщаемых устными традициями.

Искусство

Сразу же отметим, что в качестве доказательства связи между художественной культурой манден и догонов (т. е. подтверждения сведений устных традиций о том, что, по крайней мере, часть догонов действительно мигрировала из Страны манде), бессмысленно искать прямые стилистические аналогии: они существуют, но имеют по преимуществу случайный характер, или обусловлены простым соседством¹.

Поскольку стилистически искусство догонов, как и искусство манден (рис. 1, 2), чрезвычайно разнообразно, разница между скульптурой разных догонских деревень, даже расположенных рядом друг с другом, может быть такой же, как между любыми деревнями догонов и бамбара. Даже в одной деревне скульптуры разных мастеров могут иметь между собой довольно-таки мало общего.

Следует также учитывать, что изобразительное искусство догонов в том виде, в котором оно было впервые зафиксировано в 1905–1906 гг., является результатом долгой и подчас запутанной эволюции. Так, круглая скульптура и рельефы имеют несомненную связь с искус-

¹ Так, в регионе Мопти дверные засовы бамбара иной раз практически неотличимы от догонских. Но это объясняется вовсе не историческими связями, но тем, что в регионе Мопти художественная культура догонов, несомненно, является доминирующей, и оказывает заметное влияние на искусство других народов.



Рис. 1. Маска Обезьяны (*Warabilen*), принимающая участие в представлениях марионеток бамбара-марка-бозо. Дерево, резьба, масляные краски. Общество Соголон, Бамако, Мали. 1950-е гг. Фото автора

Fig. 1. Monkey mask (*Warabilen*) that takes part in performances of Bambara-Marca-Bozo marionettes. Woodcarving, oil paints. Sogolon Society, Bamako, Mali. 1950-s. Photo © the author



Рис. 2. Адама Самаке (*Samaké Adama*). Бамбара, деревня Кола, общество Коре. Маска Бабуина (*Gonfin*). Дерево, резьба. 2007 г. Государственный музей Востока, Москва. Фото автора

Fig. 2. Adama Samaké. Bambara, Kola village, Koré society. Baboon mask (*Gonfin*). Wood, carving. 2007. State Museum of Oriental Art, Moscow. Photo © the author

ством предшественников догонов на скалах Бандиагара, ногом и теллем, причем, в некоторых случаях эти стили сохранялись, по крайней мере, до 30-х гг. прошлого века, а то и дольше. Один информант даже высказал мнение, что «все догонское искусство — подражание теллем». Подражаний теллем в искусстве догонов действительно много, и существует обширный пласт старой скульптуры, которую можно отнести и к той, и к другой традиции.

При этом существуют определенные типы скульптуры (условно их можно назвать иконографическими), которые бытуют в искусстве и манден, и догонов. Это изображения охотников, которые и в обеих традициях отличаются несколько большей мерой натурализма, чем основная масса традиционной скульптуры, и у догонов, и у бамбара. Другой общий тип — изображения всадников, которые связаны с институтом власти вождя и/или царя (*Рис. 3, 4*).

Но если обратиться к отдельным видам, жанрам и типам изобразительного искусства, то здесь можно найти общие черты, которые, скорее всего, обусловлены именно совместной историей. Особый интерес



Рис. 3. Антиме Дуньон (*Dounion Antimé*). Всадница. Догоны. Деревня Комокани или Комбокани (*Komokani, Kombokani*), сельская коммуна Дурю, округ Бандиагара региона Мопти Республики Мали. Начало 80-х гг. XX в. Дерево, резьба. Москва, ГМВ. Фото © Е. И. Желтова.

Fig. 3. Antimé Dounion. Rider. Dogon. The village of Komokani or Kombokani), the rural commune of Duru, the Bandiagara district of the Mopti region of the Republic of Mali. Early 80s 20th century. Wood, carving. State Museum of Oriental Art, Moscow. Photo © E. I. Zheltov



Рис. 4. Всадница. Бамбара, культурно-историческая область Беледугу, деревня Нонсомбугу (*Nonsombougou*), округ Колокани (*Kolokani*), регион Куликоро Республики Мали. По словам информанта Усмани Дианне (Бамако), не позднее нач. — вт. половины XX в. (?) Дерево, резьба. Частная коллекция, Москва. Фото © Е. И. Желтова

Fig. 4. Rider. Bambara, Beledugu Cultural-Historical Region. Village of Nonsombougou, Kolokani District, Koulikoro Region, Republic of Mali. According to informant Usmane Dianne (Bamako), no later than early — the second half of the 20th century (?). Wood, carving. Private collection, Moscow. Photo © E. I. Zheltov

с этой точки зрения представляют маски догонов. В отличие от круглой скульптуры, они действительно стилистически едины, и в разных деревнях различаются только незначительными деталями.

По материалу и технике исполнения маски догонов четко делятся на две группы: деревянные маски, и маски матерчатые (*Рис. 5*), расширенные раковинами каури. Первые по преимуществу зооморфны, но встречаются там и антропоморфные персонажи (охотник), а также маска, изображающая дом огона (вождя). Матерчатые маски изображают по преимуществу иноплеменников. Таким образом, деревянные маски обозначают «внутренний» аспект существования общества догонов — это охотник-догон, это животные, на которых он охотится, это кроко-



Рис. 5. Маски догонов. В центре маска зайца (трикстер в фольклоре народов Западной Африки), слева и справа маски иноплеменников. Бамако, фестиваль Огобанья, конец января 2022 г. Фото © автора

Fig. 5. Dogon masks. In the center is a hare mask (a trickster in the folklore of the peoples of West Africa), on the left and right are masks of foreigners. Bamako, Ogobagna festival, late January 2022. Photo © author



дил, который является «тотемом» у большинства групп догонов¹, это дом догонского вождя. Матерчатые маски обозначают мир, по отношению к догонам «внешний»: это иноплеменники, но также и девушка-догонка, которая до замужества полноправным членом общества не является.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что персонажи зоморфных масок догонов те же, что и в масках общества Коре (*Koré*) у манден: дикий буйвол, старая гиена, несколько видов антилоп, бабуин, лев и т. д. Стилистически, догонские маски не имеют ничего общего с масками Коре у бамбара — но и у самих бамбара они стилистически весьма разнообразны. С точки зрения автора, очень важно обстоятельство, о котором уже упоминалось выше: маски характерны вовсе не для всех групп догонов, но распространены именно в тех деревнях, что расположены на скальном уступе Бандиагара и в прилегающих к ней деревнях в долине Сено и на нагорье, чьи жители, согласно деревенским, квартальным и семейным устным историческим преданиям, скорее всего действительно являются потомками выходцев из Страны манде. Довольно значительная часть этих деревень представляет собой, по сути дела, колонии, выведенные из деревень-метрополий на

¹ Согласно общедогонскому мифу о происхождении, во время своего бегства из «Страны манде» догоны перешли Нигер либо по спине одного огромного крокодила, либо по спинам сомкнувшихся крокодилов. Этим и объясняется особое отношение к ним: догоны не убивают крокодилов и не едят их мясо. Однако применение термина «тотем» в данном случае не совсем корректно, поскольку крокодил не считается и никогда не считался предком.



скальном уступе¹. К слову, сведения о том, что большинство групп догонов не имеют масок, имелись еще в 80-х гг. прошлого века [Тембине, 1984], но по сложившейся в африканистском искусствоведении прочной практике, были проигнорированы.

Наконец, те информанты, — и догоны, и манден (бамбара) — с которыми автор обсуждал эту тему, не выразили ни малейших сомнений в том, что маски догонов связаны именно с масками Коре. Один из них, Сулейман Гиндо (д. Энде), и обратил внимание автора на это обстоятельство.

Однако дело не ограничивается только масками. И у манден, и у догонов есть еще один, весьма своеобразный вид искусства — марионетки. Но в каждой из этих культур они обладают заметным своеобразием.

Марионетки, распространенные у бамбара, бозо и сонинке (марка), вовсе не являются секуляризованным театром, но связаны с тем же обществом Коре: церемонии с участием марионеток бывают полностью сакральны (в них принимают участие только члены Общества), полусакральны (их могут видеть только мужчины, по преимуществу, вожди и старейшины). Наконец, есть общедоступные церемонии — их могут видеть все желающие, включая женщин и детей (что и порождает иллюзию о светском кукольном театре).

В отличие от марионеток манден, марионетки догонов вообще никто не может видеть, кроме самих участников церемонии — их выносят под покрывалами. Этот ритуал называется «Джагу» (*Jagou*), и он каждый год проходит в деревнях, расположенных вдоль скального уступа Бандиагара. Его задачей является защита деревень от всяческих бедствий и обеспечение хорошего урожая². Церемонии эти полностью сакральны: никто даже не знает, когда марионетки явятся в деревню, и когда они уйдут оттуда. Этих марионеток, судя по литературе, ни один европеец никогда не видел. С большой осторож-

¹ С первой половины прошлого века догоны начали продвигаться вглубь долины Сено, лежащей к югу от Нагорья, где до этого преобладало фульбское население [Beek, 2005, p. 65].

² С Джагу связана одна история, характеризующая сложные отношения догонов с исламом: в некоторых деревнях сельской коммуны Кани-Бонзони (округ Банкасс региона Мопти) ритуал не проводился больше десяти лет потому, что при массовом обращении догонов в ислам в 1990-х гг. восторженные неофиты эти марионетки сожгли. После этого все несчастья в тех деревнях воспринимались местным населением как расплата за допущенное святотатство. Показательно, что люди стойко переносили несчастья и ждали, пока умрет последний из тех, кто совершил то преступление против традиционной религии. Сейчас ритуал полностью восстановлен [Guindo, 2012–2013, p. 67].



ностью, но все же можно предположить, что они имеют что-то общее с двумя фетишами-охранителями урожая, Гомереле (*Gommérélé*) из деревни Кама (*Kama*) (Рис. 6), расположенной на нагорье рядом с д. Сангха, приобретенными автором в 2023 г. Они были сделаны в семье кузнецов Нантуме (*Nantumé*) не ранее сер. прошлого века. Эти фигуры принадлежит к хорошо представленному в коллекции ГМВ типу фетишей-охранителей собранного урожая — все они выполнены из дерева и отличаются очень высокой степенью условности. В данном случае обращает на себя внимание необычный для этого рода вещей материал (бронза), а также необычный стиль изображений — их головы отлиты в технике утраченной восковой модели и в манере, характерной для юга страны догонов, по преимуществу для кузнецов семьи Зороме (*Zoromé*)¹ (деревня Йаджанга в округе Коро): на яйцевидном объеме (голова) детали (глаза, рот, нос, прическа, уши) сделаны в виде налепов. Именно в такой технике выполнены головы в многочисленных антропоморфных бронзовых и латунных скульптурах из Йаджанга. Но в нашем случае скульптуры отличаются значительно большими размерами, чем обычная догонская мелкая бронзовая пластика.

Необычно и назначение скульптур: это свадебный подарок молодоженам. В контексте же интересующей нас темы особенно примечательно то, что эти бронзовые фигуры, по сути дела, представляют собой именно марионетки, поскольку их руки подвижны, а туловища покоятся на основании-рукоятке, как и в марионетках бамбара, бозо и марка, но при этом на основании имеют отверстия для крепления их к какой-либо плоскости. Иными словами, стилистически Гомереле из д. Кама, безусловно, связаны с обычной бронзовой догонской пластикой, но их необычная конструкция позволяет предположить, что образцом для них послужил некий иной тип изображений, которым вполне могли быть марионетки Джагу.

«След» манденских марионеток обнаруживается и в масках — по мнению Йайа Кулибали, лидера общества Соголон, которое устраивает представления с участием марионеток, догонская маска Сатимбе представляет собой вариацию на тему многочисленных и очень раз-

¹ Работы семьи Зороме см.: [Ванюкова, Куценков, 2019, с. 24, 39]. Они мигрировали с территории Буркина-Фасо около ста лет назад. Однако, согласно их устному историческому преданию, по происхождению они вовсе не моси, хотя и носят их клановое имя: около 500 лет назад Зороме ушли из деревни Сангха, и до сих пор сохраняют характерную для этой деревни технику бронзового литья. Если эти сведения верны, то Зороме по происхождению теллем.



Рис. 6. Семья кузнецов Нантуме (Nantumé). Фетиши-охранители урожая Гомереле (Gommérélé). Догоны, деревня Кама (Кама) сельская коммуна Сангхай, округ Бандиагара региона Мопти Республики Мали. Не ранее сер. XX в. Бронза, литье. Москва, ГМВ. Фото © автора

Fig 6. The Nantumé family of blacksmiths Fetish-guardians of the harvest Gommérélé. Dogon, Kama village, Sanghai rural commune, Bandiagara district, Mopti region of the Republic of Mali. Not earlier than mid. 20th century. Bronze, casting. State Museum of Oriental Art, Moscow Photo © author

нообразных марионеток Фаро, изображающей духа («Водяного») р. Нигер. Внешне они действительно схожи, но значение их совершенно разное: маска догонов изображает Ясиги, женщину, которая подавала пиво на первом праздновании догонов Сиги. Навершие масок Сатимбе варьируются в довольно широких пределах, и часть их представляет собой составные скульптуры: руки крепятся на основном массиве при помощи веревок, что вызывает ассоциации именно с марионетками. Опять-таки показательно, что в Сиги принимают участие именно те группы догонов, что связаны с манден (на севере нагорья, в культурно-исторической области Бондум, никто об этом празднике и не слышал).

* * *

Это небольшое сообщение следует рассматривать только как предварительный подход к проблеме использования памятников изобразительного искусства в качестве исторического источника. Как нетрудно было заметить, в процессе установления связей между искусством манден и догонов, мы постоянно были вынуждены использовать в качестве исторического источника то устные традиции и этнографические данные, то памятники искусства. И это, вероятно, неизбежно в условиях, когда письменные источники редки и разрознены, а данные устных традиций противоречивы и крайне изменчивы.

Тем не менее, уже сейчас, в контексте устных исторических преданий манден и догонов, а также параллелей между их культурами, автор позволит себе рискнуть утверждать, что догоны сохранили некоторые типы изобразительного искусства в том виде, в котором те существо-



вали и у манден до миграции догонов на нагорье Бандиагара. В этом особенно убеждают не только прямые параллели по функции и ритуалу, как в случае с марионетками Джагу, но также то обстоятельство, что параллели эти локализованы только у тех групп догонов, что действительно явились из Страны манде. Таким образом, перед исследователями Западной Африки открываются некоторые дополнительные возможности, с одной стороны, реконструкции этнической истории населяющих ее народов, и с другой — возможность реконструкции истории традиционного искусства этого региона.

АБСТРАКТ

This short paper should be considered only as a preliminary approach to the problem of using the fine arts of West Africa as a historical source. As evidence of the connection between the artistic culture of the Manden and the Dogon, it is pointless to look for direct stylistic analogies (although they exist): the art of the Dogon, like the art of the Manden, is stylistically extremely diverse, and the difference between the sculpture of different Dogon villages, even those located next to each other, may be the same as between any Dogon and Bambara villages. But between certain types, genres, and types of fine art of the Dogon and Manden, one can find common features, which, most likely, are due to their joint history. At the same time, in the culture of the Dogon and in their social institutions there are features that are close to those of the Manden. Thus, the system of clan names (*tige*, *tiguè*) among the Dogon resembles the system of *jamu* (clan names) among the Manden; the Dogon have the same castes as the Manden, but caste restrictions are observed less strictly — so, in the absence of artisans of any specialization in a given village, ‘noble’ Dogon farmers can also engage in these crafts, i. e., and in this case, the social institutions of the Dogon are not as complete as in Manden societies. In general, one gets the impression that social and cultural institutions have been preserved in the Dogon society in the form in which they existed among the Manden before the reforms of Sunjata Keita (30s of the 13th century), i. e., before the departure of the first Dogon groups to the Bandiagara highlands. In the context of Manden and Dogon oral histories, and considering the parallels between their cultures, it can be argued that the Dogon preserved some types of fine art in the form in which they also existed among the Manden before the Dogon migration to the Bandiagara highlands. This is confirmed not only by direct parallels in function and ritual, as in the case of Jagu



puppets, but also by the fact that these parallels are localized only among those Dogon groups that came from the Mande Country.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ванюкова Д. В., Куценков П. А. *Пленники Сириуса. Путешествие в Страну догонов. Каталог выставки*. Москва: ГМБ, 2019 [Vanyukova D. V., Kutsenkov P. A. *Sirius' Captives. Journey to Dogon Country. Exhibition Catalogue*. Moscow: State Museum of Oriental Arts, 2019 (in Russian)].
2. Куценков П. А., Ванюкова Д. В. Экспедиция в Мали 2022 года. *Восточный курьер / Oriental Courier*. 2022. № 1. С. 86–102. [Kutsenkov P. A., Vanyukova D. V. Expedition to Mali in 2022. *Oriental Courier*. No. 1. 2022. Pp. 86–102 (in Russian)].
3. *Суданские хроники* / Редактор А. И. Першиц. Перевод Л. Е. Куббель. М.: Наука, ГРВЛ, 1984 [*Sudan Chronicles* / Ed. by A. I. Pershits, Transl. by L. E. Kubbel. Moscow: Nauka, GRVL, 1984 (in Russian)].
4. Тембине И. Догоны: язык и народ. *IV всесоюзная конференция африканистов «Африка в 80-е годы: итоги и перспективы развития»* (Москва, 3–5 октября 1984 г.). Тезисы докладов и научных сообщений. Вып. 4. Ч. 1. История, культура, этнография. М., 1984. С. 130–132 [Tembiné I. Dogon: Language and People. IV All-Union Conference of Africanists “Africa in the 80s: Results and Prospects of Development” (Moscow, October 3–5, 1984). Proceedings. Iss. 4. Pt. 1. History, Culture, Ethnography. Moscow, 1984. Pp. 130–132 (in Russian)].
5. Beek W. van. The Dogon Heartland: Rural Transportations on the Bandiagara Escarpment. *Sahelian pathways. Climate and Society in Central and South Mali*. Ed. by Mirjam de Bruijn, Han van Dijk, Mayke Kaag, Kiky van Til. African Studies Centre Research Report. 78. Leiden: African Studies Centre, 2005. Pp. 40–70.
6. Guindo B. *Patrimoine culturel, développement et durabilité du tourisme au Pays Dogon. Cas de la commune rurale de Kani-Bonzon au Mali*. Mémoire de DEA. Bamako: Université de Bamako, Institut Supérieur de Formation et de Recherche Appliquée (ISFRA). Année académique: 2012–2013.
7. Mayor A., Huyssecom E. Histoire des peuplements pré-dogon et dogon sur le plateau de Bandiagara (Mali). *Brücken und Grenzen — Passages et frontières. Forum suisse des Africanistes* / éd. Roost Vischer L., Mayor A. & Henrichsen D. Münster: LIT, 1999. 2. Pp. 224–243.
8. Togo A. K. *Les noms de famille (tiguè)*. Clefs de compréhensions de l'univers Dogon. Paris: L'Harmattan, 2022.



Произведения художника Г. Дзанабазара Джебзун-Дамба-хутухты Богдо-гэгэна I (1635–1723) как ключ к прочтению истории буддийского искусства в Монголии

The Works of the Artist G. Dzanabazar Jebzun-Damba-Khutukhty Bogd Gegen I (1635–1723) as a Key to Reading the History of Buddhist Art in Mongolia

С.-Х. Д. Сыртыпова

Методология комплексного подхода при изучении творчества великого буддийского мастера Г. Дзанабазара (1635–1723) позволяет определить, во-первых, его творческие, духовные интересы и приоритеты, во-вторых, более точно реконструировать его биографию. Одновременно с выявлением пантеона божеств, практикой которых Ундур-гэгэн занимался и стремился распространять, и которые с тех пор сохраняются в монгольской традиции, это дает возможность определить важнейшие для истории буддизма и буддийского искусства Монголии аспекты, события и принципы. Главное внимание уделяется фактам, связанным с творчеством Дзанабазара, как художника, скульптора и архитектора. Эпизоды письменных источников сопоставляются с конкретными произведениями пластического и живописного искусства мастера, находящимися в различных храмовых и музейных собраниях как в Монголии, так и за ее пределами.

Сопоставление визуального ряда культовых буддийских объектов Дзанабазара с обзором письменных источников, канонических текстов на тибетском и монгольском языках, устной традиции, предметов прикладного народного искусства, произведений современных мастеров дает богатый фактологический материал, панорамное видение и возможность диахронного анализа в изучении буддийского искусства Ваджраяны в целом.



**«Рафаэль Востока»: некоторые материалы
по творчеству Камаледдина Бехзада
в архиве Р. Б. Канского**

**“Raphael of the East”: Some Materials
on the Work of Kamaleddin Behzad
in the Rostislav B. Kansky’s Archive**

Т. А. Аникеева, С. Ю. Канский

Ростислав Борисович Канский (1906, Винница — 1948, Ташкент) — востоковед и искусствовед, чья жизнь и научное творчество оказались связаны с Узбекистаном. Р. Б. Канский был репрессирован в 1938 г. и после лагерей в 1943 г. оказался в Средней Азии, где занимался организацией экспозиции и ныне действующего краеведческого музея в Бухаре (в крепости Арк, с 1983 г. — Бухарский музей-заповедник).

Архив Р. Б. Канского представляет собой документы, связанные с историей и культурой Средней Азии (Р. Б. Канского также интересовало и творчество современных ему художников Средней Азии, в частности, О. К. Татевосяна), в том числе рукописной традицией и традицией художественного оформления манускриптов, и тематико-экспозиционный план музея, и сведения по истории Бухары XIX–XX вв. Особый интерес также представляют документы, касающиеся материальной культуры Средней Азии (зарисовки археологических находок и планов раскопок).

В архиве Р. Б. Канского имеется и незавершенная работа по проблемам эстетики и стиля Камаледдина Бехзада (1455–1535), подробный план монографии, посвященной этому художнику, а также оставшиеся неопубликованными материалы по каллиграфии и миниатюрной живописи Средней Азии XIII–XVII вв.



Нужны ли статуям кишки: Ли Чжи об эстетике буддийской скульптуры в «Сань да-ши сян и»

Do Statues Need Intestines: Li Zhi on the Aesthetics of Buddhist Sculpture in “San Da Shi Xiang Yi”

Н.В. Руденко

Неоконфуцианец Ли Чжи (李贄; 1527–1602), один из самых оригинальных мыслителей и литераторов эпохи Мин, известен в первую очередь своими философскими эссе из «Книги для сожжения» («Фэнь-шу»; 焚書). При этом исследователи, как правило, уделяют внимание довольно узкому ряду произведений из этого сборника, незаслуженно обходя беллетризованные заметки-воспоминания Ли Чжи о монастырской жизни, которые, однако, тоже могут дать немало ценного для понимания его взглядов.

В центре исследования одна из таких мемуарных заметок, «Прения о статуях трех махасаттв» («Сань да-ши-сян и»; 三大士像議), повествующая о возведении в монастыре статуй бодхисаттв Гуань-инь; 觀音 / Авалокитешвары, Вэнь-шу; 文殊 / Маньчжури и Пу-сянь; 普賢 / Самантабхадры, в ходе которого между Ли Чжи и монахами разворачивается ряд диалогов и высказываются суждения об эстетике такого рода произведений искусства. На основании проанализированного текста подтверждается ранее сделанный вывод о том, что центральной философской категорией для мыслителя является «подлинность» (*чжэнь*; 真), имеющая в эстетическом аспекте ряд отличительных особенностей. Во-первых, она функционирует по принципу «подобное тянется к подобному»: не обладая *чжэнь*, невозможно создать произведение, обладающее *чжэнь*, и напротив — применив нечто, обладающее *чжэнь*, к произведению, возможно передать ему это свойство, причем до такой степени, что творческий объект становится «одухотворенным» (*лин*; 靈) и «оживленным-подвижным» (*хо-дун*; 活動), по сути превращаясь уже в субъект, способный даже на любовь. Во-вторых, «подлинность», в соответствии с общей характеристикой философских взглядов Ли Чжи как «оппозиционного аутентизма», в значительной мере определяется через противопоставление ее тому, что подлинностью не является: так, Ли Чжи устанавливает подлинность (и соответственно, применимость в творчестве) драгоценного камня по тому, что к нему не пристаёт гнилая солома, а скульпторов едко высмеивает за стремление к поверхностному подобию и обилию ненужных деталей.



Роспись «Отклик, посланный духом [горы] Суншань залу Минтана» пещеры № 9 Могао как источник по правлению императрицы У Цзэ-тянь (武則天; 624–705)

Painting “Response Sent by the Spirit of [Mountain] Songshan to Mingtang Hall” of Mogao Cave No. 9 as a Source for the Reign of Empress Wu Ze-Tian (武則天; 624–705)

Е. С. Скрытник

Роспись, известная как «Отклик, посланный духом [горы] Суншань залу Минтана» (Суншань шэнь сун Минтан дянь ин; 嵩山神送明堂殿應), была обнаружена на центральной колонне грота № 9 пещерного монастыря Могао (莫高) (пров. Ганьсу) и была создана, судя по всему, в начале X в. Изучение сопровождающих надписей позволяет предположить, что ставшая сюжетом росписи чудесная история произошла в период правления танской императрицы У Чжао (武曌; 624–705).

У Чжао (более известная в историографии как У Цзэ-тянь; 武則天) является одним из ярких политических деятелей средневекового Китая и единственной в истории Поднебесной женщиной, которая не только сосредоточила в своих руках всю полноту власти в государстве, но и получила титул «августейшего императора» (хуан-ди; 皇帝), а также основала новое государство — Великое Чжоу (Да Чжоу; 大周; 690–705). В сюжете рассматриваемой нами росписи нашли отражение сразу несколько тем, связанных с правлением императрицы.

Первая из них — это отсылка к возведению «Пресветлого зала» (Минтан; 明堂), одного из важнейших сакральных сооружений традиционного Китая, а также к наличию в структуре зала не характерной для его архетипического прототипа конструктивной особенности — огромной деревянной колонны.

Во-вторых, в сюжете росписи участвует дух горы Суншань (嵩山) — одной из пяти священных гор — «пяти пиков» (у юэ; 五嶽), именуемой «Срединным пиком» (Чжун юэ; 中嶽). Гора Суншань занимала важное место как в жизни У Цзэ-тянь, так и в созданных ею идеологических концептах. Хроники содержат многочисленные свидетельства посещения императрицей расположенных там святилищ, а также построенного в 700 г. дворца Саньянгун (三陽宮). Именно на горе Сун-



шань и расположенном неподалеку пике Шаошишань (少室山) в 696 г. У Цзэ-тянь провела важнейшие государственные ритуалы *фэн-шань* (封禪; «запечатывание [и] очищение») — особые жертвоприношения Небу (*фэн*) и Земле (*шань*).

В-третьих, несвоевременное цветение относится к числу неблагоприятных знамений и свидетельствует об отклонениях от должного порядка вещей, вызванных допущенными правителем серьезными промахами в государственном управлении. Поэтому сообщение о расцветшем зимой сливовом дереве, несмотря на всю красоту, может косвенно намекать на ошибки императрицы. В «Новой книге [об эпохе] Тан» (*Синь Тан шу*; 新唐書) в одном из посвященных периоду правления У Цзэ-тянь фрагментов главы «Пять фаз» (У син; 五行) также содержится упоминание о внезапно расцветшем зимой дереве (правда, грушевом, а не сливовом). Этим конфуцианцы-историографы не только подчеркивали скептическое отношение Неба к деятельности правительницы, но и, возможно, хотели указать на сходство У Цзэ-тянь и печально известной императрицы Люй (Люй-хоу; 呂后, Люй Чжи; 呂雉, 241–180 гг. до н. э., прав. 188–180 гг. до н. э.), правление которой было отмечено аналогичным событием.

И, наконец, в надписи упоминается знаменитый министр Чжан Цзянь-чжи 張柬之 (625–706) — один из известных танских политических деятелей, открыто критиковавший У Цзэ-тянь и принявший участие в государственном перевороте 705 г., результатом которого стало отстранение императрицы и возвращение на престол ее сына Ли Чжэ (李哲; храмовое имя Чжун-цзун; 中宗; 656–710, прав. 683, 705–710).

Все вышесказанное делает роспись «Отклик, посланный духом [горы] Суншань залу *Минтана*» важным историческим источником по правлению императрицы У Цзэ-тянь и его оценкам в более поздние периоды.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. S.6502 *Да юнь цзин шу* (大雲經疏; *Комментарий к «Сутре о Великом облаке»*). Forte A. *Political Propaganda and Ideology in China at the End of the Seventh Century. Inquiry into the Nature, Authors and Function of the Tunhuang Documentio S. 6502* Followed by an Annotated Translation. Napoli: Instituto Universitario Orientale, 1976. Xii, 312 p. XXXIII plates. Pl. I–XIV.
2. Дуань Жуй-чао (段銳超). Дуньхуан Си Хань Цзиньшаньго чжэнцюань синчжи цзици ли го цзюйцо чэнбай си лунь (敦煌西汉金山国政权性质及其立国举措



- 成败析论; Аналитическое суждение о природе политической власти в дуньхуанском «Западном Ханьском государстве Золотых гор», а также успехах и неудачах действий по основанию [данного] государства). *Вэньчжоу дасюэ сюэбао (шэжухэй кэсюэ бань)* 温州大学学报(社会科学版) (*Вестник университета Вэньчжоу (социологические науки)*). 2012. № 5. С. 24–29.
3. *История Китая с древнейших времен до начала XXI века. В 10 т. Т. III Троецарствие, Цзинь, Южные и Северные династии, Суй, Тан (220–907)*. Отв. ред. И. Ф. Попова, М. Е. Кравцова. Москва: Наука — Восточная литература, 2014. 991 с.
 4. Лю Сюй (劉詢). *Цзю Тан шу (舊唐書; Старая книга [об эпохе] Тан)*. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. 5407 с.
 5. Манучарова А. А. Феномен Минтана. *Процесс формирования официальной идеологии имперского Китая*. Сост. М. Е. Кравцова. Санкт-Петербург: Наука, 2012. С. 324–355.
 6. Оу-ян Сю (歐陽修), Сун Ци (宋祁). *Синь Тан шу (新唐書; Новая книга [об эпохе] Тан)*. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. 6472 с.
 7. Скрыпник Е. С. Минтан и Тяньтан императрицы У Цзэтянь (624–705). *Ориенталистика*. 2021. Т. 4. № 4. С. 929–948.
 8. Чжао Сяо-син (赵晓星). Могао ку ди 9 ку «Суншань шэнь сун Минтан дян ин ту» као 莫高窟第9窟“嵩山神送明堂殿应图”考 (Изучение изображения «Отклик, посланный духом [горы] Суншань залу Минтана» [из] девятой пещеры Могао). *Дуньхуан яньцзю (敦煌研究; Изучение Дуньхуана)*. 2011. № 3. С. 37–42.
 9. Forte A. *Mingtang and Buddhist Utopias in the History of the Astronomical Clock: The Tower, Statue and Armillary Sphere Constructed by Empress Wu*. Roma: Istituto Italiana per il Medio ed Estremo Oriente; Paris: Ecole Française d'Extrême-Orient, 1988. XIV+333 p.



Образы танцоров в мелкой погребальной пластике эпохи Хань

Images of Dancers in Small Funerary Plastic Art of the Han Epoch

Е. А. Соловцова

Танец как часть духовной культуры проявил себя в самых разных сферах общественной и государственной жизни Древнего Китая. Изображения различных видов танца встречаются на стенках керамических и бронзовых сосудов, на плакетках из нефрита и дерева, на стенах гробниц. Многие категории танцев дотанского времени нашли отражение в мелкой погребальной пластике эпохи двух Хань. Керамические статуэтки служат прекрасной иллюстрацией ко многим теоретическим изысканиям исследователей китайского танца. Анализу основных иконографических типов ханьских погребальных статуэток, изображающих танцоров, и посвящен настоящий материал.

В эпоху Хань начался новый виток развития танцевального искусства, во многом связанный с процветающими в это время музыкальными и танцевальными представлениями *байси* (百戏; «сотня пьес»), в которых участвовали танцоры, музыканты, акробаты, жонглеры и другие представители творческо-ремесленной среды. Подобные виды развлечений зародились еще в период Чжоу, но окончательно развились уже при династии Хань.

«Сотня пьес» включала в себя самые разнообразные представления и соревнования: хождение по веревке, поднятие тяжестей, стрельбу из лука и многое другое. В рамках этих представлений наметилось сближение искусства танца с постановочными и цирковыми номерами, которые стали основой формирования китайского театра.

В погребальной пластике династии Западная Хань основное внимание уделялось главным образом цивильным танцам *жуань-у* (软舞), в то время как народный танец *цза-у* (杂舞) практически полностью игнорировался. В период правления династии Восточная Хань ситуация изменилась — изображения народных танцев, полюбившихся придворным, стали появляться гораздо чаще, чем изображения танцев цивильных. Многофигурные композиции, показывающие представления *байси*, стали едва ли не первыми подробными изображениями театральных действий.



Основное внимание при создании погребального инвентаря уделялось придворно-увеселительным танцам, которые должны были развлекать умершего в загробном мире. Наиболее популярными танцами ханьской эпохи, которые были распространены во многих районах империи, можно считать танец *пань-у* (盤舞) и танец с длинными рукавами, *чансю-у* (長袖舞), так как упоминания о них встречаются не только в поэтических произведениях, но и в исторических источниках.

Исполняя танец с длинными рукавами, танцор мог выражать самые разнообразные эмоции простым взмахом рукавов. Главную роль в этом танце играли движения рук, в то время как сама танцовщица слегка сгибалась в нужном направлении. Виды рукавов в танце с рукавами обычно различались — они могли быть длинными и широкими или длинными и узкими. Вероятно, танец этого типа существовал еще в чжоуское время и также изначально был скорее ритуальным, чем светским. Количество найденных в комплексах гробниц статуэток танцовщиц, исполняющих танец с длинными рукавами, достаточно велико. Так как большинство памятников было найдено на территориях, находившихся в сфере влияния чуской культуры, столь высокая концентрация статуэток именно этого типа в погребальном инвентаре не кажется удивительной, так как сам танец *чансю-у* возник в рамках культуры царства Чу. Тема танца в ханьской мелкой погребальной пластике лучше всего представлена именно этими статуэтками.

Судя по названиям, которое носил другой известный танец в ханьском Китае, *пань-у*, *гу-пань у* (鼓盤舞) или *ци-пань у* (七盤舞), танцевать его было принято на тарелках (*пань*; 盤 — тарелка, плоское блюдо) или на тарелках и барабанах (*гу*; 鼓 — барабан), расставленных по земле. Танец этот мог быть исполнен несколькими способами — все зависело от количества тарелок и барабанов. Задача танцора заключалась в том, чтобы не сдвинуть тарелки с места и не упасть с них. Наиболее часто в изображениях на погребальных рельефах и плитах встречается вариант танца с перевернутыми тарелками. Танцевали *пань-у* преимущественно девушки, но мужчины-танцоры также могли принимать участие в его исполнении. В погребальном инвентаре статуэтки этого типа встречаются гораздо реже, что, возможно, было связано с необходимостью включения танцора в состав целой скульптурной группы, к которой добавлялись музыканты, отдельно стоящий барабан и тарелки. В то же время, для гробничных рельефов и росписей танец *пань-у* был одним из самых распространенных мотивов.



В эпоху Хань в придворном светском танце, имеющем ритуальные корни, произошел сдвиг в сторону эстетизации движения. Танец *чансю*-у открывал широкое поле для экспериментов с формой погребальных статуэток — красивые движения руками делали танцовщицу похожей на взмахивающую крыльями птицу, что позволяло применять при создании ее образа самые разнообразные художественные приемы.

Форма, которую принимают статуэтки танцовщиц, могла быть как предельно реалистичной, так и близкой к абстракции. Изысканная красота и пропорциональность форм присуща далеко не всем статуэткам, многие из них могут показаться примитивными из-за допущенных и ничем не компенсированных ошибок в анатомии. Можно выделить два типа статуэток — первые передают фигуру в движении, вторые — статичны. Мотив танцевального движения играет главную роль в формировании образа танцующего человека, поэтому порой внешний облик статуэток намеренно утрировался ради того, чтобы движение было более явным. Черты лиц танцовщиц и танцоров в позднеханьский период становятся более живыми, позы перестают быть скованными.

Нельзя сказать, что танцевальная тема в мелкой погребальной пластике времен Западной или Восточной Хань приобрела устойчивые иконографические признаки. При анализе статуэток можно говорить о неких отличительных чертах того или иного изображения, но не о строгих нормативах, которым они должны были бы соответствовать. В целом, в ханьской погребальной пластике не отражается весь спектр древнекитайских танцевальных практик, хотя они представляют собой важный материальный источник для изучения истории танцевального искусства в Древнем Китае. Многие танцы, существовавшие в ханьскую эпоху, чаще появлялись в росписях или рельефах на стенах гробниц — к таким танцам относится, в частности, танец с барабанами *цзянь-гу* у (健鼓舞) и военный танец у-у (武舞).



Альбом Томаса Метка(л)фа как исторический источник Дели середины XIX в.

Thomas Methcalf's Album as a Historical Source on Delhi in the Mid-19th Century

А. А. Козлова

В начале XIX в. наступил новый этап культурного развития Дели. Время правления двух последних могольских падишахов — Акбар-шаха II (1806–1837) и Бахадур-шаха II (1837–1857) можно назвать периодом возрождения делийской культуры — прежде всего, в сфере изобразительного искусства. С одной стороны, это было обусловлено временным затишьем на политической сцене и сужением реальной сферы влияния падишахов (с 1803 г. — пенсионеров британской Ост-Индской компании) до территории Дели, точнее, их резиденции — Красного форта; с другой — личными интересами и устремлениями самих падишахов. Личные вкусы падишахов способствовали трансформации некоторых отраслей делийского искусства, привнося новое в существующие стили. Покровительство падишаха миниатюрной живописи позволило, как сохранить сам делийский стиль живописи / *дели калам*, так и распространить влияние этой живописной школы на другие территории. К середине XIX в. в изобразительном искусстве сложилось отличное от традиционного позднемогольского стиля направление, сформировавшееся 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* или стилем/живописью [Ост-Индской] компании.

Кульминацией в развитии делийской живописи нового типа стали произведения, выполненные на заказ индийскими живописцами для иностранцев. Так, в середине XIX в., художником Мазхаром Алиханом по заказу (1844 г.) сэра Томаса Метка(л)фа (1795–1853), служащего Ост-Индской компании и комиссара провинции Дели в 1838–1844 гг. было создано весьма значительное произведение. Метка(л)ф 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 достоприме-



чательностей времен могольского и домогольского Дели. Художник запечатлел также сценки из жизни местного городского населения. Позднее Метка(л)ф 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 Алиханом 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.



Росписи палаты Трех Чистых монастыря Юнлэгун как визуальный источник изучения божественного пантеона школы Цюаньчжэнь

Paintings of the Chamber of the Three Pure in Yongle Gong Monastery as a Visual Source for Studying the Divine Pantheon of the Quanzhen School

И. В. Белая

Даосская школа Полного совершенства (Цюаньчжэнь; 全真) была основана аристократом из провинции Шэньси Ван Чжэ (王嘉; 1113–1170), по прозвищу «мудрец Двойного ян» (Чун-ян-цзы; 重陽子) в 1167 г. Особенностью организационной структуры новой школы стало требование от последователей соблюдения целибата и ведения монашеского образа жизни. С начала XIII в. начинается масштабное возведение монастырей школы Цюаньчжэнь и привлечение большого числа послушников под руководством Цю Чу-цзи (丘處機; 1148–1227) (*дао хао* Чан-чунь; 長春 (Долгая весна)) — последнего из семи наиболее известных учеников Ван Чун-яна. В качестве сотериологической парадигмы религиозной деятельности Цюаньчжэнь Цю Чу-цзи выдвинул тезис «основывать монастыри — спасти людей» [ЧХДЦ, 2004, т. 26, с. 737]. К XIV в. из маленького религиозного сообщества школа Ван Чун-яна превращается в мощное идеологическое и религиозное движение с институтом монашества и охватывает всю территорию Китая. В настоящее время учение Цюаньчжэнь является ведущим религиозным направлением даосизма в материковом Китае.

Особенностью школы Полного совершенства стало включение в божественный пантеон своих патриархов, а также «народных» божеств, восходящих к местным культам [Gesterkamp, 2008, p. 59–60]. Интересным и необычным источником, из которого мы можем узнать о божественном пантеоне Цюаньчжэнь, являются настенные росписи в даосском монастыре Юнлэгун (永樂宮; дворец Вечной радости) — одной из Трех великих родовых обителей (*сань да цзу тин*; 三大祖庭) этой школы. Сам монастырь пережил множество исторических перипетий, однако существенно пострадал лишь в период японской оккупации, во время которой сгорели при пожаре и были полностью разрушены несколько его залов [Gesterkamp, 2008, p. 233].



Строительство храмового комплекса велось в селе Юнлэ (永樂; пров. Шаньси) на участке, где ранее располагалась кумирня князя Люя (Люйгунцы 呂公祠) в честь Люй Дун-биня (呂洞賓), которого почитают как одного из «Восьми бессмертных» (*ба сянь*; 八仙). Проект монастыря был разработан даосским деятелем Сун Дэ-фаном (宋德方; 1183–1247) (*дао хао*; Пи-юнь; 披雲), а его строительство началось в 1245 г. под руководством Пань Дэ-чуна (潘德冲; 1190–1256) (*дао хао* Чун-хэ; 冲和). К 1262 г. было завершено строительство трех главных палат — палаты Трех Чистых (Сань цин дянь; 三清殿), палаты Чунь-яна (Чунь-ян дянь; 純陽殿) и палаты Чун-яна (Чун-ян дянь; 重陽殿). В 1325 г. была завершена работа над изображениями божественного пантеона палаты Трех Чистых. В 1358 г. закончены росписи палаты Чунь-яна. В 1368 г. завершены росписи палаты Чун-яна. В 1958 г. из-за строительства дамбы на реке Хуанхэ Юнлэгун был перемещен из Юнлэ и воссоздан на новом месте в селе Лунцюань (龍泉村) уезда Жуйчэн (芮城縣) (пров. Шаньси) к 1966 г. [Цзин, 2012]. Во время демонтажа монастыря при перемещении в Жуйчэн настенные росписи, украшающие стены залов, были разделены на блоки по 1 м², а затем собраны на новом месте на деревянных каркасах и были тщательно отреставрированы.

Центральным залом храмового комплекса Юнлэгун является палата Трех Чистых (*Сань цин дянь*; 三清殿). Три Чистых — это Небесный достопочтенный Дао и Дэ (*Дао-Дэ тянь-цзунь*; 道德天尊), Небесный достопочтенный Духовной драгоценности (*Лин-бао тянь-цзунь*; 靈寶天尊) и Небесный достопочтенный Изначального начала (*Юань-ши тянь-цзунь*; 元始天尊). Все они являются правителями Трех Чистых сфер (*сань цин цзин*; 三清境) — высших областей даосского мироздания — сферы Великой чистоты (*Тай цин цзин*; 太清境), сферы Высшей чистоты (*Шан цин цзин*; 上清境) и сферы Нефритовой чистоты (*Юй цин цзин*; 玉清境), потому и называются Три Чистых.

Согласно Ван Сюню, источником для росписей палаты Трех Чистых послужило даосское сочинение XII в. «Главные ритуалы [школ] Высшей чистоты и Духовной драгоценности» (*Шанцин Линбао да фа*; 上清靈寶大法) даосского деятеля Цзинь Юнь-чжуна (金允中; ок. 1125 г.) [Ван, 1963, с. 19].

Росписи на стенах зала изображают божественный пантеон Небесного двора (*чао юань ту*; 朝元圖) — божеств, золотых отроков и нефритовых дев, всего 286 фигур. Основу композиции Небесного двора составляют тринадцать главных божеств, окруженные другими боже-



ствами и божественными генералами, которым прислуживают золотые отроки и нефритовые девы. Тринадцать главных божеств, вошедших в пантеон Цюаньчжэнь, стали почитать еще при правлении сунского императора Хуэй- цзуна (徽宗) (правил 1101–1126) с подачи государственного деятеля Чжан Шан-ина (張商英; 1043–1121). Чжан Шан-ин упомянул тринадцать божеств в главе «Последовательности обрядов [по бросанию бамбуковых планок] и порядка [проведения] ритуала Золотого реестра» (*Цзинь лу чжай кэ и сюй*; 金錄齋科儀序) [ЧХДЦ, 2004, т. 43, с. 32–33] из сочинения «Обряды по бросанию бамбуковых планок в ритуале Золотого реестра» (*Цзинь лу чжай тоу цзянь и*; 金錄齋投簡儀) [ЧХДЦ, 2004, т. 43, с. 3–33].

В число тринадцати божеств входят: Три Чистых (*Сань цин*; 三清), божества Южного предела (*Нань-цзи*; 南極), Северного предела (*Бэй-цзи*; 北極), Восточного предела (*Дун-цзи*; 東極), Гоу-чэнь 勾陳, Нефритовый августейший (*Чэн-хуан*; 玉皇), Батюшка-правитель Востока (*Дун-ван-гун* 東王公), Истинно-воинствующий (*Чжэнь-у*; 真武), Великий император Восточного пика (*Дун-юэ да-ди*; 東嶽大帝) и две божественные императрицы — божество Земли (*Хоу-ту*; 后土) и Матушка Металла (*Цзинь- му*; 金母) или Матушка-владычица Запада (*Си-ван-му*; 西王母).

Кроме тринадцати божеств школа Цюаньчжэнь включила в свой пантеон двух астральных божеств — Голубого дракона (*Цин-лун син-цзюнь*; 青龍星君) и Белого тигра (*Бай-ху син-цзюнь*; 白虎二星君), борца с демонами — генерала Тянь-пэна (天蓬) и его помощника Тянь-ю (天猶), божеств Восьми триграмм (*Ба-гуа-шэнь*; 八卦神), божество Грома (*Лэй-гун*; 雷公), Матушку-молнию (*Дянь-му*; 電母) и божество Дождя (*Юй-цзи*; 雨及) и др. Изучение божественного пантеона с настенных росписей палаты Трех Чистых дает возможность очертить круг верований школы Цюаньчжэнь раннего периода и определить заимствования божеств, почитавшихся в других школах даосизма в свой пантеон. Это позволит уточнить методы их актуализации по сочинениям ритуального характера других даосских традиций.

Библиография

1. Ван Сюнь (王遜). Юнлэгун Сань цин дянь бихуа тицай шитань (永樂宮三清殿壁畫題材試探; Изучение сюжетов настенных росписей Палаты Трех чистых дворца Вечной радости). *Вэнь у* (文物). 1963. № 8. С. 19–39.



2. Цзин Ань-нин (景安寧). Дао цзяо Цюаньчжэнь пай гун гуань, цзао-сян юй цзу ши (道教全真派宮觀, 造像與祖師; Монастыри, иконопись и родоначальники даосской школы Цюаньчжэнь). Пекин: Чжунхуа шуцзюй (中華書局), 2012. 349 с.
3. ЧХДЦ — Чжун хуа дао цзан (中華道藏; Китайский «Даосский канон»). Гл. ред. Чжан Цзи-юй. Пекин: Хуася чубаньшэ (华夏出版社), 2004. 48 тт.
4. Gesterkamp L. *The Heavenly Court: A Study on the Iconopraxis of Daoist Temple Painting*. PhD diss. Leiden, 2008. 362 p.



Росписи пещер Могао в Дуньхуане как источник информации об архитектуре Китая V–X веков

Murals from the Mogao Caves in Dunhuang as a Source of Information on Chinese Architecture in the 5th–10th Centuries

М. Ю. Шевченко

Период китайской истории, охватывающий V–X века, включает в себя ряд крупных династий, значительно повлиявших на ход развития империи. Речь идет о династиях Северная Вэй (386–535 гг.), Суй (581–618 гг.) и Тан (618–907 гг.). В это время начинается бурный рост числа и размеров новых городов Китая, а следовательно, происходит и расцвет в архитектуре. К сожалению, деревянные по большей части постройки до наших дней не сохранились и мы, помимо данных археологии, имеем лишь косвенные свидетельства того, как могли выглядеть сооружения того периода.

Одним из важнейших свидетельств такого рода можно назвать росписи пещер Могао в городе Дуньхуан на северо-западе Китайской народной республики. Этот город был воротами на Великом шелковом пути в Поднебесную, центром пересечения многих культур, местом проникновения в Китай буддизма. Комплекс буддийских пещер Могао начал складываться еще в IV веке и продолжал достраиваться вплоть до последней правящей династии Цин, но наибольшего расцвета достиг при династии Тан.

Стены пещер Могао покрывались росписями с изображением буддийских сюжетов, фоном для которых служили многообразные архитектурные постройки, написанные с большой тщательностью и в мельчайших подробностях. По ним можно составить представление о планировочной организации крупных монастырских, дворцовых и жилых комплексов, о типологии сооружений, об особенностях деревянных конструкций. Для историков архитектуры наибольший интерес представляют сооружения, не встречавшиеся совсем или встречавшиеся крайне редко в более позднем зодчестве Китая. Возможно, это лишь фантазии художников, стремившихся в небывалых формах зданий показать неземной мир, населенный просветленными буддами. В то же время, несмотря на всю необычность форм, такие здания вполне могли быть фактически построены, то есть в их изображении не



нарушены законы физики и конструктивной логики. Необычны лишь пропорции, структура, отдельные конструктивные элементы. Есть ряд других косвенных свидетельств, изображающих схожие сооружения того времени, также до нас дошли и описания древних дворцов, которые поражают своими крупными размерами, красотой и богатством отделки. То есть, не все необычные постройки, что изображены на росписях пещер Могао, нужно отвергать как нереальные.

Данное исследование посвящено анализу описанных выше своеобразных сооружений на росписях Могао, сравнение их с другими изобразительными, письменными и археологическими свидетельствами с целью определения возможности их реального существования и обогащению нашего представления об особенностях китайского зодчества V–X веков.

К наиболее интересным постройкам надо отнести различные многоярусные башни и терема, а также деревянные террасы. Терема-лоу как наименее стандартизированный тип китайских многоярусных сооружений позволяет использование необычных форм или оригинальное сочетание различных объемов в одной постройке. Древние тексты доносят информацию о существовании террасного терема *лоу-тай*. Однако по описаниям довольно сложно понять, о чем именно идет речь. А росписи Могао показывают ряд двухъярусных сооружений с плоской открытой террасой наверху. Схожие постройки в виде небольших керамических или бронзовых моделей были обнаружены и ранее при раскопках захоронений династии Хань (III в. до н. э. — III в. н. э.).

Помимо *лоу-тай* росписи доносят свидетельства сооружения теремов на высоких опорах, пропорции которых резко отличаются от принятых при династии Тан. Обычно при династии Тан высота опор была равна расстоянию между опорами, что формировало характерные квадратные членения на фасадах зданий. Высота опор на росписях в два-три раза превышает расстояние между ними. Это может показаться нерациональным, так как при таком увеличении высоты опор сооружение теряет устойчивость. В то же время погребальная утварь династии Тан доносит до нас модели построек и такого типа. В текстах при описании ранних дворцовых, парковых и храмовых комплексов всегда упор делался на высоких террасах для обозрения окрестностей. Возможно появление таких высоких теремов было как-то связано с обеспечением данной обзорной функции.

Некоторые башни имеют высокое пирамидальное, расширяющееся к низу основание с проемом в нижней части и без окон. В верхнем



ярус сооружена стандартная деревянная постройка. Такие здания также необычны своими пропорциями. Но такого рода сооружения хотя и редко, но встречаются в китайской архитектуре поздних династий, но гораздо большее распространение они получили в японской архитектуре.

Представляют значительный интерес круглые и восьмигранные в плане двухъярусные терема, терема на террасах в виде цветков, составные теремные конструкции, применение изогнутых опор, совмещение типологии терема и пагоды в одном сооружении, сложное соединение нескольких теремов по второму ярусу. Многие из перечисленных конструкций проявили себя уже в поздней архитектуре Китая, целый ряд необычных форм нашли отражение в японской архитектуре, выйдя из употребления в Китае, а к примеру, фактических свидетельств использования изогнутых опор в китайском зодчестве не имеется.

Интересно, что более поздние росписи времен династии Сун показывают именно те конструкции и формы, которые были распространены в то время. Об этом можно с уверенностью говорить, поскольку данных об архитектуре Сун гораздо больше. То есть художникам того периода не было свойственно придумывать нереальные архитектурные формы. Также надо принять во внимание, что архитектура была лишь фоном в росписях, и по своему характеру не должна была требовать чрезмерных усилий фантазии для изображения. Поэтому даже не имеющие фактических подтверждений использования конструкции возможно все же существовали определенное время в ранней архитектуре, но были забыты ввиду их сложности и определенной нерациональности.

Пещеры Могао представляют собой кладезь информации о китайской культуре и истории, и в области архитектуры их росписи в значительной степени расширяют наши познания о разнообразии типов зданий и особенностях конструкций V–X веков.



История исследования и проблема «парфянской темы» в искусстве Пальмиры

The History of Research and the Problem of the “Parthian Theme” in the Art of Palmyra

М. С. Назарова

Пальмира, лежавшая на торговых путях из Месопотамии и Аравии в Восточное Средиземноморье и Малую Азию, со II в. до н. э. по III в. испытывала серьезное влияние как греко-римского, так и ирано-парфянского миров. В разные периоды своего исторического развития Пальмира склонялась то к западным (античным), то к восточным примерам и оттого ее собственное искусство вобрало в себя чуть ли не в равной мере черты обеих культур.

Опыт заимствований форм, приемов и художественных решений пальмирские мастера строили на адаптации и синтезе с локальными традициями. Свидетельствами этого служат памятники архитектуры, изобразительного искусства и материальной культуры, открытые на территории Пальмирского оазиса.

Несмотря на значительный интерес к богатому городу в пору его независимости и факт вхождения в состав древнеримского государства, можно отметить почти полное отсутствие в античных источниках достаточно подробной характеристики жизни Пальмиры и ее духовной и материальной культуры. Краткие упоминания о богатстве города, о его пограничном положении между римской Сирией и парфянской Месопотамией, военных предприятий правителей присутствуют в произведениях Плиния Старшего, Аппиана Александрийского, Диона Кассия, Требеллия Поллиона, Евтропия и др. Один из наиболее содержательных текстов, посвященный Пальмире и ее правительнице Зенобии, создал уже византийский историк V в. Зосим. В его «Новой Истории» ярко и эмоционально (особенно в сравнении с предыдущими авторами) описаны драматичные события, приведшие к упадку процветавшего прежде города. Однако следует констатировать, что даже полное собрание античных текстов с упоминаниями Пальмиры не позволяет сделать выводы о жизни самого города, его облике и внешнем виде его жителей. Ответы на данные вопросы могут дать археологические материалы и произведения местного искусства.



Среди образцов пальмирского художественного творчества выделяют группу памятников, которую достаточно условно характеризуют как «парфянскую». Причиной этой условности является неоднородность самого материала: рельефы храмовых комплексов, погребальные изображения, посвятельные стелы, малая пластика из разных материалов, а также фрагменты живописного декора. В рамках данного исследования планируется рассмотрения произведений местной скульптуры с изображением персонажей, которые трактуются, или могут быть трактованы как «парфянские». К анализу привлекаются комплексы костюмов и украшений, прически, предметы вооружения и конская сбруя, а также контекст, в который помещены изображенные. Особое внимание уделено сохранившимся следам полихромии на скульптурных произведениях из Пальмиры, проведены аналогии с образцами живописных изображений в эллинистическо-римской и эллинистическо-парфянской традициях.

Другая часть исследования обращается к историографии исследования пальмирских памятников именно в контексте связи с культурным воздействием Парфянского царства, которое могло оказать влияние на иконографические формы и приемы в локальных «портретах», сказаться на особенностях местных костюмных комплексов, аксессуаров и причесок. Также освещается эволюция взглядов исследователей на пальмирское искусство, как на один из примеров культурной диффузии эллинистического искусства на востоке.

Также настоящее исследование затрагивает историю проблемы сохранения парфянских памятников от Сасанидского периода до Новейшего времени (по результатам посещения Пальмиры и археологических коллекций Сирийской Арабской Республики в марте 2023).



Жанр корейской традиционной живописи «изображение собраний» (кехведо) как исторический источник

The Genre of Korean Traditional Painting “Depicting Gatherings” (Gehwedo) as a Historical Source

Е. А. Вострикова

Традиционную культуру Кореи, без сомнения, можно назвать «культурой памяти», и классическая живопись является тому прямым доказательством. В период Чосон (1392–1910) активно развивался жанр *кирокхва* (기록화 記錄畫), или «документальная живопись», ставший особым явлением в художественной культуре Кореи [Чосон сидэ *кирокхвальный сеге*, 2001, с. 185–192]. Имея характер визуальных хроник, предназначенных подтверждать легитимность власти правителя, передавать важнейшие придворные церемонии и ритуалы, «документальная живопись» также воссоздавала памятные и праздничные события из жизни представителей корейской элиты *садэбу* и более широкого слоя корейских чиновников. Это был продукт исторической памяти, отражение самосознания нации, способствовавший установлению традиции.

В рамках жанра *кирокхва* развивалось самостоятельное художественное направление *кехведо* (契會圖 계회도), или «изображений собраний». На картинах *кехведо*, имевших мемориальное значение, художники запечатлевали встречи правящей образованной прослойки корейского общества.

Встречи ученых-конфуцианцев *кехве* могли заимствовать традицию собраний общины или артели, но цели их отличались: это эстетическое наслаждение и удовольствие от общения. Собрания *кехве*, будучи обязательной частью жизни чиновника, являлись одним из видов социальных отношений внутри бюрократической элиты и средством укрепления близких связей [Ahn, 1995, p. 86–87]. Встречи происходили в кругу друзей, ровесников, коллег по государственной службе.

Два основных типа собраний образованных людей — это так называемые «Собрания Старших» *кирохве*, или *киёнхве* (耆老會 기로회,耆英會 기영회), в которых участвовали сановники, обычно достигшие 70 лет и имевшие 2 ранг и выше; и, собственно, собрания *кехве*, в которых участвовали ровесники или чиновники-сослуживцы. Первым собра-



нием, упомянутым в летописях, стало «Собрание Восточного государства» *Хэдон кирохве* (海東耆老會 해동기로회), организованное высокопоставленным отставным чиновником Чхве Даном (崔讜 최당, 1135–1211) в 1203 г. еще в период Корё (918–1392). Документальные источники свидетельствуют, что собрание было запечатлено в живописи, однако сам памятник не сохранился. Каких-либо иных сведений о живописных произведениях *кехведо* до XVI в. не имеется, хотя встречи благородных мужей были очень популярны.

Уже в начале периода Чосон широко распространилась традиция заказа у профессиональных художников картин *кехведо*, которые создавались для каждого участника встречи и были призваны зафиксировать собрание, сохранив для следующих поколений информацию о нем как о памятном событии.

В XVI в. в моде были вертикальные свитки *кехведо*, построенные по принципу трехчастной композиции: в верхней части художник помещал название собрания; в средней части — изображение собрания на фоне прекрасного пейзажа; нижняя часть свитка содержала колофон с именами участников, их псевдонимами, клановой принадлежностью, датами рождения, датами сдачи государственного экзамена на чин и т. д. [Хангук минджок мунхва тэбэкквва саджон, 1994, с. 315].

Самые ранние дошедшие до нас произведения *кехведо* датируются первой половиной XVI в.: «Собрание в Токсодане» (ок. 1531 г.) из частной японской коллекции, «Собрание в Мивоне» (ок. 1540 г.) и «Собрание в Хагване» (ок. 1541 г.) из Национального музея Кореи, а также «Собрание чиновников-сослуживцев, сдавших экзамен [на степень *чинса*] в один год» (ок. 1542 г.) из Национального музея Кванджу, выполненные неизвестными авторами.

Между названием и нижним колофоном в вымышленном пейзаже, подражающим китайской классике, художники тушью и водой писали сцену встречи интеллектуалов. Очевидно, что живописные фрагменты свитков фокусируются в первую очередь на природном ландшафте, маленькие схематичные фигурки людей включены в картины лишь символически. Тем не менее при всей условности живописи собраний, чиновники в соответствии со строгими конфуцианскими правилами изображались облаченными в официальные одеяния. В то же время подчеркивалась неофициальная сторона встречи — рядом с группой собравшихся помещался столик, на котором стояли кувшины с вином.

Уже в середине XVI в. появляются картины *кехведо* с иной композиционной схемой. Это свитки неизвестных художников «Собрание



чиновников Подворной палаты» (ок. 1550 г.) и «Собрание в Лотосовом павильоне» (ок. 1550 г.) из коллекции Национального музея Кореи. В данных произведениях пейзаж все еще заполняет большую часть плоскости шелка, но сцена собрания приближена к зрителю, т. е. природа выступает уже только как фон. Участники встречи помещены в открытые павильоны и изображены более крупно и детально, чем раньше. В исполнении фигур героев художники активно начинают использовать цвет.

Перенос смыслового акцента на сцену собрания и детали происходящего ярко отражен в свитках *кехведо* последней четверти XVI — первой четверти XVII в.: «Собрание Старших» (1584 г.), «Собрание Старших» (1585 г.) неизвестных авторов из Национального музея Кореи, «Банкет в честь Старших, [организованный] в правление [вана] Сонджо» (1585 г.) неизвестного автора из Музея Сеульского национального университета и др. Сверху, как и прежде, написано название собрания, в нижней части — информация с именами участников и общими сведениями о встрече, а вот пейзаж отсутствуют. Практически все центральное пространство свитков занимает архитектурное строение. Чиновники в соответствии с правилами рассадки располагаются в пространстве зала.

Так, на свитке «Собрание Старших» 1584 г. в павильоне мы видим семь пожилых сановников, чинно восседающих на циновках с леопардовым рисунком, они облачены в официальные чиновничьи одеяния *кванбок* (官服 관복). Перед каждым участником сервирован столик, их обслуживают многочисленные слуги. Пространство павильона подсвечено зажженными свечами, показывающими, что это вечерний банкет. Произведение выполнено яркими минеральными красками, точно переданы все детали происходящего.

Подводя итоги, отметим, что жанр «изображение собраний» *кехведо* на протяжении нескольких столетий занимали важное место в живописи Кореи и стал отражением общественно значимых событий в ее социально-политической истории, транслировал интеллектуальные и духовные поиски ученых-конфуцианцев в рамках общегосударственной корпоративной культуры. Если в начале периода Чосон заказчик требовал от художника написать некий идеальный мир мечты, совместив его с мемориальной функцией картины, то уже с конца XVI в. образность и содержание произведений *кехведо* были полностью направлены на максимально точное документирование той или иной встречи и стремление избежать вольных или невольных искажений.



БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ahn Hwi-joon. Literary Gatherings and Their Paintings in Korea. *Seoul Journal of Korean Studies*. Seoul: Seoul National University, 1995. Vol. 8. Pp. 85–106.
2. Ан Хвиджун, Мин Гильхон. *Ёксава сасани тамгин чосонсидэ инмульхва* («Изображение людей» эпохи Чосон: отражение истории и идей; 역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화). Сеул: Хаккоджэ, 2010. 660 с.
3. Со Инхва, Юн Джинён. *Чосон сидэ ёнхведо* («Изображение банкетов» эпохи Чосон. 조선시대 연회도). Сеул: Минсогвон, 2001. 272 с.
4. Хангук минджок мунхва тэбэкква саджон (Большая энциклопедия корейской национальной культуры; 한국민족문화대백과사전). Т. 2, 4. Сеул: Хангук чонсин мунхва ёнгувон, 1994. 968 с., 960 с.
5. *Чосон сидэ кирокхваый сеге* (Мир «документальной живописи» эпохи Чосон. 조선시대 기록화의 세계). Сеул: Музей Университета Корё, 2001. 213 с.

V. Кавказ на перекрестке культур

Образ Кавказа как воображаемого арийского Другого в национал-социалистической эстетике кавказской диаспоры в Европе: творчество Мусаясул Халилбека

The Image of the Caucasus as an Imaginary Aryan Other in the National Socialist Aesthetics of the Caucasian Diaspora in Europe: Musayasul Khalilbek's Art

В. О. Бобровников, П. И. Тахнаева

Кавказские материалы разных эпох неплохо показывают, что изобразительное искусство и в целом художественное творчество, как бы далеки от действительности они не были, являются важным историческим источником, как по запечатленным в них историко-культурным сюжетам, так (и еще более) по конкретному обществу, в котором произведение было создано и к которому оно было обращено. Образы Кавказа нередко переходят из региона в регион, из эпохи в эпоху. Особенно ярко в кавказской тематике, начиная с античности, запечатлен образ ориентального Другого, в котором, по верному замечанию Дж. М. Маккензи, в большинстве случаев следует искать черты не Другого, а породившего его Своего общества, пытавшегося через обращение к воображаемому Востоку выразить Себя. Под таким углом зрения в литературе уже рассматривались образы воительниц-амазонок и титана-богоборца Прометея, от впервые упоминающих их античных авторов до художников и писателей (пост)колониальной эпохи.

В докладе мы обратимся к незаслуженно забытому историками художественному творчеству кавказской диаспоры времен первой русской эмиграции в межвоенной Западной Европе XX в., точнее к одному ее характерному представителю — аварскому художнику Мусаясул Халилбеку (1894–1949). Нас будут интересовать его работы, созданные в период эмиграции в Третьем Рейхе, где он обосновался в 1924 г. как стипендиат Закавказского крайкома СССР, и жил до капитуляции режима в 1945 г. Основное внимание обращено на графику, акварели и поясняющие их тексты книги воспоминаний Мусаясула “Das Land



der letzten Ritter. Eine Erzählungen aus den kaukasischen Bergen” (Страна последних рыцарей: рассказы из кавказских гор) в записи Луизы Лапорт, изданной в Мюнхене в 1936 г. Опираясь на собранные и изученные нами первоисточники, мы реконструировали фрагментарно известную биографию художника и попытались понять значение Кавказа в его творчестве. С чем он его ассоциировал и как изображал? Что для Мусаясула означала этнографическая традиция кавказского Другого? Как он увязывал ее со своим настоящим при национал-социалистах в Германии? В 1925 г. художник закончил Академию художеств в Мюнхене. Отказавшись советского гражданства в 1930 г., он в том же году вошел в «Мюнхенское товарищество художников», а позднее, при национал-социалистах, был принят в Имперскую палату изящных искусств (1938). В 1924, 1930, 1931 и 1938–1943 гг. Халилбек участвовал в престижных мюнхенских выставках. Известно, что его картины были в 1940 г. на «Февральской тетради», а в 1941 г. на «Мюнхенской художественной выставке» в Гданьске. Дошедшие до нас документальные и нарративные источники свидетельствуют, что Мусаясул не входил в НСНПП, но был лоялен к национал-социалистам, состоял членом официальных национал-социалистических объединений художников. А. Гитлер посещал вернисаж его работ, где встретился с женой художника А. М. Ю. фон Нагель-Мусаясул. Вместе с тем неарийское происхождение не позволяло Мусаясулу выставляться на «Больших германских художественных выставках» 1937–1944 гг.

Мусаясул Халилбек работал в стиле фигуративной живописи и граюры, отсутствовавшем у мусульман Дагестана до его отъезда из советской России в 1924 г. Он писал жанровые и декоративные картины, был популярен как портретист и художник-иллюстратор. Как художник он сложился не в Дагестане, как утверждал в своих мемуарах, но в столице русского Кавказа Тифлисе 1910-х гг. и еще больше в Германии, где перед Первой мировой войной, в 1913 г. начал учиться живописи в Мюнхене, куда он был направлен по совету О. Шмерлинга и Ф. Рубо за счет бакинского промышленника и мецената Г. З. Тагиева. Между двумя русскими революциями Халилбек работал карикатуристом в тифлисском журнале «Мола Насреддин». На его художественный стиль повлияли его учителя из мюнхенской Академии: портретист Герман Грёбер (1865–1935) и Гуго фон Хаберманн Старший (1849–1929), писавший жанровые картины и портреты в реалистичной, чуть романтической манере.



За исключением отдельных портретов современников — в том числе культурных деятелей и бизнес элиты национал-социализма, таких, как кинорежиссер Лени Рифеншталь, и жены поддерживавшего режим Гитлера промышленного магната Альфрида Крупа, — он рисовал только свой воображаемый Кавказ, его виды и этнографические типы в настоящем и прошлом, в том числе портреты эмигрантов из Грузии и Азербайджана. Даже портреты своей возлюбленной, а позже жены, журналистки и баронессы из Баварии, он стилизовал под изящную девушку в стиле кабардинки с экзотических дореволюционных почтовых открыток с «типами Кавказа». Критик из эмигрантского журнала «Горцы Кавказа» верно отметил, что у него «каждое полотно отражает в себе национальный дух — всюду горы, папахи, черкески, слышится звон оружия, женские типы его олицетворяют наивысшую добродетель горянки — величавую скромность» (Париж, 1933). Кавказ Мусаясула — это не действительность, но воображаемое, нередко даже театрализованное, прошлое горцев — экзотического Другого для аудитории, и вместе с тем воображаемого прошлого самого художника, в котором он хотел уверить своих зрителей.

Созданные художником образы Кавказа и его этнографических типов неплохо вписываются в международный колониальный дискурс ориентализма про воображаемый экзотический, вечно древний Восток, противоположный Западу, и вместе с тем воплощающий утраченные последним рыцарские доблести и чистоту нравов. Национальные варианты этого дискурса отмечены в Германии времен Третьего Рейха (и в СССР). Эти стереотипы сквозят из картин и книги Халилбека. Их уловили и авторы восторженных рецензий на его воспоминания, появившихся вслед за книгой в гитлеровской Германии второй половины 1930-х гг. «Сказочно привлекательной предстает перед нами страна последних рыцарей, — писала Алиса Шпракамп, — необычной, но очень близкой по духу кажется она нам, немцам. Храбрость, мужество, верность и чистота чувств являются древними (языческими) добродетелями горцев. К женщине здесь тоже относятся по-рыцарски» (die Bücherei, 1937). Важно указать на отмеченную критиком близость стиля художника к национал-социалистической эстетике 1933–1945 гг. С последней творчество художника роднят монументальность, пафосность, безликость, присущие национал-социалистическому искусству. Только образцом для подражания Халилбека служили не мощь мужских тел и идеальная красота женских фигур в греко-римской скульптуре, а ориентализированные арабески в стиле модерн. Как и идеологи



арийского искусства в Третьем Рейхе, художник не любил «дегенеративного» нефигуративного искусства XX в. В своих мемуарах он подчеркивает характерные семитические черты у врагов-чекистов и комиссаров Закавказья. Он также не жаловал эротики. Его женские типы, даже полубнаженные, крайне целомудренны. В названии мемуаров художник намеренно подчеркнул рыцарство Дагестана, уподобляя его образу немецкого рыцаря-защитника в нацистских плакатах. С той же целью он приписал в этой книге аварцам из родного Чоха арийский пантеон языческих героев нартовского эпоса, взяв его из изданий осетинского фольклора В. Ф. Миллера и «Сказок» А. Дирра (1922).



Золотые предметы V в. н. э. из могильника Брут 1 в Северной Осетии и их культурная атрибуция

Golden Objects of the 5th Century from the Brut 1 Burial Ground in North Ossetia and Their Cultural Attribution

Т. А. Габуев

В аланском кургане № 2 раскопанным в 1989 г. у с. Брут в Северной Осетии была обнаружена ограбленная катакомба V в. н. э., в которой имелся тайник, содержащий скопление драгоценных предметов. Мы предполагаем, что они имели иранское происхождение. Центральное место в скоплении занимает меч с золотыми обкладками ножен и рукояти. Дл. меча 115 см, дл. Рукояти — 35 см. Длинной рукояти этот меч отличается от синхронных ему европейских мечей. Поиск аналогий брутскому мечу обращает наше внимание на вооружение Востока.

В Центральной и Передней Азии изображения мечей с длинными рукоятями встречены в парфянское и сасанидское время: на Орлатской пластине I–II вв. н. э., на изображениях из Пальмиры, на фресках Кызыла и Кумтуры, на терракоте из Пенджикента (VII–VIII вв.). В Афганистане — на рельефах Шоторак (II в. н. э.) и Хаир Ханэ (IV–V вв.), на фигуре Будды из Бамиана (V в.) и на фигуре бога луны из Фундукистана (VI – нач. VII в.). В Иране в раннесасанидское время (III в.) эти мечи встречены на изображениях из Бишапура, из Накш-и Рустама, из Накш-и Раджаба, на граффити из Персеполя, на монетах Шапура I Сасанида (241–272 гг.). В позднесасанидское время длинные рукояти зафиксированы на предметах с изображением Хосрова II (591–628 гг.): на серебряном блюде из Эрмитажа, на серебряной тарелке из Кизвина и вытканное на ковре. Мы можем предположить, что появлению этой формы мечей у алан в гуннское время мы обязаны Ирану эпохи Сасанидов.

Еще одним указанием на иранское происхождение этих вещей является полихромный ювелирный стиль, в котором они выполнены. В настоящее время распространенным является мнение о его ближне- и средневосточном происхождении. Мы обратим внимание на две стилистические особенности, характеризующие этот стиль: 1 — сочетание на одном предмете инкрустаций в отдельно напаянных гнездах и в перегородках (стиль клуазоне); 2 — в сочетании клуазоне с зернью. Оба эти приема декора зафиксированы на предметах из Брута:



меч, бусина от меча, оголовье конской уздечки, пряжки и наконечники ремней.

К памятникам, где сочетание этих признаков отмечено, относятся вещи из Новогригорьевки, из с. Федоровка Куйбышевской области, из дер. Муслюмово в Пермской области, у озера Боровое в Казахстане, у с. Недвиговка на Дону, из кургана 2 могильника Утамыш в Дагестане, из погребения Тугозвово на Алтае и др. В Тугоззово имеется кинжал, украшенный зернью, сочетающейся как с перегородчатой инкрустацией, так и со вставками в отдельно напаянных гнездах. Вещей из Федоровки, Муслюмово и Тугозвово, учеными датируются по-разному. Но вне зависимости от того относятся эти комплексы к догуннскому или раннегуннскому времени они в любом случае предшествуют широкому распространению этого ювелирного стиля в Европе. Ранняя дата и указанные стилистические особенности не позволяют рассматривать вещи из этих комплексов как княжескую моду на полихромные вещи, пришедшую с Запада, как считают некоторые исследователи. Их отдаленное положение от регионов максимального распространения этой моды, а главное хронологическое несоответствие позволяет искать источники поступления полихромных вещей в других местах. В этой связи остановимся на восточном комплексе из Борового. Комплекс из Борового более поздний (кон. V — 1 пол. VI в.). В нем, во-первых, есть предметы, позволяющие реконструировать парадный кинжал, который имеет аналогии в могильнике Керим-ло в Корее и на изображениях в Восточном Туркестане. Многие авторы, указывают на средневосточное или даже на иранское его происхождение. Во-вторых, эти предметы выполнены в технике, сочетавшей и перегородчатую инкрустацию, и вставки в отдельно напаянных гнездах, и зернь. Т. е. набор стилистических приемов, зафиксированный и на вещах из Брута и Тугозвово.

Все вышесказанное позволяет предположить, что комплекс вещей из кургана № 2 имеет не «западное», а «восточное» происхождение и видимо именно Иран выступал одним из центров распространения подобных вещей. О ювелирном искусстве Ирана эпохи Сасанидов мы знаем очень немного. Тем не менее, серия находок в стиле клуазоне из разных памятников, позволила ряду исследователей высказать мнение о регионе формирования этого стиля, а также о центрах производства, указав на Ближний и Средний Восток [Бажан, Щукин, 1990; Безуглов, Захаров, 1989; Adams, 2000; Малашев, Яблонский, 2008]. В этих работах приведена подборка изделий выполненных в стиле клуазоне. Если



же остановиться только на тех изделиях, где эта техника сочетается с зернью и вставками в отдельно напаянных гнездах, то мы выясним, что они происходят с Кавказа, из Урало-Камского региона, Казахстана, Центральной Азии и Среднего Востока. Это указывает на восточное и во многих случаях на иранское их производство. Что в свою очередь может указывать на то, что вещи из кургана № 2 могильника Брут 1 могли быть изготовлены в Иране.

Исследование гранатовых вставок из Брута показало, что они являются андрадитами. Тогда как в Европе, на предметах V–VI вв. были зафиксированы индийские и цейлонские альмандины и родолиты. В то же время, в Армении известны месторождения (более тридцати) андрадитов. Известно, что Армения входила в состав державы Сасанидов, так, что искомый материал, для изготовления драгоценных предметов, поступавших к аланам, у них имелся.

Сам факт наличия всего того богатства, какое мы обнаруживаем в кургане № 2, с одной стороны, указывает на могущество его обладателя, с другой — на его высокий авторитет на международной арене. Таким образом, мы можем констатировать, что в гуннское время, с одной стороны, аланы степной и предгорной зоны Центрального Предкавказья не были покорены гуннами, с другой — они испытывали на себе существенное культурное влияние Сасанидского Ирана. В то же время, как показано М. М. Казанским и А. В. Мастыковой, в V в. на Северном Кавказе в Западной Алании с центром в Пятигорье, в большом количестве встречены вещи в стиле перегородчатой инкрустации, но без вышеуказанных признаков, проникать которые могли из Византии через горные перевалы Северо-Западного Кавказа [Казанский, Мастыкова, 2001]. Итак, как представляется полихромный стиль, в том числе и клуазоне, был широко популярен и попадание на Северный Кавказ драгоценных предметов, выполненных в этой технике, было связано, в том числе и со стремлением двух крупнейших противоборствующих держав, какими в это время были Сасанидский Иран и Византия, решать свои политические задачи.



Искусство арабографической печатной книги Дагестана начала XX века: восточные традиции и европейские инновации

The Art of the Arabographic Printed Book of Dagestan at the Beginning of the 20th Century: Eastern Traditions and European Innovations

М.Н. Османова

В XIX — начале XX в. на Востоке Российской империи широкое распространение получает литографский способ книгопечатания. В Поволжье, на Кавказе и в Средней Азии открываются типолитографии и печатные заведения, где выпускается книжная продукция на восточных языках — арабском, тюркском, персидском, а также на местных языках с использованием арабской графики. Со второй половины XIX века происходит процесс усовершенствования печатного оборудования, распространение получает и наборный способ книгопечатания, зачастую менее популярный ввиду особого почитания каллиграфического искусства читателями-мусульманами. Несмотря на единую для всех народов, исповедующих ислам, арабографическую письменную традицию, в различных регионах присутствовали черты локального своеобразия книжной культуры.

В начале XX века в Дагестанской области из 10 существующих на тот момент типографий в трех из них печаталась книжная продукция с использованием арабской графики: в типографии А. М. Михайлова «Каспий» в Порт-Петровске, в типографии М. Мавраева «ал-Матба‘а ал-Исламийа» в г. Темир-Хан-Шуре и в типографии И. Нахибашева в слободе Хасавюрт.

Использование европейских технологий и печатного оборудования¹ оказало значительное влияние на внешний вид дагестанской арабографической книги, изменившийся в результате перехода от одинарного экземпляра к массовому тиражированию.

Одним из индикаторов этого изменения выступает переплет, внешний вид которого имеет большое значение, поскольку он зача-

¹ В типографии М. Мавраева «ал-Матба‘а ал-Исламийа», находившейся в г. Темир-Хан-Шуре, столице Дагестанской области, использовались немецкие печатные станки, приобретенные в Турции.



стью указывает на цену книги, предназначенность ее определенному социальному кругу читателей. Отличительная черта мусульманского переплета — продолжение левой книги крышки в виде клапана, состоящего из двух частей; прямоугольной, соответствующей по длине и ширине обрезу книги, и пятисторонней, которая входит под правую, переднюю, крышку. В арабографической печатной книге Дагестана начала XX века наблюдается сосуществование мусульманского и обиходного для печатной книги европейского видов переплета. Переплеты дагестанских рукописей создавались индивидуально для каждого экземпляра, их делали в основном из кожи как ярких, так и сдержанных тонов и украшали тиснением на внешней стороне обеих крышек в виде одной или нескольких линий по краю крышки, а в центре тиснение имело форму медальона затейливой формы с использованием геометрического и растительного орнаментов. По мере развития книгопечатания происходил отказ от тисненого кожаного переплета ввиду его дороговизны; распространялся картонный переплет, который часто обклеивали тканью разной фактуры (шерсть, хлопок, ситец), а также бумагой. Наиболее распространенный вид переплета в то время — тонкий картон, обклеенный бумагой с корешком из ткани¹. Иногда такой переплет украшали орнаментом в виде цветочного бордюра либо рамки.

Очевидно, что в дагестанском переплетном деле начала XX века, ввиду ориентации типографий на покупателя среднего достатка, происходит тенденция к упрощению и удешевлению, в том числе и за счет утраты художественности.

Другим важным новшеством, появившимся в дагестанских арабографических литографированных и наборных изданиях, стал титульный лист², который считается неотъемлемой принадлежностью печатной книги. По мнению ряда исследователей, он появился не сразу: его появление связывают с нуждами книготорговцев, заинтересованных в быстром нахождении нужного издания. В рукописи название сочинения и имя автора обычно указывались в предисловии; имя пе-

¹ К примеру, в дагестанской типографии «ал-Матба'а ал-Исламий», принадлежащей М. Мавраеву, и в его же книжном магазине «Дар ал-кутуб» (г. Темир-Хан-Шура) покупатель книги мог по своему вкусу заказать переплет, что отражено в рекламном каталоге типографии «Фихрист ал-кутуб» за 1914 г. Покупатель часто в целях экономии сам делал переплет, обклеивая книгу ненужными исписанными листами бумаги в несколько слоев

² В Европе титульный лист появился в XV веке, он был изобретен в 1463 г. Петром Шеффером, учеником Иоганна Гутенберга.



реписчика, в том числе *нисба* (его принадлежность к определенной территории, стране, населенному пункту) — в колофоне (здесь же иногда снова указывалось название сочинения). В печатной книге все эти сведения вобрал в себя титульный лист. Строгих правил в отношении того, какую информацию должен содержать титульный лист, не существовало. Иногда сведения, которые мы в наше время называем «выходными данными», приводились на последней странице книги. Наиболее полный вариант титульного листа сообщал название книги, имя автора, заказчика и переписчика, название типографии, год издания.

С появлением титульного листа не исчезла традиция указывать название сочинения в *унване* или над текстом. Если в тексте титульного листа не было названия книги, эта надпись давала читателю нужную информацию. Точно так же сохранился и колофон, только он приобрел более скромные размеры (в рукописях он занимал целую страницу). Как правило, в колофоне содержалось название сочинения, имя переписчика, дата переписки. *Унван*, один из наиболее характерных элементов восточной арабографической книги, сохраняет свою композиционную структуру и функциональную задачу начальной заставки. А элементы, ему подобные, впоследствии появляются в арабографических журналах и газетах. В наборной печатной книге изображение *унвана* выстраивалось из отдельных наборных элементов типографского орнамента: звездочек, линеек и бордюров.

В *унван* вписывалась традиционная мусульманская формула *басмала*, с которой начинается первая сура Корана «ал-Фатиха». В течение нескольких веков «басмала» стала обязательной заставкой любого текста, а не только духовной литературы. *Унван* и колофон в арабографической печатной книге, в уменьшенном виде и черно-белой цветовой гамме, воспринимались как неотъемлемые композиционные части издания, оставаясь, по сути, элементами восточной каллиграфии.

Дагестанская арабографическая рукописная книга легла в основу литографированной книги со всеми присущими ей приемами декорирования титульного листа, *унвана* и колофона растительным и геометрическим орнаментом.

Детальное изучение хранящихся в ФВР ИИАЭ ДНЦ РАН литографированных книг, изданных в Дагестане, подтверждает наличие художественных иллюстраций, рисунков (в том числе изображений людей) при оформлении поэтических произведений, трудов по математике, астрономии, сельскому хозяйству.



Кроме титульного листа, в дагестанской печатной книге появляется еще одна деталь, присущая европейской книге — оглавление (*фихрист*). Нередко оно помещалось перед титульным листом, иногда после текста.

Основным элементом книги — как рукописной, так и литографированной, оставался почерк, как правило *наسخ* или *насталик*. В арабграфической литографированной книге мусульманских регионов Российской империи конца XIX — начала XX вв. нашла продолжение существовавшая в рукописи традиция использования определенного вида почерка для литературы разной тематики.

В Дагестане обычно использовался только *наسخ*, все шрифты при переходе на наборный способ книгопечатания создавались также на основе *насха*.

Одним из заметных нововведений в арабоязычном книгопечатании является появление инициала, или заглавной формы буквы, что абсолютно нехарактерно для рукописной книги на арабском языке. Это, очевидно, связано с влиянием европейской книжной культуры и в какой-то степени соприкосновением восточной и западной печатных традиций.

Следует отметить еще одну важную особенность: с появлением арабграфического книгопечатания изменились роли лиц, традиционно занятых в создании рукописной книги — переписчиков, переплетчиков и книготорговцев. Центральной фигурой издательского процесса на этапе подготовки рукописи к печати становится сам издатель. Он несет ответственность за текстологическую добротность планируемых к изданию рукописей, художественный и научный уровень изданных книг. Издатель (*нашир*) становится связующим звеном между авторами, переписчиками, заказчиками, книготорговцами, спонсорами и, в итоге, покупателями книги.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ахмадуллин М.Л. Искусство печатной книги арабским шрифтом в Урало-Поволжье в конце XIX — начале XX веков. *Архитектон: известия вузов*. № 29. Март 2010. URL: http://archvuz.ru/2010_1/8 (дата обращения: 20.10.2015).
2. Бретаницкий Л. С. *Художественное наследие переднего Востока эпохи феодализма*. М.: Советский художник, 1988. 256 с.
3. Дульский П. М. *Оформление татарской книги за революционный период*. Казань: б. и. 1930. 24 с.



4. Зиганшина Н. А. *Искусство книги в Узбекистане*. Ташкент: Изд-во лит-ры и иск-ва им. Г. Гуляма, 1978. 113 с.
5. Исаев А. А. *Искусство оформления рукописной и литографированной книги Дагестана. Письменные памятники Дагестана XVII–XIX вв.* Махачкала, 1989. С. 76–92.
6. Исмаилова Э. М. *Искусство оформления Среднеазиатской рукописной книги XVIII–XIX вв.* Ташкент: Узбекистан, 1986. 76 с.
7. Каримуллин А. Г. Возникновение российского книгопечатания арабским шрифтом. *Народы Азии и Африки*. 1969. № 3. С. 41–48.
8. *Книговедение: энциклопедический словарь*. под ред. Н. М. Сикорского и др. М., 1982. С. 18
9. Османова М. Н. *Арабская печатная книга в Дагестане в конце XIX — начале XX века*. Махачкала: Наука-плюс, 2006. 231 с.
10. Османова М. Н. *Каталог печатных книг на арабском языке, выпущенных дагестанскими издателями в России и за рубежом в начале XX века*. Махачкала, 2008. 204 с.
11. Чабров Г. Н. У истоков Узбекской полиграфии (хивинская придворная литография 1874–1910). *Книга. Исследования и материалы. Сборник*. Часть IV. М., 1961. С. 317–329.
12. Щеглова О. П. *Иранская литографированная книга*. М.: Наука, 1979. 253 с.



Особенности Дагестанской эпитафии на примере бекского кладбища с. Гимейди

Peculiarities of Dagestan Epigraphy on the Example of the Bek Cemetery in the Village of Gimeydi

Ш.Ш. Шихалиев, И.А. Чмилевская

Дагестан знаменит своими многочисленными эпитафическими памятниками: строительными надписями, надмогильными стелами и хрониками, самые ранние из которых датируются X веком [Шихсаидов, 1984]. В докладе мы планируем сфокусироваться на эпитафиях, которые в основном принято рассматривать как исторический источник, однако, их художественные особенности: почерк, орнамент и форма представляют не меньший интерес и позволяют сделать ряд выводов о том, кому, когда и при каких обстоятельствах был поставлен монумент. Существует несколько особенностей дагестанской эпитафии, характерной только для этого региона: около антропорфная форма стел, специфический орнамент в виде составных антропорфных фигур на более ранних памятниках (например, всадник из с. Кала-Корейш) и украшение плиты предметами быта в зависимости от пола усопшего. Ранее неисследованное Бекское кладбище с. Гимейди (Дербентский район РД) — яркий пример дагестанской эпитафии кон. XVIII–XIX вв.: надмогильные плиты выполнены в едином стиле и представляют собой высокие прямоугольные стелы, украшенные арабской каллиграфией и орнаментом, имитирующем арабскую вязь, памятники сохранили на себе следы краски, а также упомянутые выше предметы быта дагестанских горцев и горянок.

БИБЛИОГРАФИЯ

Шихсаидов А. Р. *Эпитафические памятники Дагестана X–XVIII вв. как исторический источник*. М.: Наука, 1984.



Версии о происхождении Дербентской соборной мечети: историографический обзор

The Origins of the Derbent Cathedral Mosque Versions: An Historiographical Review

М. В. Вершинина

Соборная мечеть в Дербенте является древнейшей мечетью на территории России и стран СНГ, а также одним из важнейших культурных памятников ислама на Кавказе. *Ал-масджид ал-джами'* (в обиходе — Джума-мечеть) была построена в начале 730-х годов, что ставит ее в ряд древнейших мечетей мира. Она охраняется государством как памятник архитектуры федерального значения и как объект культурного наследия народов РФ. Вместе с цитаделью Нарын-кала, Старым городом и крепостными сооружениями Дербента мечеть является объектом всемирного наследия ЮНЕСКО.

Относительно происхождения Джума-мечети существует две основных точки зрения. Часть исследователей полагают, что в основе здания мечети лежит христианский храм (базилика), который обслуживал духовные запросы местного албанского населения, греков и сирийцев. По сообщениям армянских историков, вплоть до 552 г. в Дербенте находился престол патриарха Кавказской Албании, а главный храм города был основан Григорием-младшим, внуком правителя Армении. Пришедшие в VIII в. на эти земли арабы лишь переделали храм в мечеть, приспособив здание под свои нужды. Сторонники этой гипотезы ссылаются на сведения армянских историков, местные предания, факт раннего распространения христианства в Дербенте, базилический тип постройки, некоторую схожесть кладок стен мечети и крепостных стен Дербента середины VI в. и на остатки так называемого «алтаря» у восточной стены здания. Одним из первых выдвинул подобную точку зрения историк П. Г. Бутков (1775–1857). Ее также разделяли писатель А. А. Бестужев-Марлинский (1797–1837) и востоковед И. Н. Березин (1818–1896).

Выдающийся советский археолог и историк М. И. Артамонов (1898–1972) также полагал, исходя из результатов своих исследований, что для Джума-мечети приспособлено здание христианского храма. Подобное мнение транслируется в работах других ученых, например,



искусствоведов Б. В. Веймарна (1909–1990) и Л. С. Бретаницкого (1914–1979), археолога А. А. Кудрявцева (р. 1941).

Впрочем, отдельные архитектурные особенности Джума-мечети и закономерности развития культового зодчества эпохи раннего ислама говорят в пользу другой версии. В VII–VIII вв. в пределах арабомусульманской сферы влияния стал формироваться и распространяться т. н. арабский (колонный) тип мечети. Отправной точкой для развития арабской *джамии* стала сформулированная в VII в. композиция мечети Пророка в Медине. По мере завоевания новых территорий и интенсификации контактов мусульман с новыми культурами арабская традиция впитывала в себя опыт византийского, иранского, коптского и иного культового зодчества. Арабская мечеть заимствовала отдельные архитектурные и композиционные элементы христианских храмов, в частности, традиционных сирийских каменных базилик византийского времени, что во многом было связано с привлечением к строительству местных мастеров. При омейядском халифе ал-Валиде (705–715 гг.), благодаря возведению Большой мечети Омейядов в Дамаске (706–711 гг.), утвердилась и получила распространение модель преобразования ранневизантийского храма в молитвенное сооружение ислама. Большая мечеть Омейядов стала образцом, закреплявшим основы арабо-мусульманской культовой архитектуры и повлиявшим на ее дальнейшее развитие на всей территории халифата, включая Кавказ.

На эти факты обратил внимание советский архитектор и крупный специалист по архитектуре древнего и средневекового Дагестана С. О. Хан-Магомедов (1928–2011). Он встал в авангарде альтернативной точки зрения по вопросу о происхождении Джума-мечети, утверждая, что дербентская *джамии* не перестраивалась, а изначально строилась как мечеть по образцу преобразованных из христианских базилик мечетей в Сирии, а именно Большой мечети Омейядов в Дамаске. На сегодняшний день теория С. О. Хан-Магомедова наиболее правдоподобной версией происхождения Дербентской соборной мечети.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Березин И. Н. *Путешествие по Дагестану и Закавказью*. Т. 1. Казань, 1850.
2. Бестужев-Марлинский А. А. *Кавказские повести*. СПб: Наука, 1995.
3. Бретаницкий Л. С., Веймарн Б. В. *Искусство Азербайджана IV–XVIII веков*. М.: Искусство, 1976.



4. Дербент-наме. *Дагестанские исторические сочинения*. М.: Наука, 1993.
5. *Ислам на территории бывшей Российской империи. Энциклопедический словарь*. Выпуск 3. М.: Восточная литература РАН, 2001.
6. *История Дагестана*. Том I. Глав. ред. Г.Д. Даниялов. М.: Наука, 1967.
7. Мамедов А. *Джума-мечеть древнего Дербента*. Дербент: Алеф, 2020.
8. Стародуб-Еникеева Т.Х. *Сокровища исламской архитектуры*. М., 2004.
9. Хан-Магомедов С.О. *Архитектура Дагестана*. Вып. 5. Дербентская крепость и Даг-Бары. М., 2002.
10. Хан-Магомедов С.О. *Дербент. Архитектура городов СССР*. М.: Госстройиздат, 1958.
11. Хан-Магомедов С.О. Джума-мечеть в Дербенте. *Советская археология*. № 1. М.: Наука, 1970. С. 202–220.
12. Хан-Магомедов С.О. Медресе комплекса Джума-мечети в Дербенте. *Архитектурное наследие*. Вып. 16. М.: Стройиздат, 1967. С. 128–136.



Абхазская свадьба: трансформация традиций

Abkhaz Wedding: Transformation of Traditions

Л. И. Цвижба

Свадьба — это красивое и торжественное событие в жизни молодых людей, создающих семью. У каждого народа веками складывались традиции этого торжества. Абхазский народ, претерпевший в своем историческом развитии много трагических страниц, сумел сохранить вековые традиции, культуру семьи, передавая накопленные знания из поколения в поколение. Сегодня многое ушло в прошлое, какие-то элементы свадебного торжества трансформировались, появились и новые. Если в прошлые времена молодой человек не мог говорить о желании жениться со своими старшими в семье, да и знакомство с будущей женой происходило через сваху, то сегодня молодые люди сами решают на ком жениться и обходятся без услуг свахи. В прошлые времена жених не мог присутствовать на своей свадьбе, все внимание было обращено на невесту, которую приводили в дом жениха его друзья и ее подруги. Сама процессия (выезд за невестой) также претерпела изменения. Вместо лошадей, на которых выезжали за невестой, сегодня это роскошные автомобили. Свадебные наряды жениха и невесты далеки от абхазского национального костюма. Претерпела изменение и свадебное меню. Появилось нехарактерное для абхазских обычаев и традиций явление — публичное появление молодоженов среди гостей в свадебном зале и танец жениха и невесты, который исполняют практически все пары, кто под современную музыку, а кто и под национальную. В Абхазии не было калыма, но семья готовила приданое, которое зависело от их социального статуса. Эта традиция стала уже историей, но семья невесты делает ей подарок и, как правило, он дорогой. Отдельные примеры абхазской свадьбы показывают, что сегодня в обществе не соблюдаются многие ее традиции или происходит их трансформация.

Бытовая культура народов Кавказа разнообразна, и у каждого народа она имеет свои особенности. История семьи — это быт, традиций, нравы, которые сопровождают человечество во все времена, и эта сфера жизнедеятельности представляет интерес каждому поколению. Абхазский народ, история которого была свидетельницей многих трагических страниц, сумел сохранить вековые тради-



ции, культуру семьи, из поколения в поколение передавая накопленный опыт. Несмотря на то, что какие-то элементы взаимоотношений в семье терялись, а какие-то трансформировались, «апсуара» — (абхазство), т. е. кодекс чести абхаза, продолжает охранять жизненный уклад и традиции семьи в обществе.

Теме абхазской свадьбы посвящено много работ, среди которых следует обратить внимание на исследования Ш. Д. Инал-ипа [Инал-ипа, 1954; 1965]. Это фундаментальные труды, без которых не обходится ни один современный исследователь, изучающий бытовую культуру абхазов. Со временем в абхазском обществе произошло много изменений, которые фиксируют исследователи: изменения в бытовой культуре, стирание отдельных ее элементов. Мне приходилось наблюдать, практически, с малых лет абхазские свадьбы, на которые брали с собой родители. Во взрослой жизни наблюдения стали более осознанными, и мозг фиксировал эти трансформации, которые я использую в сравнении с прошлыми традициями.

По обычаям абхазская молодежь не имела права говорить перед старшими в роде, перед отцом и матерью, старшими сестрами о желании вступить в брачный союз. Свое желание они (парни) передают через младших по возрасту родственников. Абхазская молодежь не имела и «права даже шутить о супружеских отношениях, курить табак, переходить с вином «алаверды» к старшим, раньше них приветствовать, здороваться или отвечать» (Джанашия, 1917, с. 189). Многие из этих взаимоотношений соблюдаются до сих пор, но есть и утраченные традиции.

Абхазской свадьбе предшествует несколько этапов.

Первый — знакомство членов будущей семьи. В старину оно было заочное и эту роль брали на себя свахи, родственники, друзья, которые рассказывали сторонам о девушке (юноше). При этом тщательно выясняли родословную, чтобы не было родственных пересечений. Следующий этап — сватовство, при котором родители дают (или не дают) свое согласие. Отказ в сватовстве считался оскорбительным, и старались это избегать. При положительном исходе сватовства молодые люди обменивались символическими подарками, чаще обручальными кольцами. Через незначительное время после сватовства жених посылал в семью невесты подарки в знак благодарности за их благословение [Абхазы, 2007, с. 281–282]. Сегодня молодые люди обходятся без свех, хотя лет 40–50 тому назад в роли свахи выступали родственники или друзья, больше со стороны жениха.



Сегодня при выборе невесты отсутствуют сословные ограничения, что было недопустимо в прошлые времена, так как неравные браки, происходившие вопреки запретам, бывали с трагическими последствиями. Об этом подробно написал Ш. Д. Инал-ипа в своих очерках по истории семьи и брака абхазов [Инал-Ипа, 1954]. Сроки проведения свадьбы и подготовленность семьи жениха на проведение этого торжественного мероприятия могли быть растянутыми от одного до нескольких лет. В это время сосватанная невеста находится в доме родителей или у родственников жениха до дня свадьбы, то есть до привода ее в дом жениха в день свадьбы [Инал-ипа, 1954, с. 75–78]. Для молодоженов сооружали домик (амхара), который располагался на небольшом расстоянии от основного родительского дома [Инал-ипа, 1954, с. 79–89].

Отдельные свадебные ритуалы практически стали исчезать примерно с середины XX в., а какие-то, например, привод невесты в дом родственников жениха, наблюдался дольше, но и эта традиция не устоялась в абхазском обществе. Сегодня становится нормой привод невесты в назначенный день в семью. Становится традицией и свадебное путешествие молодых. В это время семья мужа готовится к свадьбе. Бывает, что приходится откладывать свадьбу. Это происходит тогда, когда по каким-либо обстоятельствам невозможно провести мероприятие, как изначально предполагалось, причина одна — уход в мир иной кого-либо из членов семьи или другого близкого родственника. Молодая семья может жить на квартире или в доме мужа, куда ее приведут без торжественного мероприятия. После проведения поминок, чаще годовщины, состоится долгожданная свадьба, и невеста (жена) будет введена в дом мужа уже при гостях, приглашенных на мероприятие. Следует отметить, что перед вводом невесты в дом, ее осыпают сладостями и деньгами, а перед порогом она разбивает тарелку и проходит под скрещенные кинжалы. Все эти атрибуты свадьбы имеют глубокую историю и сегодня продолжают существовать.

В старину свадебное торжество сопровождалось многочисленными и разнообразными обрядами и церемониями, призванными обеспечить молодых счастьем, богатством



Свадебный зал
2023 г.
Фото © Л. И. Цвижба



и плодовитостью. Это хорошо известные в абхазской бытовой действительности плач невесты перед уходом из родного дома, и другие многочисленные магические ритуалы: обвод невесты вокруг очага, обмазывание губ медом, разламывание над головой невесты пирога, расстилание шкуры на пороге, усаживание мальчика на колени невесты и многие другие, которые уже отпали от свадебной обрядности [Сангулия, 2020].

В старину у жениха и невесты не было специальных свадебных костюмов, как сегодня, но невеста из знати одевалась в национальное платье, сшитое из дорогих тканей и расшитое золотой нитью, кроме того, наряжали и лошадь невесты, на которой она выезжала. Невеста не из знати одевалась проще: в простое и длинное платье или костюмную двойку, головным убором служил прозрачный платок, закрывавший лицо. Жених, как правило, надевал черкеску, башлык, бурку. Одежда жениха не играла особой роли, так как он не выходил на публику и за своей свадьбой вынужден был наблюдать со стороны, не демонстрируя публике свое присутствие. Свита жениха, приезжавшая за невестой, как правило, была на лошадях. Кстати, за невестой выезжали ночью. «Считалось стыдным и как бы запретным приводить ее днем во избежание хотя бы всякого сглаза» [Инал-ипа, 1954, с. 116].

Времена меняются и свадебные ритуалы тоже. Шумная свадебная кавалькада на лошадях (песни, танцы, скачки, стрельба), бывало, что использовали арбу, на которых перевозили приданое, постепенно вытеснялась автомобилями, и это произошло примерно с середины XX века. Следует отметить, что стрельба как атрибут торжества продолжается и до сих пор (на свадьбах, по поводу рождения ребенка). За невестой приезжают днем, большей частью молодежь: родственники, среди которых есть ответственный за процессию, и друзья жениха. Жених тоже присутствует при этом, но находясь немного в стороне или рядом с невестой. Иногда в качестве транспорта для невесты вместо машины используют карету, которую с двух сторон сопровождают всадники. Бывает, чтобы продемонстрировать старинный обряд (как у предков!), для привода невесты используют коней: невеста с подругой и сопровождающие их молодые люди прибывают в дом жениха верхом, а за ними следует вереница машин. Что касается наряда невесты, то это современное свадебное платье в светлых тонах и головной убор — фата. Эта уже стало нормой, хотя не имеет никакого отношения к национальному абхазскому наряду. Жених одет в европейский костюм темного цвета (допускаются вариации в оттенках).



Свадебный зал
2005 г. Фото © Л. И. Цвижба

Традиционно свадьбу играли осенью, после сбора урожая, когда люди не обременены хозяйственными делами, хотя здесь тоже происходят изменения. С появлением стационарных свадебных залов, уютных и красивых, вмещающие 500 и более человек, частично отпала необходимость сооружать в доме жениха специальные навесы, шатры, под которыми расставлялись столы для пира. Кстати, все эти новшества стоят очень дорого, включая сервировку стола со всеми необходимыми приборами. Существенное изменение произошло и в ассортименте свадебного меню. Так, в дореволюционном меню и в длительный период советского времени на столе были национальные блюда: горячие мамалыга и мясо, в том числе домашней птицы, острые соусы из алычи и ореха, зелень, домашняя выпечка — тесто с сыром (ачашә) и главный напиток — домашнее вино! Сегодня стол ломится от деликатесов, которые дополняют традиционную абхазскую кухню. Свадебное торжество проходит во второй половине дня, в его подготовке, как правило, принимают участие близкие родственники, соседи, между которыми распределяются обязанности за несколько дней до мероприятия.

Еще одно нехарактерное для абхазских обычаев и традиций явление — публичное появление молодоженов среди гостей в свадебном зале. Еще лет 40–50 тому назад такой выход был недопустим. В старину на абхазской свадьбе не могли присутствовать родные невесты, только подружки, которые ее сопровождали. Семью приглашали



В таких котлах варят мамалыгу и мясо для свадьбы
Фото © Л. И. Цвижба

спустя некоторое время отдельно в дом зятя вместе с ближайшими родственниками. Затем зятя и его родных ждала у себя семья невестки. Эти приятные, но материально затратные мероприятия по знакомству новых родственников друг с другом занимали много времени. Но эта традиция уже отошла в прошлое, так как новые времена, новые ритмы жизни незаметно внесли коррективы в семейные обряды, и уже стало нормой, что на свадьбе дочери присутствует ее семья (кроме отца, иногда и братьев), близкие родственники, друзья, численность которых может достигать до 50 и более человек.



Подиум для жениха и невесты в свадебном зале
2023 г. Фото © Л. И. Цвижба



Свадьба Беслана и Эли
2023 г. Фото © Л. И. Цвижба



В абхазских свадьбах появилось и еще одно новшество: танец жениха и невесты, который исполняют практически все пары. Не знаю, репетируют ли молодые заранее свой танцевальный номер, но танцуют, многие при этом подавляя свое смущение при таком публичном выходе. Мероприятие не обходится и без свадебного торта, который разносят гостям молодожены! Похоже, что эти привнесенные атрибуты свадьбы, не характерные для абхазской традиции, становятся нормой.

В Абхазии не было калыма, но готовили приданое, которое зависело от социального положения семьи. И это уже история, хотя сегодня семья невесты делает ей подарок, и он у всех разный. Это может быть крупная сумма денег, квартира, автомобиль. По моим наблюдениям «подарок» приобретает составительный оттенок между родителями: «а мы чем хуже них!».

Итак, в прошлые века молодой человек, который даже в семье не смел говорить о своем желании жениться, сегодня присутствует на свадьбе среди гостей, в том числе и с семьи своей невесты, он еще и танцует при всех со своей женой. Допускаю, что многие из них могут просто не знать о древних свадебных традициях или знают их весьма поверхностно, как не знают и того, что такое поведение молодоженов среди гостей было непозволительным. В давние времена молодожены не то, что на свадьбе, но и после свадьбы на определенное время не имели право появляться перед родителями вместе, что было причиной строительства отдельного домика (амхара) для молодоженов. Также соблюдались ограничения в общении с родителями, например, обет молчания: невестка не должна была разговаривать со свекром, садиться при нем; родители не брали на руки детей при старших и многие другие традиции, регулировавшие взаимоотношение в молодой семье с ближайшим родственниками, которые постепенно исчезают, а многие уже и вовсе стали историей.

Приведенные выше отдельные примеры атрибутов абхазской свадьбы показывают: несмотря на то, что многие старинные обычаи и традиции сегодня соблюдаются, тем не менее время вносит свои изменения и таким образом происходит трансформация обычаев. Следует отметить, что сегодня молодые семьи включают отдельные элементы свадебных обрядов в сценарии торжества, отдавая дань истории, но это отдельные и единичные случаи, да и во многих семьях старшие (родители молодоженов) не всегда поддерживают традиции, иногда упрощая их.



АБСТРАКТ

A wedding is a beautiful and solemn part in the life of young people creating a family. Every nation has had traditions of this celebration for centuries. The Abkhazian people, who have endured many tragic pages in their historical development, have managed to preserve centuries-old traditions, family culture, passing accumulated knowledge from generation to generation. Today, a lot has become a thing of the past, some elements of the wedding celebration have been transformed, and new ones have appeared. If in the past a young man could not talk about his desire to marry with his elders in the family, and acquaintance with his future wife took place through a matchmaker, today young people decide for themselves who to marry or get married and do without the services of a matchmaker. In the past, the groom could not attend his wedding, all attention was paid to the bride, who was brought to the groom's house by his friends and her friends. The procession itself (departure for the bride) has also undergone changes. Instead of the horses that were used to pick up the bride, today they are luxury cars. The wedding dresses of the bride and groom are far from the Abkhazian national costume. The wedding menu has also undergone a change. A phenomenon that is not typical for Abkhazian customs and traditions has appeared — this is the public appearance of the newlyweds among the guests in the wedding hall and the dance of the bride and groom, which is performed practically by all couples, some to modern music, and some to national music. There was no Kolyma in Abkhazia, but the family prepared a dowry that depended on their social status. This tradition has already become history, but the bride's family gives her a gift and, as a rule, it is expensive. Individual examples of the Abkhazian wedding show that today many of its traditions are not observed in society or their transformation is taking place.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Абхазы*. Отв. ред. Ю. Д. Анчабадзе, Ю. Г. Аргун; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН; Абхазский ин-т гуманитарных исследований им. Д. И. Гулиа. М., Наука, 2007. 547 с. [*Abkhazians*. Ed. by Yu. D. Anchabadse, Yu. G. Argun; Institute of Ethnology and Anthropology named after N. N. Mikloukho-Maklay, RAS; Abkhazian Institute of Humanitarian Studies named after D. I. Gulia. Moscow: Nauka, 2007. 547 p. (in Russian)].



2. Джанашия Н. С. *Абхазская культура и быт*. Петроград: Христианский Восток. Вып. III. Т. V. 1917 [Janashia N. S. *Abkhazian Culture and Everyday Life*. Petrograd: The Christian East. Iss. III. Vol. V. 1917 (in Russian)].
3. Инал-Ипа Ш. Д. *Очерки по истории брака и семьи у абхазов*. Сухуми: Абгиз, 1954. 207 с. [Inal-Ipa Sh. D. *Essays on the History of Marriage and Family among Abkhazians*. Sukhumi: Abgiz, 1954. 207 p. (in Russian)].
4. Инал-ипа Ш. Д. *Абхазы (историко-этнографические очерки)*. 2-е доп. издание. Сухуми: Алашара, 1965. 689 с. [Inal-ipa Sh. D. *Abkhazians (historical and ethnographic essays)*. 2nd edition. Sukhumi: Alashara 1965. 689 p. (in Russian)].
5. Сангулия Э. В. *Абхазская свадьба: традиции и новации*. Автореф. диссертации... канд. ист. наук. Сухум, 2020. 15 с. [Sangulia E. V. *Abkhazian Wedding: Traditions and Innovations*. Autoref. dissertation... candidate of Historical Sciences. Sukhum, 2020. 15 p. (in Russian)].



Искусство Кавказа в культурной дипломатии России

The Art of the Caucasus in the Cultural Diplomacy of Russia

З. У. Махмудова

Внешняя культурная политика или культурная дипломатия является важной частью публичной дипломатии России. Традиция включения вопросов искусства и культуры в неформальную внешнеполитическую деятельность государства проявляла себя как в имперский период, так и в советское время.

Образ Кавказа, предназначенный для внешнего зрителя, начал формироваться в первой половине XIX в. Этот процесс был инициирован властью и отчасти ею контролировался. Романтизированный образ региона продвигался мягко, без нажима, главным образом через репрезентацию в церемониальных мероприятиях [Трепавлов, 2018; Петин, 1899], а также в международных и всероссийских выставочных проектах. Например, среди экспонатов, представленных Россией на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году, можно было увидеть кинжалы известного мастера Базалая из селения Казанище Дербентской губернии, набивной войлок из Шуши, бурку из Абхазии, образцы самобытной и яркой нухинской вышивки и др. [Каталог, 1851, с. 57, 72, 73]. Кроме того, поскольку в этот период производство художественно оформленного холодного оружия кавказского типа освоили и на Урале, на выставке были представлены шашки и кинжалы Златоустовской оружейной фабрики, а также украшения кавказского костюма — серебряные вызолоченные «черкесские» галуны, сделанные на московской фабрике купца Сытова [Каталог, 1851, с. 68, 69].

Еще шире искусство народов Кавказа было показано в 1867 году на Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже. В ходе подготовки России к участию в проекте был создан Кавказский (Тифлисский) вспомогательный Комитет, который занялся отбором экспонатов, характеризующих регион. Также активное участие в этой работе приняло Кавказское общество сельского хозяйства. В Париж отправили народные музыкальные инструменты, ковры, паласы, войлоки, сукно, бурдюки, деревянную посуду и пр. На выставке демонстрировались серебряные изделия кавказских мастеров — разнообразные сосуды для вина, холодное оружие, декоративные поясные пряжки.



Специальный отдел выставки отвели для показа образцов народных костюмов. В этом отделе участвовали 14 государств, в том числе и Россия, представившая народные костюмы жителей империи. Кавказский вспомогательный Комитет привез национальную одежду с домашней мебелью и утварью, а Кавказское общество сельского хозяйства — тушинский и хевсурский костюмы.

Военно-топографическое Депо Главного Штаба Кавказской армии представило рельефную карту Кавказа [Указатель, 1867, с. 27, 34], а фотографическое заведение — фотографии региона и его жителей («народных типов»), выполненные военными фотографами [Махмудова, 2021, с. 278].

Участие России в мировых выставочных проектах позволяло, в числе прочего, продемонстрировать масштаб империи, обширность территории, разнообразие природно-климатических зон и соответствующих типов хозяйствования, самобытность населяющих ее народов. Произведения кавказских мастеров, представляющих исторические центры декоративно-прикладного искусства, выгодно подчеркивали разнообразие традиций региона и пользовались успехом у публики. Народное искусство Кавказа служило яркой иллюстрацией присутствия в империи «собственного Востока».

Одним из наиболее значимых событий (в плане продвижения позитивного образа Кавказа в Европе), безусловно, стал визит в регион известного французского писателя Александра Дюма. С. Н. Дурылин подробно рассказывает о предшествовавшей этому визиту интриге, начатой тайным агентом русского правительства Ш. Дюраном в 1839 г. и ставившей своей целью «обращение популярнейшего писателя Франции в приверженца и поклонника Николая I» [Дурылин, 1937, с. 501]. Однако после публикации романа «Записки учителя фехтования, или Восемнадцать месяцев в Петербурге» (книга оставалась в списке запрещенных к изданию в России на протяжении всего XIX века) стало очевидно, что автора, в случае его приезда в Россию ждет прохладный прием. Александр Дюма отправился в путешествие только летом 1858 года по приглашению графа Г. А. Кушелева-Безбородко. Свои впечатления он описал в произведениях «En Russie» и «Le Caucase».

Первое русское издание «Кавказа» А. Дюма датируется 1861 годом. Книга вышла в переводе П. Роборовского с комментариями Н. Г. Березина. Это почти полный перевод «Кавказа», в котором цензура не обнаружила ничего предосудительного. Дюма, по меткому замечанию С. Н. Дурылина, «увидел на Кавказе лишь то, что можно было видеть



из золотой клетки гостеприимства; он рассказал о Кавказе лишь то, что ему разрешили рассказать его невидимые цензоры, его незримые тюремщики, которых он считал любезнейшими в свете меценатами» [Дурылин, 1937, с. 557]. Речь в данном случае идет не только о великосветских покровителях писателя, развлекавших гостя в московских и петербургских салонах, о высокопоставленных офицерах, сопровождавших его в поездке по Кавказу, но и о контроле со стороны III отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии [Левандовский, 2000].

Опробованные в имперский период практики и подходы, в той или иной степени показавшие свою эффективность в деле презентации выгодного образа Кавказа и проводимой в отношении региона и его жителей политики, позже были «взяты на вооружение» советской властью.

Важнейшую роль в области культурной дипломатии в довоенные десятилетия играло Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС), начавшее работу в апреле 1925 года. Создателем и первым руководителем ВОКС была О. Д. Каменева (в девичестве Бронштейн) (1883–1941) [Дэвид-Фокс, 2015]. ВОКС имело региональные отделения на Кавказе — Закавказский отдел, включавший секции Армении, Азербайджана и Грузии (с центром в Тбилиси) и Северо-Кавказский (с центром в Ростове-на-Дону).

Многочисленные зарубежные проекты, реализованные обществом, сопровождались активной работой по привлечению кавказских республик к сотрудничеству. Так, в 1925 г. СССР участвовал в Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже. Произведения народного искусства, в том числе и кавказского, были представлены в секции, посвященной народам СССР (*Section des ensembles nationaux*) [L'Art Decoratif, 1925].

В 1928 году на Международной киновыставке в Гааге Советский Союз демонстрировал фильмы, созданные на студиях Армении, Грузии и Азербайджана. Кроме того, ВОКС запрашивало «фотографии с типами национальностей в соответствующем гриме и костюмах» [ГАРФ, Ф. Р5283 Оп. 11, Д. 41].

ВОКС стремилось акцентировать внимание публики на государственно-правовом статусе советских республик и поощряло их самостоятельную выставочную активность за рубежом. Важным событием стала выставка «Грузинское искусство», организованная грузинской секцией Закавказского отдела ВОКС совместно с Германским обществом изучения Восточной Европы.



Президент общества Фридрих Шмидт Отт (в прошлом министр культуры Пруссии) в 1928 году по приглашению Академии наук приехал в СССР и читал лекции в Москве, Ленинграде, Харькове, Тбилиси. После знакомства и общения с грузинскими историками и искусствоведами он составил план сотрудничества, включавший подготовку выставки в Германии. Концепцию выставки, которая должна была показать развитие грузинского искусства с древности до XIX века, разработал искусствовед Г. Н. Чубинишвили. На экспозиции зрители могли увидеть копии фресковой живописи, чеканные серебряные иконы, церковную утварь, миниатюрную живопись XI–XVIII вв. Выставка открылась в июле 1930 года в Берлине, имела большой успех и затем была показана также в Кельне, Лейпциге, Мюнхене, Вене [Ирмшер, 1977, с. 4–7].

Искусство, особенно народное, рассматривалось руководством ВОКС как вполне «нейтральный» сюжет, который не мог вызвать обвинения в пропаганде, нередко звучавшие на страницах зарубежной прессы, освещавшей разнообразные инициативы общества. Напротив, проекты, призванные познакомить западную публику с успехами национально-культурного строительства в СССР, нейтральными назвать было сложно. Здесь представители общества хотя и действовали методом убеждения, но делали это уверенно и настойчиво. Резонансным был поддержанный ВОКС полугодовой вояж председателя технографической комиссии Всесоюзного центрального комитета нового алфавита (ВЦКНА), известного лингвиста и кавказоведа Н. Ф. Яковлева по странам Европы в 1926 году. Он привез с собой передвижную выставку книг, изданных в СССР. Общее число образцов доходило до 800 отдельных названий на 39 языках и наречиях. Н. Ф. Яковлев посетил Германию, Францию, Данию, Норвегию, Чехословакию, совершил поездку к баскам, встречался с европейскими учеными, выступал с лекциями и докладами [Jakowlew, 1926].

В число экспонатов вошли и антиарабские плакаты — памфлеты из Баку, характеризующие борьбу конкурирующих алфавитов. С другой стороны, различные проекты реформы арабского шрифта из Казани и проекты новых латинских алфавитов для языков Северного Кавказа и тюркских языков были представлены как в изданиях, так и в специальных таблицах.

Научно-исследовательская работа НИИ этнических и национальных культур народов советского Востока была показана с помощью карты маршрута этнолого-лингвистических экспедиций по Кавказу



с 1920–1926 гг. и таблиц фонетики Северо-Кавказских «яфетических» языков [Архив РАН, Ф. 677, Оп. 1, Д. 19, Л. 25–34].

В годы Великой Отечественной войны и в послевоенные десятилетия ВОКС достаточно успешно работало с Ираном, Турцией, Египтом. Например, в 1943 году в Реште экспонировалась выставка «25 лет Советской власти» [ГАРФ, Ф. Р5283, Оп. 19, Д. 297], а в 1956 году в Каире — «Жизнь мусульманских народов в Советском Союзе» [ГАРФ, Ф. Р5283, Оп. 19, Д. 517, Л. 4,9].

Во второй половине XX в. культурная дипломатия продолжала выступать как средство идеологической борьбы и играла роль в противодействии зарубежным критическим концептам относительно социально-политического устройства нашей страны. Начавшееся после 1945 г. идеологическое противостояние со странами Запада (как часть «холодной войны») концентрировалось вокруг такого известного сюжета, как борьба демократии против «советского тоталитаризма». Присутствие в международном образе СССР равноправных «национальных культур» было призвано если не разрушить стереотип «тоталитаризма», то нанести ему ощутимый удар. В условиях идеологической борьбы «за умы и сердца» миллионов людей — особенно в постколониальном сегменте т. н. Третьего мира — этот момент вместе с общими достижениями послевоенного развития рассматривался государством как существенный плюс советской «мягкой силы». При этом, по замечанию Ф. С. Сондерс, «Советский Союз никогда не упускал возможности указать Америке на расизм» [Сондерс, 2020, с. 246].

В общем итоге можно говорить о том, что репрезентация традиционного / народного и профессионального искусства Кавказа внесла свой вклад в процесс создания позитивного образа СССР на международной арене. Как и в иных случаях оценки «мягкой силы» государства, итоговую эффективность такого подхода определить далеко не просто. Однако не вызывает сомнения тот факт, что имела место твердая убежденность творцов внешней культурной политики советского государства в том, что именно такой путь (мультикультурной репрезентации) может и должен дать осязаемые результаты для внешней политики.

Библиография

1. Архив РАН. Ф. 677. Оп. 1. Д. 19. *Отчет о заграничной командировке проф. Н. Ф. Яковлева за 1926 год.* Лл. 25–34.



2. ГАРФ. Ф. Р5283. Оп. 19. Д. 297. *Книга отзывов о выставке «25 лет Советской власти», экспонированной в г. Ревит. 1943 г.*
3. ГАРФ. Ф. Р5283. Оп. 19. Д. 517. *Переписка с уполномоченным ВОКС в Турции о пребывании советских артистов, об обмене литературой, о посылке фото-материалов, фильмов и альбомов. 1957 г.*
4. ГАРФ. Ф. Р5283. Оп. 11. Д. 41. *Программа участия СССР на Международной выставке кинематографии в Гааге. 1928 г.*
5. Дэвид-Фокс М. *Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы.* М.: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с.
6. Дурьлин С. Н. Александр Дюма-отец и Россия. *Литературное наследство.* Т. 31/32. М.: Журнално-газетное объединение, 1937. 1028 с.
7. Ирмшер И. *Выставка «Грузинское искусство» 1930 г. на службе советско-немецких научных контактов.* Тбилиси: Мецниереба, 1977. 10 с.
8. *Каталог российским произведениям, отправленным на Лондонскую выставку 1851 года.* СПб, 1851. 90 с.
9. Левандовский А. А. Учреждение, в котором знали всё. Левандовский А. А. *Железный век.* М.: Арбор, 2000. 214 с. С. 53–57.
10. Махмудова З. У. Фотографы и топографы: становление и развитие военной «светописи» на Кавказе в середине XIX века. *Кавказский сборник.* Т. 13 (45). М.: Аспект Пресс, 2021. 384 с.
11. Петин С. *Собственный Его Императорского Величества Конвой: Исторический очерк.* СПб, 1899. 485 с.
12. Трепавлов В. В. *Символы и ритуалы в этнической политике России XVI–XIX вв.* СПб: Издательство Олега Абышко, 2018. 320 с.
13. Сондерс Ф. С. *ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны.* М.: Кучково поле, 2020. 416 с.
14. *Указатель русского отдела Парижской всемирной выставки 1867 г.* СПб, 1867. 299 с.
15. *L'Art Decoratif et Industriel de l'U.R.S.S. Paris-Moscow.* М.: ГОЗНАК: 1925. 94 p.
16. Jakowlew N. Die Entwicklung des Nationalschrifttums der Völker des Orients in der Sowjetunion (Vortrag, gehalten in der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas am 28. April 1926). *Osteuropa.* 1926, Mai/Juni. Vol. 1. No. 8/9. Pp. 473–491



Шейх Мансур в изобразительном искусстве: некоторые наблюдения

Sheikh Mansour in Fine Arts: Some Observations

С.Б. Манышев

Шейх Мансур относится к числу наиболее известных персонажей северокавказской истории второй половины XVIII в. Однако конструирование его «культы» началось во второй половине XX в. и было связано с поисками национального героя для вернувшихся из депортации чеченцев и ингушей. Дальнейшие события, связанные с распадом СССР и политическим кризисом в Чечне, зацементировали образ Мансура как национального героя, боровшегося за свободу и независимость. И к этому времени относятся первые попытки отразить его образ в живописи. Как правило, авторы основывались на хорошо известных образцах, на которых были запечатлены условные «горцы». Это, прежде всего, работы Теодора Горшельта, а также материалы советских художников В. С. Шлиппнева и Ф. М. Черноусенко, оставивших заметный след в изобразительном искусстве Северного Кавказа 1920-х гг. Так или иначе почти все известные на сегодняшний день «изображения» шейха Мансура базируются на нескольких живописных «источниках», а также эксплуатируют его словесные описания, содержащиеся в документах XVIII в.



Рога как сакральный объект в архитектуре горного Дагестана

Horns as a Sacred Object in the Mountainous Dagestan Architecture

Е. Ю. Ендольцева, П. И. Тахнаева

В некоторых селениях горного Дагестана зафиксированы необычные ситуации, когда в кладку михрабов и минаретов мечетей вмонтированы рога различных животных (тур, олень и т. д.). Поиски истоков и значения этого мотива привели к аналогичным изображениям на средневековых христианских храмах (например, Сванетии). Мотив рогов и рогатых черепов нередко фигурирует в архитектурной пластике, он может встречаться даже на восточных фасадах церквей.

Данные этнографии, а также археологические данные свидетельствуют, что это древний сакральный знак, который встречается в святилищах, начиная с эпохи неолита, по крайней мере на территории Малой Азии.

Данные этнографии, касающиеся традиционной культуры многих народов Кавказа, подтверждают, что в традиционной среде он не теряет значение до наших дней.

VI. Индийский субконтинент: Монолит или плавильный котел?

Multiculturalism at the Early Historic Port of Pattanam: On Overview of Recent Ceramic, Skeletal, and Iconographic Evidence

Мультикультурализм в древнем историческом порту Паттанам: обзор недавних керамических, скелетных и иконографических находок

P.J. Cherian, Kevin Viji, Nehal Sigh, Nicholas Bartos

A rich corpus of ancient texts describes Early Historic maritime contacts between the Indian subcontinent with the Mediterranean world. The multi-disciplinary excavations at the Pattanam archaeological site (10° 9'27.32»N, 76°12'36.14»E) located in the Ernakulam district of the Kerala state in India have revealed a plethora of material evidence that corroborates with the written sources dating from the 300 BCE to 300 CE.

This paper will discuss the Mediterranean, West Asian, and South Arabian ceramic assemblage, the results of genetic analyses on skeletal remains, and iconography recovered at the archaeological site of Pattanam.

Evidence of the connections with the Mediterranean includes amphora and terra sigillata fragments as well as intaglios with Greco-Roman themes and Roman glassware remains.

West Asian and South Arabian connections to Pattanam are attested by the presence of Torpedo Jars, Turquoise Glazed Pottery, and South Arabian Ovoid Jars.

These items, which were produced in many regions in the Mediterranean from the Iberian Peninsula to Italy and the Aegean as well as South Arabia and the Persian Gulf, reveal the diversity of influences present at Pattanam.

The paper will also discuss the results of the DNA studies conducted on 11 skeletal samples which reaffirm a multicultural presence at Pattanam.

The latest of three unique intaglios found at Pattanam features a Greco-Egyptian sphinx motif from the 1st century CE, underscoring the exchange



not only of objects but also mythological stories, visual symbols, and iconography at this cosmopolitan port.

This paper, therefore, will highlight one of South Asia's earliest contexts of "globalization" through the material signatures in the archaeological record.



От Индии до Кореи: трансформация и особенности иконографии бодхисаттвы Майтреи в искусстве Трех государств

From India to Korea: The transformation and Features of the Iconography of the Bodhisattva Maitreya in the Art of the Three States

В. В. Деменова, А. В. Симонова

Статья обращает внимание на иконографию бодхисаттвы Майтреи в созерцающей позе, которая также может быть названа позой «размышляющего» или «задумчивого» бодхисаттвы. В этой иконографии Майтрея представлен сидящим с закинутой правой ногой, его торс слегка наклонен вперед, глаза полуприкрыты, левая рука покоится на согнутой правой ноге, а правая рука слегка касается его лица. Эта иконография была особенно распространена на территории Корейского полуострова около VI–VII вв. н. э. Однако, как показывает анализ, эта поза появляется еще в ранних индийских изображениях, найденных на территориях Гандхары и Матхуры и датируемых II–III вв. н. э. Почему в древней Корее распространилась именно эта иконография, что способствовало ее закреплению и какую грань художественной образности выявляют эта поза и этот жест? Авторы представляют несколько подходов для исследования этой иконографии. Материал обращает внимание на анализ письменных источников, исследует зарождение образа на территории Индии, фиксирует его трансформацию по мере распространения образа по Шелковому пути, а также особенности его бытования на территории Корейского полуострова.

Бодхисаттва Майтрея — грядущий будда, пребывающий на небесах Тушита до своего будущего явления на земле. Иконография Майтреи в буддийском искусстве насчитывает 45 форм [Chandra, 2003, p. 2054–2105]. Рожденные на территории Индии, эти образы значительно изменялись по мере распространения буддизма. Каждый иконографический тип по-разному резонировал с особенностями того или иного региона — так, некоторые формы становились популярными на одних территориях и практически не встречались на других. Среди всего разнообразия вариантов иконографии бодхисаттвы Майтреи со спущенными ногами, наше внимание особенно привлекает иконогра-



фический тип «созерцающего», «размышляющего» или «задумчивого» бодхисаттвы Майтреи, сидящего с закинутой правой ногой, с торсом, слегка наклоненным вперед. Его глаза полуприкрыты, левая рука покоится на согнутой правой ноге, а пальцы правой руки едва касаются щеки. Эта поза встречалась в самых ранних изображениях, найденных на территории Индии, однако закрепились гораздо дальше — на территории Корейского полуострова.

Этот образ интригует искусствоведов и буддологов уже несколько десятилетий. За эти годы было опубликовано несколько исследований исторического характера, посвященной этой иконографии [Lee, 1993; Li-kuei, 2009; Li-kuei, 2019]. Интересно отметить, что большинство исследователей сосредотачиваются на хронологизации и описании памятников, не уделяя внимание тому, что стояло у ее истоков.

Обратившись непосредственно к буддийским текстам, мы увидим, что Майтрея упоминается во многих сутрах, например, в «Лотосовой сутре». Также существуют целый ряд текстов, которые сосредотачиваются вокруг фигуры Майтреи, например, «Сутра о достижении Майтрейей состояния будды». Как показал анализ, ни в одном из представленных текстов иконография Майтреи в созерцающей позе не фиксируется.

Акцентируем внимание на том, что в целом истоки и развитие иконографии бодхисаттв представляют собой определенную исследовательскую проблему. Если в случае с Буддой Шакьямуни мудры, например, жест касания земли, связаны с описанными в текстах событиями, то источник возникновения той или иной иконографии бодхисаттв, в особенности их мудр и асан, остается белым пятном. Однако, несмотря на то что рассуждения об источнике иконографии на данный момент могут ограничиваться лишь предположениями, мы можем исследовать сам иконографический феномен, поскольку «оседлость» определенной иконографии на той или иной территории в большинстве случаев обусловлена как раз локальными особенностями буддийского учения и социально-культурными особенностями региона.

Вероятнее всего, истоки возникновения созерцающей позы нужно искать в культуре и искусстве Индии, где она могла зародиться. На наш взгляд, наиболее близкая ей поза — *лалитасана* или поза отдыхающего царя, которая, как понятно из ее названия, встречается не только в изображениях бодхисаттв, но и при изображении царей и вельмож, и, по всей видимости, была распространена в быту во времена раннего буддизма.



Вероятно, первые (II–III вв. н. э.) изображения фигур в созерцающей позе появились в Гандхаре и Матхуре. Во-первых, это рельефы, которые ассоциируются со сценами из жизни Сиддхартхи, будущего Будды Шакьямуни. В частности, это эпизод размышления Сиддхартхи о природе страдания после его четырех встреч — с отшельником, стариком, больным и мертвым — которые привели его к осознанию непостоянства всех явлений.

Подобные сцены не случайно атрибутируются как «Первая медитация Сиддхартхи», его первое размышление по своей сути. Отметим, что тема размышления в целом не характерна для буддизма. Мы видим, что уже на раннем этапе в иконографии происходит разделение состояния медитативного сосредоточения и состояния задумчивости. Так, эта поза ощущается более светской, однако не до такой степени, как *лалитасана*. Как и эпизод из жизни Сиддхартхи, являющийся, по сути, переходным, сама созерцающая поза выявляет этот переходный момент, состояние между мирским и сакральным.

Для нас также важно отметить, что в Гандхаре и Матхуре в созерцающей позе также можно увидеть бодхисаттв Авалокитешвару, Майтрею и Манджушри.

Далее созерцающая поза встречается в оазисах Шелкового пути. Например, подобные изображения были найдены в пещерных комплексах Кизила. Через Дуньхуан образ приходит в Китай и бытует там на протяжении V–VI вв. Образцы можно найти как в самом Дуньхуане, так и в Юньгане и Луньмэне.

В этот период известным центром по созданию скульптур бодхисаттв в созерцающей позе становится провинция Хэбэй, где было найдено более сотни подобных образцов. Отметим, что практически ни одна из найденных на территории Китая скульптур в созерцающей позе не может быть точно идентифицирована как изображение бодхисаттвы Майтреи. Исключение, пожалуй, составляют, только редкие триадные группы [Lee, 1993, p. 344; Li-Kuei, 2019, p. 60;]. Так, пройдя длинный путь от Индии до Китая, поза созерцающего бодхисаттвы не ассоциируется только с фигурой Майтреи.

На территории Корейского полуострова распространенность созерцающей позы приходится на VI–VII вв. В отличие от других регионов, где закрепляется иная иконография Майтреи со спущенными с пьедестала ногами, в Корее бодхисаттва чаще всего изображается именно в созерцающей позе.



Поскольку Майтрея — это будущий Будда, явление которого могло обеспечить покой, процветание и благополучие, а принятие буддизма совпало с окончательным формированием новой государственности древней Кореи, территория которой в этот период была разделена между тремя государствами: Когурё, Пэкче и Силла, можно предположить, что сама идея грядущего Будды была очень притягательна. Так, образ Майтреи особенно почитался на территории Корейского полуострова [Lancaster, 1988, p. 135–153].

Также на территории Корейского полуострова образ Майтреи получает несколько иную трактовку — бодхисаттва становится юным и нежным. Все сохранившиеся скульптуры, большая часть из которых, вероятно, была создана в Силла, обладают особой утонченностью и мягкостью. Образ становится более рафинированным и изящным — торс слегка наклоняется вперед, кончики пальцев едва касаются щеки, губы тронуты легкой полуулыбкой. Идея счастливого будущего, выраженная в изящной красоте и молодости, характерна для Кореи и является уникальной чертой корейского буддизма. По всей видимости, подобная трактовка учения была связана с культурными доминантами, бытующими на этой территории. Об этом свидетельствует ряд проанализированных источников.

Так, в «Оставшихся сведениях о трех государствах» (*Самгук юса*) буддийского монаха Ирёна (1206–1289) фиксируется самобытная идея о неоднократном явлении Майтреи в молодых членах *хваран*. Хваран или «цветочные юноши» — силлаская организации, которая занималась рекрутированием и воспитанием юных представителей знати [McBride, 2007, p. 19–38]. Юноша, в котором, предположительно, воплощался Майтрея, должен был обладать «внешностью чрезвычайно уточненной, безукоризненно чистой и прекрасной» [Ирён, 2018, с. 550–556].

Таким образом, иконография бодхисаттвы в созерцающей позе, пройдя долгий путь через всю Евразию, особенно раскрывается на территории Корейского полуострова и приобретает там уникальные черты. Так, образность бодхисаттвы Майтреи, не изменившись в принципиальных константах, впитывает в себя социально-культурные особенности региона и наполняется особой тонкой красотой.



АБСТРАКТ

The paper explores the iconography of the bodhisattva Maitreya in a pensive pose, which is also referred to as ‘contemplating’ or ‘meditating’ bodhisattva. Maitreya is shown seated with his right leg resting on his left leg, his torso slightly tilted forward, his eyes half-closed, his left hand resting on his right leg, and his right hand lightly touching his face. This iconography was widespread on the territory of the Korean Peninsula around the 6th-7th centuries. However, as it appears from analysis, the pensive pose originates in early Indian images found in the territories of Gandhara and Mathura and dated back to the 2nd-3rd centuries. Why did this iconography become popular in ancient Korea, what contributed to its consolidation, and what do this pose and this gesture reveal? The authors present several approaches to the study of this iconography. The material draws attention to the analysis of written sources, explores the origin of the image in India, captures its transformation as the image spread along the Silk Road, as well as analyses the features of its existence on the territory of the Korean Peninsula.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ирён. *Оставшиеся сведения [о] трех государств (Самгук юса)*. Ирён; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели Ю.В. Болтач. СПб: Гиперион, 2018. 894 с. [Iryeon. *Memorabilia of the Three Kingdoms (Samguk Yusa)*. Translation from Hanmun, Introduction, Commentary, and Indexes by Yu. V. Boltach]; Russian Academy of Sciences, Institute of Oriental Manuscripts. St. Petersburg: Hyperion, 2018. 894 p. (in Russian)].
2. Chandra L. *Dictionary of Buddhist iconography*. Lokesh Chandra. New Delhi: International academy of Indian culture; Aditya Prakashan, 2003. Vol. 7: Ma.bdud. Manjushiri. Pp. 1851–2140.
3. Lancaster L. Maitreya in Korea. *Maitreya: The Future Buddha*. Ed. by A. Sponberg and H. Hardacre. New York: Cambridge University Press, 1988. P. 135–153.
4. Lee J. The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia. *Artibus Asiae*. 1993. Vol. 53. No. ¾. Pp. 311–357.
5. Li-Kuei C. Icons of Contemplation: The Pensive Bodhisattva and Local Meditation Culture in Sixth Century Hebei. *Asia Major*. 2019. Vol. 32.2. Pp. 57–112.
6. Li-kuei C. *The Siwei Bodhisattva: The Contemplating Image in Popular Buddhism of Sixth Century China*. PhD thesis. SOAS University of London, 2009. 318 p.
7. McBride R.D. Silla Buddhism and the ‘Hwarang Segi’ Manuscripts. *Korean Studies*. 2007. Vol. 31. Pp. 19–38.



Звериный стиль в петроглифах Верхнего Инда

Animal Style in Upper Indus Petroglyphs

В.Л. Денисенко

В высокогорной долине Верхнего Инда вдоль древних миграционных путей, пересекающих перевалы Гиндукуша, Каракорума и Западных Гималаев, находятся уникальные местонахождения наскальных изображений. Петроглифы долины Верхнего Инда, расположенные в северо-индийском регионе Ладакх и северо-пакистанском регионе Гилгит-Балтистан, содержат набор визуальных образов, свидетельствующий о межкультурных связях этих областей, начиная с эпохи бронзы. Петроглифы раннего железного века, представленные в данном регионе, демонстрируют его включенность в орбиту распространения скифоидных культур. Звериный стиль легко узнаваем в петроглифах долины Верхнего Инда благодаря S-видному внешнему контуру фигур; контурной выбивке без орнамента и многообразной орнаментации — волютами, линиями, завитками; динамизм изображений; позы «на цыпочках», «бега»; сцены преследования. Хотя Ладакх и Гилгит-Балтистан относятся к одному историко-культурному региону, а петроглифы в зверином стиле имеют большое тематическое и стилистическое сходство, все же они имеют свои локальные особенности. Важно отметить, что в научной литературе, установление маршрутов центральноазиатских народов, принесших звериный стиль в долину Верхнего Инда, а также хронологическая и культурная атрибуция петроглифов до сих пор являются проблемной областью. Таким образом, задачи исследования — провести сравнительно-стилистический анализ опубликованных петроглифов в зверином стиле Ладакха и Гилгит-Балтистана, а также проанализировать их географическое расположение. Цель исследования обозначить свойственные для каждой территории особенности наскальных изображений с помощью межрегиональных аналогий. Данный подход позволит определить основные направления проникновения звериного стиля в указанный регион в эпоху раннего железного века.

На сегодняшний день опубликованы материалы по семнадцати памятникам Ладакха, где обнаружены петроглифы в зверином стиле: Домкхар, Дачи Зампа, пляж Баджо Бадро, Хару, Тангце, Долина Чилинг, Стагмо, Яру Зампа, Замтанг, Канутце, между Лехдо и Чумитанг, Киа-



ри, Дискит, Чоксти, Чар, Дурбук 1, Юлкам Топко [Bruneau, Vernier, 2007; Bruneau, 2010; Vernier, 2016; Bellezza, 2020; Devers, Bruneau, Vernier, 2015, P. 37; Francfort, Klodzinski, Mascle, 1992]. Данные памятники расположены в долинах Инда, Занскар и Нубра, большинство из них — вдоль берегов реки Инд в одноименной долине. Согласно проведенным исследованиям, количество петроглифов в зверином стиле по отношению к общему содержанию, на местонахождениях незначительно [Bruneau, Vernier, 2007, p. 28]. Например, на памятнике Замтанг из 825 обнаруженных петроглифов, только 14 выполнены в зверином стиле. Исключением является только памятник Домкхар, где из 154 петроглифов 44 относятся к звериному стилю, но полностью не опубликованы [Bruneau, Vernier, 2007, p. 29].

Самыми распространенными зооморфными наскальными изображениями являются копытные: олени (13), горные козлы (8), яки (3), лошади (3), архар (1) и антилопа (1). Все петроглифы выполнены в контурной выбивке, часть из них дополнительно шлифована. Только четыре изображения из Домкхара, Дачи Зампа, Канутце и Стагмо не орнаментированы, все остальные изображения копытных сопровождаются различными орнаментальными мотивами, вписанными в тела животных: двойная волюта, завитки на плече или бедре, продольные полосы, круги, точки и линии, подчеркивающие мышцы животного. Присутствуют изображения как с двумя, так и с четырьмя ногами «на цыпочках». Все рога оленей изображены по-разному, в анфас (видны сразу два рога) или в профиль.

Петроглифы с изображением хищников встречаются на памятниках: Домкхар (9), Замтанг (5), Чанга (1), Стагмо V (1), Киари и Тангце (2) [Bruneau, Vernier, 2007, p. 33]. Изображения хищников можно идентифицировать по загнутому хвосту и когтям, также их часто изображают с раскрытой пастью. Все они изображены бегущими. Орнаментальные мотивы, украшающие тела, как и у копытных разнообразны: двойные волюты, завитки, полосы, глаз почти всегда обозначается точкой или кружком. Крайне редко мы видим сюжет преследования, столь распространенный в зверином стиле евразийских степей. Сцены преследования представлены на памятниках Домкхар, Тангце, Хару, Замтанг, Киари — распределенные равномерно по всему региону Ладакх. Важно отметить, что несколько сцен преследования из Тангце, Ладакх и Римодонга, Рутог, Западный Тибет настолько близки по стилю, что за их созданием должен стоять общий культурный и/или художественный источник [Bellezza, 2020, Fig. 7.23].



В петроглифах Ладакха так же много изображений птиц и все они исполнены в одной манере: с овальным телом, заостренным клювом, гребнем и длинным хвостом в виде линий, заканчивающегося кругами. В подобной стилистике мы находим изображения в пазырыкской культуре и древнекитайской бронзе, интерпретируемые исследователями как образы петухов и «фениксов» [Руденко, 1952, с. 185]. Как отмечает Н. В. Полосьмак, образ петуха и фантастической птицы «феникс» были неразделимы по своей семантике и художественному воплощению [Полосьмак, 1994, с. 94–95].

Памятники с наскальными изображениями в зверином стиле в Гиглит-Балтистане расположены в 300 км от памятников Канутце и Домкхар в Ладакхе на берегах Инда. Важно отметить, что данная местность, которую также именуют «Воротами в Индию», является уникальной для Западных Гималаев. Памятники находятся в самом низком месте долины Верхнего Инда (1050–1260 м над уровнем моря). Здесь проходят два пути через Каракорум, соединяющие Центральную Азию с низменностями Южной Азии. По опубликованным материалам здесь известно 8 памятников с петроглифами в зверином стиле. Все они расположены вдоль реки Инд: Талпан, Ошибад, Хомар Дас, Ходар, Чилас, Дардарбати Дас, Дадам Дас, Гичой дас [Vemmann, Fussman, Hinüber, Sims-Williams, Bandini, 1994; Bandini-König, Vemmann, Hauptmann, 1997; Bandini, Fussman, 1999; Hauptmann, 2005; Vemmann, Hinüber, 2005]. Из тысяч петроглифов, единицы выполнены в зверином стиле евразийских степей, как, собственно, и в Ладакхе.

Большинство изображений копытных — козерог (13), лошадь (7), олень (1). Как и в Ладакхе все петроглифы выполнены в контурной выбивке, часть из них дополнительно шлифована. Орнаментальные мотивы, вписанные в тела животных, разнообразны, в основном они акцентируют передние и/или задние конечности завитком, одинарной волютой или кругом. Все копытные показаны на двух ногах на цыпочках, кроме одной лошади. Данное изображение стилистически отличается от остальных, т. к. тело лошади полностью выбито, и демонстрирует явное ахеменидское влияние. Более того, в петроглифах Северного Пакистана присутствуют изображения копытных в типичной позе «книлауф» (с согнутыми коленями), известной из искусства Ахеменидов [Jettmar, 1986; Hauptmann, 2007, р. 28]. Как известно по письменным источникам, иранское влияние простиралось до верхней части долины Инда в результате экспансии империи Ахеменидов при великом царе Кире II (559–529 до н. э.).



В петроглифах Северного Пакистана также часто встречается изображение хищников, как в сценах преследования, так и одиночные. Как и в Ладакхе, их можно идентифицировать по загнутому хвосту и когтям, в ряде случаев изображается раскрытая пасть. Все они изображены в позе бега, с двумя ногами, кроме одного изображения, где у хищника показаны четыре ноги. Орнаментальные мотивы, украшающие тела, идентичны изображениям копытных.

Таким образом, петроглифы Ладакха и Гилгит-Балтистана хотя и близки стилистически, тем не менее, имеют ряд отличий. В Гилгит-Балтистане больше изображений лошадей, в нескольких случаях с всадниками, и горных козлов, что говорит о большем его включении в орбиту культур скифского облика. Вероятно, это были кратковременные миграции, так как на одной плоскости крайне редко бывает более одной фигуры в зверином стиле. В Ладакхе, на плоскостях иногда встречаются многочисленные композиции, здесь традиция звериного стиля в петроглифах адаптирована к местным условиям, и мы встречаем изображения яков. Стоит добавить, что множество изображений яков с двойными волютами обнаружены в Тибете (уезд Рутог и провинция Цинхай).

Другой важной чертой сравнительно-стилистического анализа являются орнаментальные мотивы. Если в Ладакхе, как мы уже отмечали, орнаментальные мотивы разнообразны (одинарные или двойные волюты, спирали, завитки, линии, круги), то в Гилгит-Балтистане орнаменты акцентируют передние и/или задние конечности завитком, одинарной волютой или кругом. Данные особенности правомерно можно отнести к сакскому и ахеменидскому (иранскому) влиянию. Хотя вдохновение для создания S-образных мотивов, завитков и кругов, пришло из Центральной Азии, они были выполнены в Гилгит-Балтистане и Ладакхе различными способами. Следовательно, появление звериного стиля в долине Верхнего Инда, по-видимому, является следствием серии миграционных волн, как с запада, так и с востока, притом, что каждая область, в процессе проникновения нового стиля наскального искусства, проявляла локальные особенности.

Библиография

1. Полосьмак Н. В. *«Стережущие золото грифы» (ак-алахинские курганы)*. Новосибирск: 1994. 125 с.



2. Руденко С. И. *Горноалтайские находки и скифы*. Итоги и проблемы современной науки. М.-Л.: 1952. 268 с.
3. Bandini-König D., Fussman G. *Die Felsbildstation Hodar, Materialien zur Archäologie der Nordgebiete Pakistans*. Band 3: Mainz, 1999. 693 p.
4. Bandini-König D., Bemmman M. Hauptmann H. Rock Art in the Upper Indus Valley. *The Indus: Cradle and Crossroads of Civilizations*. Pakistan-Germany Archaeological Research. Islamabad: Embassy of the Federal Republic of Germany. 1997. Pp. 29–70.
5. Bellezza J. V. *Tibetan Silver, Gold, and Bronze Objects and the Aesthetics of Animals in the Era Before Empire: Cross-cultural Reverberations on the Tibetan Plateau and Soundings from Other Parts of Eurasia*. BAR Publishing, Oxford, 2020. 169 p.
6. Bemmman M., Fussman G., Hinüber O., Sims-Williams N., Bandini D. *Die Felsbildstation Oshibat, Materialien zur Archäologie der Nordgebiete Pakistans*. Band 1: Mainz, 1994. 275 p.
7. Bemmman M., Hinüber O. *Die Felsbildstation Dadam Das, Materialien zur Archäologie der Nordgebiete Pakistans*. Band 5: Mainz, 2005. 325 p.
8. Bruneau L. *Le Ladakh (état de Jammu et Cachemire, Inde) de l'Âge du Bronze à l'introduction du Bouddhisme: une étude de l'art rupestre*. T. 1. 2010. 257 p.
9. Bruneau L., Vernier M. Animal style of the steppes in Ladakh: A presentation of newly discovered petroglyphs, Pictures in transformation. *Rock art Research between Central Asia and the subcontinent*. BAR International Series 2167, Archeopress. Oxford. Ed. by Luca Maria Olivieri & L. Bruneau and M. Ferrandi, 2007. Pp. 27–36.
10. Devers Q., Bruneau L., Vernier M. An archaeological survey of the Nubra Region (Ladakh, Jammu and Kashmir, India). *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne]. 2015. No. 46. 55 p.
11. Francfort H.-P., Klodzinski D., Mascle G. Archaic Petroglyphs of Ladakh and Zanskar. *Rock Art in the Old World. Indira Gandhi National Center for the Arts*. New Delhi, 1992. Pp. 147–192.
12. Hauptmann H. Pre-Islamic Heritage in the Northern Areas of Pakistan. *Karakoram: Hidden Treasures in the Northern Areas of Pakistan*. 2nd ed. Ed. by St. Bianca. Turin, Italy: Umberto Allemandi & Co. 2007. Pp. 21–40.
13. Jettmar K. Iranian Motives and Symbols as Petroglyphs in the Indus Valley. *Rivista degli Studi Orientali*. 1986. Vol. LX. Pp. 149–163.
14. Vernier M. Zamthang, epicentre of Zanskar's rock art heritage. *Rev. d'Études Tibétaines*. 2016. No. 35. Pp. 53–105.



Годны племени Апатани

The Yaping Hullo of the Apatanis

И.А. Газиева

На протяжении многих веков в Индии сохраняется богатое культурное наследие традиций ритуальных татуировок, служившие не только для украшения человеческого тела, но и для переноса его в загробную жизнь. Такие татуировки были не только самовыражением определенного этноса, но и формой племенного искусства. Большинство татуированных племен проживают в отдаленных внутренних и иногда в труднодоступных районах Индии. По сравнению с современным урбанистическим культурным образом жизни их практика нанесения тату на тело и идентифицирует их как представителей племени или аборигенных жителей. В индийском обществе они представляют собой класс адиваси или коренных жителей. В Конституции Индии не используется слово адиваси, вместо этого упоминаются зарегистрированные племена — “*anusuchit janjati*”. Правительство Индии официально не признает племена коренными народами. Статья 366 (25) определяет зарегистрированные племена как «такие племена или племенные общины, или части или группы внутри таких племен, или племенных общин, которые в соответствии со статьей 342 считаются зарегистрированными племенами для целей настоящей конституции»¹. В связи с этим в социуме они могут подвергаться давлению или дискриминации. Британские колонизаторы применяли к таким группам термин «угнетенные классы». Бхимрао Рамджи Амбедкар, один из основных авторов проекта индийской конституции, называл их далитами, не признавал кастовых различий, осуждал бесправие неприкасаемых, требуя полного их равноправия среди индийских граждан. Часть X Перечни № 5 (статья 244 (1) и № 6 Конституции Индии посвящены зарегистрированным кастам и племенам. В части XI в статье 366 (25) зарегистрированные племена определяются как «такие племена или племенные общины, или части или группы внутри таких племен, или племенных общин, которые в соответствии со статьей 342 считаются зарегистрированными племенами для целей настоящей конституции». На языке

¹ Central Government Act. Article 366(25). *The Constitution of India 1949*. URL: <https://indiankanoon.org/doc/924700/> (дата обращения 15.07.2023).



хинди слово «татуировка» переводится как «годна» (*godna*). Это слово используют в центральном и северных регионах Индии, однако в разных штатах для слово «тату» могут быть использованы и другие определения. К примеру, в южных частях Индии татуировки называются Па-чакутарату (*Pachakutharathu*). В целом татуировка в Индии может иметь религиозное или духовное значение, обозначать статус человека, его профессию, касту или принадлежность к сообществу или просто быть постоянным украшением. Татуировки всегда были связаны с магическими деяниями и считались древним обычаем. Даже черная точка, символизирующая родинку на лбу или подбородке, защищала носителя от сглаза. В северных частях Индии для индуистских общин татуировки обладали духовной силой, отражали финансовое положение и придавали социальное значение. Женщина, вышедшая замуж без татуировки, считалась слишком бедной. Происхождение татуировки или *годны* связано с несколькими мифами, и нет никаких неопровержимых фактов, подтверждающих ее создание. Так, например, в племенах гондов, населяющих центральную Индию, распространен миф, связанный с Богом Шивой. Однажды Шива решил пригласить всех богов к себе на пир. Среди присутствующих был Бог племени Гонда. Богини сидели отдельной группой и когда Бог Гонда отправился за своей женой, он не смог узнать ее среди сидящих женщин. Приняв Парвати, жену Бога Шивы за свою жену, Бог Гонда обнял ее, тем самым напугав и шокировав ее. Господь Шива посмеялся над этим случаем, как над недоразумением, но Богиня Парвати была в ярости и, следовательно, приказала, чтобы женщины разных племен носили особые татуировки, чтобы отличать себя от других. Этот миф является одним из нескольких других, в которые верят племена, и с тех пор они стали частью их обычаев.

Культура племени апатани сильно отличается от других племен штата Аруначал-Прадеш. Это горный пограничный штат на северо-востоке Индии. Апатани когда-то спустились с гор Тибета и перестали быть кочевым племенем. Они предпочитали селиться и выращивать рис на холмах, постоянно возделывая водно-болотные угодья. Сами себя апатани считают прямыми потомками первого человека — Аботани. В этом регионе проживает всего около 15000 апатани. У них строгая социальная система, которая должна была защищать от соседних враждебных племен — *ньиши* (*nyishi*) или *мисинг* (*ming*).

Долина Зиро является это исконной землей племени апатани. У женщин этого племени есть уникальная традиция. Они носят большие пробки для носа и татуировки на лице и используют их не из сооб-



ражений красоты. Корни татуировки для женщин этого племени лежат в защите от жестокого обращения и насилия по признаку пола в отношении женщин. Исторически сложилось так, что женщины из племени апатани часто похищались соседними соплеменниками из-за их красоты и трудолюбия. Чтобы не выглядеть привлекательно, они татуировали лица и носили огромные круглые затычки или пробки для носа, которые называются *Yaping Hullo*. Их делали из коры лесных деревьев. Татуировки, которые называются «типпеи» (*tippei*) делали пожилые женщины девочкам в возрасте от десяти лет. Процесс нанесения пробок был болезненным: кончик носа протыкался поперек, затем вставлялась небольшая палочка. Со временем ее меняли на более крупную до тех пор, пока нос полностью менял форму. В качестве инструментов использовались шипы и сажа, смешанная со свиным жиром. Татуировки пересекают лицо женщины от центра лба до кончика носа. Пять других соединяют нижнюю губу с подбородком. Многие пожилые женщины считают, что именно большие пробки в носу и татуировки определяют их как членов племени апатани. Они использовали их, чтобы скрыть свою красоту, поскольку носовые пробки делали нос больше и уродливее. С такой внешностью на девушку апатани соседи уже не покушались. Мужчины апатани также наносили себе татуировки на подбородке в форме буквы «Т».

В начале 1970-х годов XX века штат Аруначал Прадеш начал активно христианизироваться и татуировки вместе с носовыми пробками перестали быть каноном красоты и идентичности женщин апатани. В поисках работы многие женщины уехали из долины в другие города. Традиция ношения носовых пробок женщин Апатани перестала практиковаться у девушек, родившихся после 1970 года, и со временем этот обычай перестал существовать.

Таким образом, женственность апатани пришла с бременем изменения лица, которое отличало это племя от любого другого племени штата Аруначал Прадеш, поскольку с вертикальными линиями, вытатуированными на их лицах и подбородках, и большими деревянными пробками для носа, вставленными в ноздри по бокам, женщины апатани выглядели одновременно причудливыми и свирепыми, уникальными и бесстрашными. На сегодняшний день в долине Зиро осталось примерно двадцать пять пожилых женщин, которые до сих пор носят эти отметины на лицах. Вместе с ними уйдет в историю, и целая эпоха жизни апатани. В настоящее время долина Зиро объявлена ЮНЕСКО объектом всемирного наследия.



**Историческая информативность сцен охоты
на фасадах храма Вишнудол
(XVII в., группа храмов Джойсагар, Сибсагар, Ассам)**

**Historical Informativeness of Hunting Scenes
on the Facades of the Vishnudol Temple
(17th century, a Group of Joysagar Temples, Sibsagar, Assam)**

А.А. Столяров

Храм Вишнудол, известный также как Кешаванараян или храм Джойдол, был сооружен в 1798 г. по приказу ахомского царя Рудра Синхи (Сукрунгфаа, 1696–1714) в память о его матери — Джоймоти Конвари, жившей в середине XVII в. Храм является частью комплекса, состоящего из трех храмов и расположенного на северном берегу водоема Джойсагар, вырытого по приказу Рудра Синха в декабре 1696 г. также в память о своей матери. Храм построен из кирпича, основная часть (святилище или гарбха-гриха), восьмиугольная в плане, выложена снаружи крупными каменными плитами с нанесенными на них барельефами и горельефами с изображениями индуистских божеств, святых, отшельников, принадлежащих не только вишнуитскому кругу, а также жанровых сцен и орнаментов. Изображения размещены в виде тематических поясов: жанровый, пояс божеств, пояс святых, отшельников и т. п. Таких поясов не меньше пяти; они украшают все стены храма и часть купола. Самый нижний пояс — орнаментальный. Следующий над ним пояс — жанровый. В нем помещены изображения сцен повседневной (придворной) жизни и главных развлечений при дворе. В основном это сцены охоты, лесной и пасторальной жизни. Изображения животных присутствуют в двух качествах: в качестве объектов охоты — это разгуливающие или убегающие тигры, слоны, буйволы, носороги, антилопы, также крокодилы, рыбы, — и в качестве субъектов охоты, т. е. помощников человека — это лошади, собаки, те же слоны. Присутствуют изображения орудий охоты — это копья, луки со стрелами, даже ружья. Настроение изображаемых сцен различно: сцены гуляющих животных нарративны, спокойны, то же можно сказать и о сценах придворной жизни, тогда как сцены самой охоты, погони весьма экспрессивны. Все изображения выполнены в одной художественной манере. В целом пояс «жан-



ровых» барельефов позволяет до некоторой степени судить как об уровне материальной культуры Ахомского царства, так и о занятиях местной придворной знати.

Храм Вишнудол, выстроенный в память о трагической судьбе принцессы Джоймоти Конвари, является одним из самых богато и празднично убранных храмов Ахомского царства.



Роль Индийского общества восточного искусства в процессе популяризации живописи Бенгальского Возрождения

The Role of the Indian Society of Oriental Art in the Process of Popularizing the Painting of the Bengal Renaissance

А. М. Логинова

В первой половине XX столетия Индия переживала трансформации, коренным образом изменившие изобразительное искусство страны. В это время получила развитие живопись Бенгальского Возрождения. Бенгальский Ренессанс был ответным процессом на многолетнюю колониальную политику Великобритании, когда многовековое культурное наследие региона оказалось под угрозой. Центром Бенгальского Возрождения стала столица Британской Индии, Калькутта, а сам процесс охватил все сферы духовной и социальной жизни страны. Бенгальская школа живописи стала завершающим этапом формирования новой индийской культуры и впитала в себя художественные приемы и традиции как самой Индии, так и других стран Востока и Запада. Художники Бенгальского Возрождения в своих работах соединяли художественные приемы индийской живописи, с приемами европейских школ, а также китайской и японской традицией. Переосмысляя и вдохновляясь живописными школами разных стран, они создали уникальное художественное течение, в котором органично переплетаются мотивы и приемы стран Востока и Запада.

Несмотря на то, что разным аспектам Бенгальского Возрождения и Бенгальской школе живописи посвящены труды исследователей из разных областей (история искусств, культурология, социология и др.), на сегодняшний день мало внимания уделяется путям популяризации этого нового для Индии искусства и способам распространения изображений, тому при помощи каких инструментов живопись Бенгальского Возрождения стала известна не только в Калькутте, но и по всей стране.

Распространению живописи Бенгальской школы способствовала работа различных клубов и сообществ, формировавшихся в начале столетия. В докладе будет уделено внимание работе Индийского обще-



ства восточного искусства, которое вело широкую деятельность по распространению произведений Бенгальской школы и информированию о выставках художников. Как отмечает Ордендра Кумар Ганголи, объединение, созданное в 1907 году Абаниндранатом Тагором, основателем Бенгальской школы, совместно со своим братом Гаганендранатом и Э.Б. Хавеллом, директором Калькуттской школы искусств, ставило одной из своей целей изучение и пропаганду современного восточного искусства. Кроме них на первых этапах работы Общества, в организацию входили лорд Горацио Герберт Китченер, калькуттские судьи Вундрофф, Рампини, Холмвуд и Ашутос Чаудхури, шведские коммерсанты Рюбосон и Мюллер, английский джутовый брокер К. Норман Блаунт, журналист и заминдар махараджа Джагадиндратх Рой, махараджадхираджа Биджай Чанд Махтаб, адвокат Дж. Чаудхури и Сурендрнат Тагор.

Для достижения этой цели Индийское общество восточного искусства вело обширную работу. Так, основная деятельность общества была направлена на создание выставок художников Бенгальской школы как в самой Калькутте, так и в других городах по всей Индии, что позволяло знакомить с творчеством живописцев все новую и новую публику. Обзоры на них, выходявшие на страницах журналов *New India* и *The Statesman*, были призваны популяризовать движение по всей стране. Кроме того, Общество публиковало собственное издание — Журнал Индийского общества восточного искусства, в котором также печатались статьи о современном искусстве Востока. Следующим направлением работы организации, нацеленным на распространение живописи Бенгальского Возрождения, стала регулярная публикация репродукций произведений художников на страницах изданий *Pravasi* и *The Modern Review*, а также фотографий известных картин, выполненных патронируемой Обществом компанией *Jonson & Hoffmann*. Хочется отметить, что качественные цветные репродукции живописи в начале столетия не часто можно было увидеть в периодических изданиях. Для Общества большое значение имело распространение корректных копий живописных произведений, которые показали бы зрителям всю красоту Бенгальской школы. Важной частью работы Индийского общества восточного искусства стала организация дома Общества в Калькутте и художественной школы. В ней под руководством Абаниндраната и Гаганендраната Тагоров, Нандалал Бос и Кшитиндратх Мазумдар преподавали живопись. В стенах школы мастера не просто популяризовали живопись Бенгальской школы, а взращивали новое поколение



художников, обучая их своим изобразительным приемам. В школе регулярно проводились выставки А. Тагора и его учеников, а также экспозиции других выдающихся художников, в том числе иностранных. Это делало выставочные залы дома Индийского общества восточного искусства важной и интересной площадкой, показывающей зрителям не только современную живопись Калькутты, признанных мастеров и молодых авторов, но и другие художественные школы и направления, ранее малоизвестные в столице Британской Индии.

Таким образом работа Индийского общества восточного искусства не только способствовала развитию живописи Бенгальского Возрождения и содействовала обучению молодых художников, видится, что во многом благодаря регулярной и планомерной популяризаторской работе Индийского общества восточного искусства идеи Бенгальской школы распространились по территории всей Индии и широкая общественность узнала о произведениях мастеров. Благодаря работе Общества публике были доступны обзоры на экспозиции мастеров, репродукции и фотографии их произведений, а выставки живописи Бенгальского Возрождения были проведены в Бенаресе, Лакхнау, Лахоре, Бомбее, Мадрасе, Бангалоре и на Цейлоне. Деятельность Общества, его разноплановая работа по организации выставок, печати репродукций и фотографий живописных произведений в прессе, публикация обзоров выставок, стала тем инструментом, который позволил художникам Бенгальской школы громко заявить о себе и своем искусстве на территории всей страны, а в дальнейшем и мира.



«Футух-ас-саладин» («Победы султанов» Исами: история Индии на языке поэзии

“Futuh-as-Salatin” (“Victories of the Sultans” by Isami: The History of India in the Language of Poetry

М.А. Олимов

Можно ли рассматривать художественное произведение как историческое сочинение? Ответ на этот непростой вопрос неочевиден и неоднозначен. Большую часть своего существования история опиралась на художественные, религиозные и мифологические произведения. В новейшее время художественные произведения все чаще используются в качестве исторического источника. С конца XX века художественная литература приобретает особую историко-познавательную ценность в рамках новой культурной истории. Субъективность, позволяющая «поймать» суть ментальности, системы ценностей автора и представленного им общества, входит в сферу исторического исследования. С этой точки зрения интересно обратиться к тем художественным произведениям, которые стали не только источником вдохновения для историков, но и рассматривались ими как источник исторических знаний. Именно такой была эпическая сага в стихах о мусульманских правителях Индии, написанная в 1350 году в Девагири (Даулатабад, Северо-Западная Индия). Ее автор — Исами начинает свое повествование с рассказа о правлении султана Махмуда Газневида (999–1030 гг.) и заканчивает событиями, предшествовавшими основанию султана Бахмани в Декане Алаудином Бахаманом Шахом, восставшим в 1350 г. против делийского султана Мухаммада Туглака.

«Футух ас-саладин», безусловно, оригинальное произведение, но мы очень мало знаем о его создателе. Хотя, следуя точке зрения, согласно которой биография автора произведения может дать представление о его целях, взглядах, так же как о ментальности общества, в котором он жил, есть смысл извлечь максимум доступных нам биографических подробностей жизни Исами. Поэт довольно много говорит о своем аристократическом происхождении [Isami, 1948, p. 122, 141, 431], что косвенно подтверждается информацией Зиауддина Барани о том, что один из членов семьи Исами был в числе наиболее значительных придворных султана Балбана. Исами воспитывал его дед Изз ад-дин Исами, удалившийся от дел придворный. В 1327 году 90-летнего деда



и юного Исами насильно переселили в Даулатабад. Дед умер в начале пути и осиротевший Исами возненавидел султана Мухаммада Туглака [Isami, 1948, p. 447–448]. О своей дальнейшей жизни в Девагири вплоть до 40-летия, когда он написал «Футух», Исами ничего не рассказывает. Предположительно, он занимался литературной деятельностью, однако не получил признание, о чем он сообщает в начале своего произведения. Далее после горьких жалоб на непонимание окружающих, торжество бездарностей и горестное положение истинных талантов Исами повествует о том, как он получил покровительство Бахманидского султана Ала-ад-дина Хасана Бахманшаха (1347–1358). Исами заявил, что намерен стать для Ала ад-дина тем же, чем был Фирдоуси для Махмуда Газневида и произведением «Футух ас-салатин», подобным «Шахнаме», стремился прославить Ала ад-дина [Isami, 1948, p. 608–610]. Поэтому он написал поэму «Футух-ас-салатин» («Победы султанов»), состоящую из более чем 11 тысяч бейтов, в размере, которым написано «Шахнаме» Фирдоуси. Переключка с Фирдоуси отразилась не только на поэтической форме и размере поэмы, но и на системе образов и идей. Сочинение Исами представляет собой как бы набор картин, описывающих те или иные события. Цель описания — показать, насколько достойны хвалы ранние делийские султаны, и насколько отвратителен Мухаммад Туглак. Не менее важной целью является изображение эпохи в виде героического эпоса, в котором разворачиваются грандиозные события, действуют герои и злодеи. Исами не стремится к достоверности и не приводит никаких доказательств — они поэту не нужны. Его стиль ясен и красочен, повествование увлекательно, живо и динамично. Хотя Исами изображает деяния властителей, т. е. пишет политическую историю, его сочинение — это, прежде всего, художественное произведение. Оно предназначено не для вдумчивого изучения политического опыта прежних властителей, и не для поиска смысла человеческой истории, и тем более не для того, чтобы потомки изучали минувшее по этому сочинению, а для развлечения и услаждения тех, кто сам участвовал в битвах и походах, заговорах и мятежах, тех, кто сам восхищался прежними султанами Дели за их мужество и щедрость, дальновидность и набожность.

Художественные задачи определили принципы отбора и изложения исторической информации. Исами предельно субъективен. Следуя за Фирдоуси, он включает в свое эпическое произведение легенды и мифы, устные истории и воспоминания. Он широко использовал материалы хроник, рассказы очевидцев и участников событий, но в то



же время включал в повествование анекдоты и слухи [Siddiqui, 2014]. Исами не всегда ссылается на источник информации, ограничиваясь сообщением: «я слышал». Тем не менее, отбор материала не был произвольным, а подчинялся принципам, о которых сам Исами говорил так: «Я не насытил потребности (читателей) до такой степени, чтобы гости встали, удовлетворенные моим сочинением. Надо удовлетворить потребности лишь до некоторого предела, лишь до тех пор, пока это доставляет удовольствие и дает радость желаниям зрелого вкуса... Все те рассказы, которые получил я от моих рассказчиков, мой ум помогал записывать. Рассказы о древней истории записаны по порядку в этой истории. Кроме того, когда я писал [эту книгу], я отклонил только малую часть того, что нашел в книгах.

Я нанизал на эту нить, подобно ювелиру, много драгоценных рассыпанных жемчужин. При исследовании древних сведений я очень беспокоился из-за каждого слова. Я искал сведения о царях Хиндустана у умных друзей. Я ссылался на все хроники, и когда я увидел все согласованное с первыми принципами и выводами оттуда, я прикрепил каждую из драгоценностей к нити в том месте, которое я счел наиболее подходящим. Когда я увидел иные драгоценности, которые были менее блестящими, чем те прекрасные драгоценности, то я ограничил их с (помощью) щедрости моего искусства и затем поместил их на этой нити» [Isami, 1948, p. 608–610].

Этот отрывок иллюстрирует главную черту хроники Исами: поэт стремился не к достоверности или полному отображению минувшего, а к воплощению идей, одушевлявших автора, и к решению поэтических задач. Отсюда идет его отношение к хронологии, к которой Исами относился очень небрежно. Довольно редко он приводит точные даты. Так, например, за весь период правления Ала ад-дина Хилджи Исами упоминает лишь одну дату его смерти [Isami, 1948, p. 336]. Начиная повествование об очередном историческом эпизоде, чаще всего автор лишь отмечает: «Когда прошли 3–4 дня после тех событий», или же «неделю спустя», или «спустя некоторое время», «однажды» [Isami, 1948, p. 291, 295, 369]. Невнимание к темпоральным характеристикам событий у Исами таково, что, как остроумно заметил П. Харди, если Исами для соблюдения метра понадобится вставить «спустя 2–3 дня» или «однажды», он, не задумываясь, сделает это» [Hardy, 1960, p. 101].

Таким образом «Футух ус-салатин» представляет собой историческую сагу, которая, безусловно, является ценным историческим источником. Но гораздо больше это художественное произведение может



дать для изучения и реконструкции истории ментальностей и системы ценностей, которые воодушевляли правителей и знать Делийского султаната.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Hardy P. *Historians of the Medieval India*. L., 1960.
2. Iqtidar Husain Siddiqui. *Indo-Persian Historiography to The Fourteenth Century*. Primus Books, 2014.
3. Isami. *Futuh al-Salatin*. Text ed. A. S. Usha, Madras University Islamic Series. No. 9. University of Madras, 1948.



Ю. Н. Рерих: к вопросу о культурном трансфере в Древнем мире

Yury N. Roerich: On the Issue of Cultural Transfer in the Ancient World

А. М. Шустова

Ю. Н. Рерих (1902–1960) одним из первых в востоковедении стал рассматривать страны Востока как единый организм, развивающийся в течение тысячелетий в едином культурно-историческом поле не только друг с другом, но и со странами Запада. В 1923 году, тогда еще совсем молодой ученый, он опубликовал во французском журнале «La vie des peuples» программную статью «Расцвет ориентализма». В ней он поставил задачу написания обобщающих востоковедных работ. Он утверждал, что история человечества никогда не знала культурных барьеров и весть, возвещенная в одной части света, по культурным артериям, связующим народы, передавалась в другой культурный центр.

Ю. Н. Рерих поддерживал концепцию единой индоевропейской культуры, охватывающей как страны Запада, так и государства Востока в древнюю эпоху. К такому заключению он пришел после обнаружения им в Северном и Центральном Тибете культуры звериного стиля, широко распространенной в скифское время в евразийском степном поясе, а также мегалитов, подобным европейским.

В 1925 году Рерих опубликовал монографию «Тибетская живопись». Исследуя тибетские картины на шелке, тханки, а также тибетские фрески, автор нашел много общего как в способе их создания, так и в сюжетах с художественными традициями мастеров Запада. Ученый писал об аналогии между русской иконописью и тибетской живописью, так как русское искусство иконописи хранит многие художественные традиции Востока.

ДЕЛЕНИЕ НА ВОСТОК И ЗАПАД: РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ?

Проблема культурного взаимодействия и переноса культурных элементов с Востока на Запад и с Запада на Восток, пожалуй, одна из самых интересных и обсуждаемых в истории искусств и в культурологии.



Надо отметить, что она является достаточно многогранной и сложной. В особенности, что касается истории Древнего мира.

Мыслители европейской науки, осознавая культурное различие европейского, христианского мира от остальной части человечества, выдвинули концепцию раздельного рассмотрения Востока и Запада. Само же разделение «культурного» Запада от «варварского» Востока имеет корни еще в античном мире греков и римлян. Вначале лишь историко-культурная категория впоследствии была дополнена религиозными, расовыми, и, наконец, экономическими и геополитическими элементами. Концепция обросла многими специфическими чертами, но неизменно в ней сохранялось противопоставление Запада и Востока, кульминация которого, как считается, отразилось в известном стихотворении Р. Киплинга «Баллада о Востоке и Западе» (The Ballad of East and West) (1889):

«О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут, Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный господень суд» (“Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet, Till Earth and Sky stand presently at God’s great Judgment Seat”).

В этой связи примечательны слова тибетолога, лингвиста и историка Востока Ю. Н. Рериха (1902–1960): «Часто говорят о глубокой пропасти, разделяющей Восток и Запад. И это представление укоренилось настолько, что у современного человека выражение “страны Востока” порождает в сознании целый ряд условных образов» [Рерих, 1999 (1), с. 13–14].

Более того, в научном рассмотрении истории Древнего мира под термином «Восток» в разное время понимались различные регионы. Прежде всего это были территории от средиземноморского бассейна до бассейна реки Инд. Иногда сюда включались античные Греция и Рим, а иногда и не включались. Было время, когда в пространство Древнего Востока не включалась даже Индия. По мере расширения научного знания уточнялось и само понятие. В конце концов, под «Востоком» стали пониматься страны Северо-восточной Африки, Передней Азии, Средней, Южной и Восточной Азии, в том числе древние Индия и Китай.

Деление на Восток и Запад стало настолько употребительным, что из истории и культурологии перешло в сферу геополитики и идеологии. С одной стороны, такое деление было оправдано из-за сложности задачи, которая стояла перед учеными, а, с другой стороны, привело к упрощенному взгляду на общую историю Востока и Запада, которые на са-



мом деле всегда развивались в едином культурно-историческом поле. Теперь термин Восток рассматривается в первую очередь как историографическое понятие, хотя и остается широко распространенным в употреблении как ученых, так и политиков. Ю. Н. Рерих замечал: «Разница между Востоком и Западом заключается, конечно, не в отличии рас, но, скорее, в различных подходах к вещам, сложившихся на основе как несхожих условий жизни, так и множества предрассудков. На первый взгляд кажется невозможным пробить эту стену предубеждений и устоявшихся представлений, но если попытаться это сделать, то это не более сложно, чем следовать старым убеждениям» [Рерих, 1999 (1), с. 14].

Вслед за разделением на Запад и Восток появилась и особая отрасль знания в западной науке — ориентализм (востоковедение). В противовес ориентализму в последнее время стала развиваться доктрина оксидентализма, основанная на выделении уже Запада как особого культурно-исторического мира. В некотором роде она была сгенерирована как ответ на различные коннотации в отношении истории и культуры стран и народов Востока. Оксидентализм особенно успешно получил развитие в искусствоведческих и литературоведческих исследованиях.

Западная, европейская культура строилась прежде всего на христианских идеалах, и мы можем говорить о ней как о культуре христианской эпохи и христианских народов. Но мир существовал и до появления христианства, и после того, как оно окончательно укрепилось в западных странах, множество народов продолжали развивать свою культуру в рамках других ценностей и идеалов. В настоящее время в западном мире наблюдается отход от христианским принципам. Более того, на Запад произошла массовая миграция людей нехристианской культуры, которая еще более пошатнула западные христианские устои.

ДРЕВНИЙ МИР КАК ЕДИНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Очень долго культурная карта Древнего мира была в глазах исследователей фрагментарна. Древняя история рассматривалась как история отдельных крупных очагов культуры, каковыми были, например Древний Египет и Месопотамия, государства Малой Азии, античные Греция и Рим, а также Персия, Китай, Индия.

Но так ли они были независимы друг от друга? Не было ли единого культурного потока, который напитывал их все, или они развива-



лись независимо друг от друга? Этот вопрос до сих пор в поле зрения исследователей. Конечно, его разрешение интересная и в то же время трудная задача. С одной стороны, мы имеем достаточно материала по истории стран как Востока, так и Запада, но, с другой стороны, нам не достает общих, синтетических идей, позволивших бы проследить эволюцию развития древних и современных культур именно в их совокупности.

Впервые в ориенталистике задачу написания обобщающих работ по истории и культуре всех стран Востока поставил тогда еще начинающий ученый Ю. Н. Рерих. В 1923 году (100 лет назад!) в возрасте 21 года он написал статью «Расцвет ориентализма», которая была опубликована во французском журнале «*La vie des peuples*» [Roerich, 1923]. В ней он указывал, что в науке за эпохой анализа, то есть, преимущественного исследования отдельных явлений должна наступить эпоха синтеза, когда явления будут изучаться в совокупности. Кроме того, Рерих ратовал, чтобы востоковедение становилось все меньше и меньше абстрактной наукой, а больше имело практический выход и участвовало в жизни всего человечества, как на Западе, так и на Востоке. Он писал: «Еще совсем недавно ориентализм был замкнутой областью, в которой проводились углубленные научные изыскания, но сокровища которой были недоступны остальному миру и скрыты за плотной пеленой времен. Однако пробил час, и именно этой науке, занимавшейся воссозданием прошлого, выпала на долю указать людям новые пути, облегчающие взаимопонимание между двумя великими очагами мировой цивилизации» [Рерих, 1999 (1), с. 13].

Надо признать, что и в современном востоковедении пока еще недостаточно обобщающих, синтетических работ. Сам Рерих многие годы работал над обширным трудом по истории Центральной Азии. Его усилия завершились изданием трехтомной монографии объемом более 1000 страниц [Рерих, 2004–2009].

В настоящее время, когда рушатся старые порядки и идет обновление истории, наука о Востоке также должна получить импульс обновления. Необходимо чтобы востоковедение, никак не умаляя достижения западной культуры, показало все преимущества и ценность восточного пути. В особенности тогда, когда Запад переживает кризисное время и находится в ожидании кардинального обновления. Для России поворот на Восток становится как никогда жизненно важным. Встает закономерный вопрос: чем Восток может быть полезен для будущего развития мира и России?



В последнее время мы привыкли мыслить в экономических и политических категориях. Ю. Н. Рерих же видел его решение прежде всего в плоскости культуры, а потом уже в сфере экономики и политики. Здесь он опирался на концепцию культуры его отца, художника, археолога, историка искусств Н. К. Рериха (1874–1947). Художник провёл четкое разделение между понятиями культуры и цивилизации. Он считал, что именно культура считается двигателем прогресса человечества. Цивилизации могут рушиться, а культура остается как непреходящая ценность. Благодаря ей сохраняется преемственность человеческой истории. Он называл культуру «нерушимым синтезирующим понятием» [Рерих, 1992 (1), с. 78–79] и указывал, что «можно расходиться в путях цивилизации, можно спорить о признаках прогресса, но невозможно не учуять понятие Культуры, сокровищницы всего возвышающего, путевого столба истинной эволюции» [Рерих, 1992 (2), с. 103].

Также примечательны его следующие слова: «После невежества мы достигаем цивилизации, затем мы получаем образование, затем следует интеллигентность, затем утончение и после этого синтез открывает врата высокой культуры» [Рерих, 1992 (3), с. 74].

Ю. Н. Рерих одним из первых в востоковедении стал рассматривать страны Востока как единый организм, развивающийся в течение тысячелетий в едином культурно-историческом поле. По его мнению, государства Древнего мира не были обособленными очагами только своей специфической культуры. Они находились в общем достаточно динамичном культурном пространстве.

В качестве связующего элемента в этом большом евразийском культурном пространстве древних цивилизаций Рерих рассматривал регион Центральной Азии. Он писал: «Центральная Азия, этот засушливый район азиатского континента, служила когда-то связующим звеном между странами Востока, и на ее дорогах последователи Мани встречались с приверженцами Будды и сторонниками шаманских верований» [Рерих, 1999 (1), с. 17]. Центральная Азия также связывала Восток с государствами Запада. Великий Шелковый путь, проходящий через центральноазиатские земли, был не только торговым путем, но и каналом распространения религиозных идей, а также культурного трансфера на протяжении более чем тысячелетие.

Центральноазиатский регион был важен и для России. Рерих замечал: «Восточный Туркестан, Монголия и Тибет представляют из себя известное единство. Для нас, русских, эти области представляют осо-



бый интерес... ибо прошлое Средней Азии тесно связано с нашим прошлым. Только уяснив себе это прошлое, мы будем в состоянии правильно оценить явления истории России и осознать те общие корни, которые неразрывно связывают исконную Русь со странами Востока» [Рерих, 2012, с. 44–45].

Во взаимодействии стран в древнем мире важную роль играла культура, носителями которой были индоевропейские народы, среди которых были не только оседлые, но и кочевые и полукочевые племена. Рерих поставил вопрос о единой индоевропейской культуре, охватывающей как страны Запада, так и государства Востока в древнюю эпоху. К такому выводу он пришел после обнаружения им в Северном и Центральном Тибете культуры звериного стиля, распространенной в скифское время в евразийском степном поясе, а также мегалитов, подобным европейским. По поводу искусства звериного стиля он писал: «Этот стиль, использовавший условные изображения фигур животных для декоративных мотивов, представляет собой одну из самых важных связей между различными кочевыми племенами Центральной Азии. Именно этот стиль позволяет нам говорить о единой кочевой культуре от южнорусских степей до самых пределов Китая» [Рерих, 1999 (2), с. 297]. Причем, среди древних кочевников, носителей культуры звериного стиля он выделял племена индоевропейского корня, которые проникали в своем движении далеко на запад.

Что касается мегалитической культуры, то хорошо выразил мысль отец ученого Н. К. Рерих. Он писал: «Особенную радость доставляло нам открытие в Тибете, в области Трансгималаев, типичных менгиров и кромлехов. Вы можете представить себе, как замечательно увидеть эти длинные ряды камней, эти каменные круги, которые живо переносят вас в Карнак, в Бретань, на берег океана. После долгого пути доисторические друиды вспоминали свою далекую родину» [Рерих, 2008, с. 82].

Ю. Н. Рерих высоко оценивал роль индоевропейских племен в общей истории Востока и Запада. В отношении Передней Азии он писал: «Обнаружение индоевропейских божеств в пантеоне Митанни (народ, живший к северу от Месопотамии), тот факт, что некоторые хеттские властители в Сирии носили имена индоевропейского происхождения, снова пробудили в ученых желание узнать, какую часть составляет индоевропейский элемент в системе народностей и племен, обозначаемых в совокупности названием хетты» [Рерих, 1999 (1), с. 16]. Хеттов Рерих считал пришельцами из северного степного пояса Азии. По



его мнению, хеттское нашествие проходило в рамках одной из первых волн перемещений индоевропейских племен в западном направлении.

Более того, индоевропейское влияние Рерих отследил и при дворе египетских фараонов. Приход туда индоевропейцев он связывает с нашествием гиксосов на Египет, в котором участвовали хеттские воины. Он писал: «С этой эпохи в Египте появляются новые веяния, достигнувшие своей кульминации в религиозной реформе Аменхотепа IV — Эхнатона, представляющей, возможно, отголосок арийского культа солнца, занесенного ко двору Египта митаннийской княжной, матерью Аменхотепа III» [Рерих Ю., 2004, т. 1, с. 98]. Заметим, что культ солнца и огня был присущ всем индоевропейским народам.

В отношении хеттских языков Рерих делает замечание о том, что они близки тохарскому, который был распространен в регионе Кучи и Турфана во второй половине первого тысячелетия новой эры. К индоевропейским племенам тохаров, выходцев из глубин Внутренней Азии у Рериха было особое отношение. В конце студенческих лет он даже оставил занятия классической индологией, чтобы заняться тохарской историей и попытаться разрешить так называемую тохарскую проблему. Он доказал, что этноним «тохары» у античных писателей был идентичен названию «юэчжи» в китайских источниках [Рерих, 1963, 1964]. Он предполагал, что с культурными элементами древних тохаров имеется глубинная связь как у современных западных культур, так и у русской культуры.

Рерих отмечал значительную роль тохаров в истории древнего мира. Тохары в глазах Рериха, если брать выражение Гумилева, были пассионариями. Они не только повлекли за собой массовое перемещение народов на просторах древней Евразии, но и стали основателями великой Кушанской империи (I–III века н. э.). Эта империя занимала территорию современных северной Индии, Пакистана, Афганистана и Средней Азии. Кушаны-тохары имели хорошие связи с Римом, Персией и Китаем. В кушанскую эпоху проходил оживленный культурный взаимообмен между государствами Древнего мира.

Благодаря тому, что буддизм в Кушанской империи имел значение господствующей религии, буддийские художественные образы из Индии распространялись далеко как на Запад, так и на Восток. На их базе возникли новые художественные школы, воплотившие в себя традиции как западных, так и восточных стилей. Среди них можно назвать ирано-буддийское (северный Афганистан, Таджикистан, бас-



сейн Тарима), индо-ирано-буддийское (Хорезм), греко-бактрийское (Афганистан), индийско-китайское (Северо-Западный и Северный Китай) и уже позже — индийско-тибетское (Тибет), индийско-тибето-монгольское (Монголия) искусство.

В первом тысячелетии нашей эры сложилась уникальная ситуация. Благодаря буддизму возник пояс единой культуры, в котором превалировали элементы индийского искусства и философии. Ю.Н. Рерих писал: «На протяжении примерно тысячи двухсот лет влияние индийского искусства и философии главенствовало в Центральной Азии. ...По буддийским каналам в Центральной Азии стали известны индийские светские науки: астрономия, медицина, драматические произведения, поэзия и грамматика; они были восприняты народами, живущими от степей юга России до берегов Тихого океана» [Рерих, 2002, с. 7].

Культурное влияние Индии распространилось далеко и на Запад. Рерих замечал: «Культурные отношения между греками и Древней Индией являются одной из самых интересных и богатых последствиями страниц мировой истории и истории Востока в частности» [Рерих, 1999 (1), с. 16]. Нельзя забывать, что дважды северо-запад Индии был включен в ареал средиземноморской цивилизации. Ученый предполагал, что буддийские проповедники могли доходить до Средиземного моря и даже добираться до Британии. В учении гностической секты ессеев можно найти параллели с положениями учения Будды. Само христианство, напитавшее своими идеалами западную культуру, наполнено восточными образами.

ЗНАЧЕНИЕ ДРЕВНИХ МИГРАЦИЙ В КУЛЬТУРНОМ ВЗАИМООБМЕНЕ

Вопрос культурного трансфера в Древнем мире, по мнению Рериха, связан с древними миграциями. До сих пор в науке нет четкого представления, что это был за феномен и каковы были причины неоднократных перемещений больших масс людей. Причем в истории были зафиксированы несколько крупных волн миграций. Были даже целые эпохи так называемого переселения народов. Рерих называет такие перемещения «великими кочевыми миграциями» [Рерих, 1999 (2), с. 291]. В работе «Расцвет ориентализма» он писал: «На всем огромном пространстве степей от Галиции до Западного Китая видны следы значительных разрушений, которые часто вызывались массовыми миграциями. Но поиски пастбищ — это не та причина, которая может дать



ответ на вопрос об истоках нашествий и завоеваний, сотрясавших не только страны Востока, но и беспорядочным потоком захлестнувших в средние века сердце Европы» [Рерих, 1999 (1), с. 17].

Древние миграции не могли не отразиться на культуре стран, испытывавших нашествие иноземцев. Естественно, что они отложили глубокий отпечаток на их дальнейшее развитие. В особенности это отражалось в фольклорных традициях, которые имеют тенденцию продолжительного существования в народной среде. Так, с темой переселения народов связаны хорошо известные сюжеты, как, например, легенды о затонувших или провалившихся под землю городах, многочисленные сказания о подземных ходах, пещерах, о подземных жителях. Наиболее сокровенную символику можно найти в легенде о подземном народе Агарты. К теме древних миграций относятся также рассказы о богатырях, о великанах и их сестрах, о народах, которые преследовал тиран, и они, чтобы не находиться под его властью, замуравывают себя в горных подземельях, или уходят в дальние края. Сюда же относятся предания о потерянных племенах Израиля, а также тохарская легенда о царе Почане, который забрал все свои сокровища и скрылся от преследователей. Это и западные легенды о Нибелунгах и алтайские — о курумчинских кузнецах. Это легенда о короле Артуре и рыцарях круглого стола. Все эти сюжеты неоднократно были использованы в художественной, музыкальной и литературной культуре как Запада, так и Востока.

Ю. Н. Рерих изучал тибетский эпос о царе-герое Гесэре [Roerich, 1942]. Им было установлено его широкое распространение среди центральноазиатских народов. Эпизоды из Гесэриады удивительно схожи с германской «Сагою о Нибелунгах». Так, и сюжет, напоминающий греческий миф о циклопе Полифеме, имеется и в тибетской версии [Рерих, 2002, с. 156].

Неоднократные нашествия кочевников с Востока на Запад, по мнению Рериха, были не только губительными для западного общества, как это описывалось в западных источниках, но и являлись своего рода преобразователями социально-культурного пространства, способствовали разрушению отживших форм жизни, вели к культурному обновлению общества. «Поход монголов и союзных им народов, — писал ученый, — поставил Европу лицом к лицу со всем Средним и Дальним Востоком. Культурное значение этого вторжения гораздо более значительно, чем те разрушения и потери, которые его сопровождали» [Рерих, 1999 (2), с. 298].



По этой теме Рерих замечал: «Много раз Азия видела подъем кочевых племен, чей толчок вызывал катящуюся волну племенных миграций. Эти великие перевороты в сердце Азии, принесшие разрушение и голод во многие страны Европы и Ближнего Востока и названные хронистами современниками “бичом Божьим”, не только отметили падение классического мира, но также открыли темный период раннего средневековья. Жестокий шок от монгольского нашествия в XIII в., ужаснувший всю Европу, оставил глубокий отпечаток на ментальности эпохи и проложил путь грядущему периоду Ренессанса» [Рерих, 1999 (2), с. 288].

Рерих связывал рассмотрение темы миграций с изучением истории древних кочевников, и выступал за развитие особой отрасли востоковедения — кочевниковедения, или номадистики. Древний мир кочевников был обширен. Он занимал евразийский степной пояс, являющийся естественным, созданным самой природой, мостом, соединяющим Запад и Восток, а также Север и Юг Евразии. Ученый писал: «Степному поясу Центральной Азии с его речными оазисами было предопределено стать каналом культурных влияний, идущих из Индии, Ирана и Китая» [Рерих, 2002, с. 7].

Степной пояс не только служил подобным каналом, но и был местом обитания многочисленных племен кочевников, которые развили здесь своеобразную культуру, названную искусством звериного стиля, особо ярко проявленную у скифских народов. Вот как Рерих его описывал: «Этот “звериный стиль” состоит из декоративных мотивов, состоящих из фигур животных, которые иногда комбинируются, формируя наиболее поразительные орнаментальные композиции. Некоторые из этих мотивов высоко стилизованы и образовывались в результате длительного развития. Художники, создававшие их, были острыми наблюдателями природы и хорошо знали характер и привычки животных, которых они изображали. Этот стиль распространился по огромным регионам и был общим для всех кочевых племен верхней Азии» [Рерих, 1994, с. 337]. Исследованию звериного стиля у кочевников Северного Тибета он посвятил отдельную монографию [Roerich, 1930]. Кочевники разнесли звериный стиль «от южных российских степей к самым границам Китая и от сибирских лесных просторов до могучих высот Трансгималаев и Тибета» [Рерих, 1994, с. 338].



Связь древней культуры России с Востоком

Ю. Н. Рерих неоднократно указывал на связь древней культуры России с Востоком. Он обратил внимание на племена Китайского Туркестана, которые, с одной стороны, имели отношения с южнорусскими народами, с другой, — с населением Персии, Индии и Китая. «Каменные статуи, разбросанные по всему пространству южных степей России, вплоть до горных хребтов Небесных Гор, остаются молчаливыми свидетелями далекого прошлого» [Рерих, 1999 (1), с. 18].

Искусство звериного стиля кочевников является поистине удивительным феноменом в истории культуры. Оно носило универсальный характер и просуществовало более тысячелетия. Кроме того, оно не только отражало мировоззрение кочевников, но и повлияло на искусство оседлых культур как на Западе, так и на Востоке. Не исключением в этом процессе является и Россия. Звериный стиль стал достоянием и западного, и русского искусства в качестве звериной орнаментики в украшении христианских храмов, а также книжных изданий. В особенности звериные мотивы сохранились в народном творчестве: в резьбе по дереву, вышивке, кружевоплетении, керамике, игрушках. Ранние славяне широко и с удовольствием использовали звериную и птичью символику.

Влияние искусства звериного стиля хорошо заметно в древнерусском искусстве украшении храмов. Так, например, на фасадах Владимиро-Суздальских церквей XII и XIII веков, особенно храмов Покрова Богородицы на реке Нерли, в Успенском и Дмитровском соборах Владимира и соборе Святого Георгия в Юрьеве-Польском можно увидеть стилизованные изображения львов, барсов, грифонов, единорогов, птиц-сиринов и других звероподобных существ.

В 1925 году Рерих опубликовал монографию «Тибетская живопись» [Roerich, 1925]. Исследуя тибетские картины на шелке, тханки, а также тибетские фрески, автор нашел много общего как в способе их создания, так и в сюжетах с художественными традициями западных и русских мастеров. Так, он замечал: «Удивительно, что религиозное искусство всех стран, от заоблачных нагорий Тибета до средневековых мастерских итальянских художников раннего Ренессанса, породило сходные методы и, что еще более удивительно, сходную атмосферу работы» [Рерих, 2000, с. 26]. Он привел пример русских мастеров иконописи. «Те, кто знаком с методами русских иконописцев, не ошибутся, отметив серьезное сходство между двумя методами. В самом деле,



кажется, что русское иконописание и тибетская живопись почерпнули свои приемы работы из общего источника» [Рерих, 2000, с. 29].

Действительно композиция тибетских картин — это плоскостная фигура, находящаяся в центре, играющая главную роль в художественном сюжете (обычно Будды или Бодхисаттвы). Часто восседающая на троне посреди острова. Но подобные образы, по наблюдениям ученого, часто можно увидеть и на русских иконах. Кроме того, имеются аналогии в изображении гор и скал, облаков и самого пейзажа.

Рерих писал: «Поразительные аналогии между русской иконописью и тибетской живописью могли бы быть найдены, так как русское искусство иконописи хранит многие художественные традиции Востока. Обычно указывается, что русская иконопись происходит из Византии. Исторически это верно, однако не следует забывать, что византийское искусство, особенно в своих поздних периодах, было по существу, восточным, и что через Византию индо-персидские влияния проникли в средневековую Россию. Затем наступило время монгольского нашествия, которое продлилось несколько десятилетий и поставило Русь лицом к лицу со всем Средним Востоком. Помимо разрушений и войн, монголы принесли с собой сочетания цветов восточного искусства и внедрили в русское религиозное искусство новые мотивы, восточный характер которых не может быть оспорен» [Рерих, 2000, с. 31].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Культурный поток с Востока на Запад и с Запада на Восток никогда не прекращался, лишь временами замедляясь, чтобы в следующую эпоху быть оживленным с новой силой. Философские и религиозные учения, а также художественные образы Востока всегда находили своих почитателей на Западе. Преобразованные западными мастерами они возвращались на Восток, поддерживая этот масштабный культурный круговорот. Несмотря на падение цивилизаций, многочисленные войны, исчезновения народов и целых стран, культура продолжала свое поступательное развитие.

Исследование темы культурного трансфера принесет исследователям еще немало интересных открытий. Исчерпать ее как видится невозможно, настолько важно значение культуры для всего человечества. Никакие барьеры не могут ее сдерживать. В этой связи справедливы слова Рериха: «Необходимо иметь в виду, что историческая эволюция человечества никогда не знала таких барьеров и послание куль-



туры, возведенное в одной части света, воспринималось с тем же энтузиазмом в другой, нередко самой удаленной части земного шара. Так велико притяжение идей, циркулирующих по артериям, связующим народы, что оно не знает никаких преград. Ученый будущего, без сомнения, напишет общую историю Востока, и в ней найдет свое место история восточного искусства, которая покажет, как насыщен был взаимообмен между различными культурными центрами в прошлом» [Рерих, 2000, с. 8].

АБСТРАКТ

Yu. N. Roerich (1902–1960) was one of the first in Oriental studies to consider the countries of the East as a single organism, developing over millennia in a single cultural and historical field not only with each other, but also with the countries of the West. In 1923, then still a very young scientist, he published a program article “The Rise of Orientalism” in the French magazine “La vie des peuples”. In it, he argued for necessity of generalizing orientalist works. He stressed that the history of mankind has never known cultural barriers and the message proclaimed in one part of the world, through the cultural arteries connecting peoples, was always transmitted to another cultural center. Yu. N. Roerich supported the concept of a single Indo-European culture, covering both the countries of the West and the states of the East in ancient times. He came to this conclusion after discovering in Northern and Central Tibet an animal-style culture that was widespread in the Scythian time in the Eurasian steppe belt, as well as megaliths like the European ones. In 1925, Roerich published the monograph “Tibetan Painting”. Exploring Tibetan paintings on silk, thangkas, as well as Tibetan frescoes, the author found much in common both in the way they were created and in the plots with the artistic traditions of Western masters. The scientist wrote about the analogy between Russian icon painting and Tibetan painting, since the Russian art of icon painting preserves many artistic traditions of the East.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Рерих Н.К. Привет конференции Знамени Мира. Рерих Н.К. *Держава Света. Священный Дозор*. Рига: Виеда, 1992 (1). С. 76–79 [Roerich N. K. Hello Conference of the Banner of Peace. Roerich N. K. *State of Light. Holy Watch*. Riga: Vieda, 1992. Pp. 76–79 (in Russian)].



2. Рерих Н.К. Зов о Культуре. Рерих Н.К. *Держава Света. Священный Дозор*. Рига: Виеда, 1992 (2). С. 103–105 [Roerich N.K. Call for Culture. Roerich N.K. *State of Light. Holy Watch*. Riga: Vieda, 1992. Pp. 103–105 (in Russian)].
3. Рерих Н.К. Знамя мира. Рерих Н.К. *Держава Света. Священный Дозор*. Рига: Виеда, 1992 (3). С. 72–76 [Roerich N.K. *State of Light. Holy Watch*. Riga: Vieda, 1992. Pp. 72–76 (in Russian)].
4. Рерих Н.К. Сердце Азии. Рерих Н.К. *Сердце Азии*. Новосибирск: Россазия, 2008. С. 7–89 [Roerich N.K. Heart of Asia. Roerich N.K. *Heart of Asia*. Novosibirsk: Rossaziya, 2008. Pp. 7–89 (in Russian)].
5. Рерих Н.К. Древности. Рерих Н.К. *Листы дневника*. Т. 3. М.: МЦР, 2002. с. 155–156. Roerich N.K. Antiquities. Roerich N.K. *Diary sheets*. Vol. 3, Moscow: ICR, 2002. Pp. 155–156 (in Russian)].
6. Рерих Ю.Н. Тохарская проблема. *Народы Азии и Африки*. 1963. № 6. С. 118–123 [Roerich G.N. Tokharian Problem. *Narody Azii i Afriki*. 1963. No. 6. Pp. 118–123 (in Russian)].
7. Рерих Ю.Н. Память о тохарах в Тибете. *Краткие сообщения Института народов Азии*. 1964. № 65. С. 140–143 [Roerich G.N. The Memory of Tokhars in Tibet. *Kratkie soobshcheniia Instituta narodov Azii*. 1964. No. 65. Pp. 140–143 (in Russian)].
8. Рерих Ю.Н. *По тропам Срединной Азии. Пять лет полевых исследований с Центрально-Азиатской экспедицией Рериха*. Самара: Агни, 1994. 496 с. [Roerich Yu.N. *Along the Paths of Central Asia. Five Years of Field Research with Roerich's Central Asian Expedition*. Samara: Agni, 1994. 496 p. (in Russian)].
9. Рерих Ю.Н. Расцвет ориентализма. Рерих Ю. *Тибет и Центральная Азия: Статьи, лекции, переводы*. Ред. М.И. Воробьева-Десятовская. Самара: Агни, 1999 (1). С. 13–19 [Roerich G.N. Rise of Orientalism. Roerich G. *Tibet and Central Asia: Articles, Lectures, Translations*. Ed. by M.I. Vorob'ova-Desyatovskaya. Samara: Agni, 1999(1). Pp. 13–19 (in Russian)].
10. Рерих Ю.Н. Монголия. Путь завоевателей. Рерих Ю. *Тибет и Центральная Азия. Статьи, лекции, переводы*. Ред. М.И. Воробьева-Десятовская. Самара: Агни, 1999 (2). С. 288–315 [Roerich G.N. Mongolia. The Way of conquerors. Roerich G. *Tibet and Central Asia: Articles, Lectures, Translations*. Ed. M.I. Vorob'ova-Desyatovskaya. Samara: Agni, 1999 (2). Pp. 288–315 (in Russian)].
11. Рерих Ю.Н. *Тибетская живопись*. Самара, Агни, 2000. 144 с. [Roerich Yu.N. *Tibetan Painting*. Samara: Agni, 2000. 144 p. (in Russian)].
12. Рерих Ю.Н. Индия в долгу перед буддизмом. Рерих Ю.Н. *Буддизм и культурное единство Азии*. М.: МЦР, 2002. С. 7–9 [Roerich Yu.N. India is indebted to Buddhism. Roerich Yu. N. *Buddhism and the Cultural Unity of Asia*. Moscow: ICR, 2002. Pp. 7–9 (in Russian)].



13. Рерих Ю. Н. *История Средней Азии*. Т. I–III. М.: МЦР. 2004–2009 [Roerich Yu. N. *The History of Central Asia*. Vol. I–III. Moscow: ICR. 2004–2009 (in Russian)].
14. Рерих Ю. Н. Великие кочевые империи Средней Азии. Рерих Ю. Н. *Тибет и Центральная Азия*. Т. II. *Статьи. Дневники. Отчеты*. Сост, предисл., прим. В. А. Росова. М.: Рассанта, 2012. С. 44–45 [Roerich G. N. Great Nomadic Empires of Central Asia. Roerich G. N. *Tibet and Central Asia*. Vol. II. *Articles, Diaries, Reports*. Ed. by V. A. Rosov. Moscow: Rassanta, 2012. Pp. 44–45 (in Russian)].
15. Roerich G. L'essor de l'orientalisme. *La vie des peuples*. Paris, 1923. No. 42. Pp. 258–266.
16. Roerich G. *Tibetan Painting*. Paris: Geuthner, 1925.
17. Roerich G. *Animal Style among the Nomad Tribes of Northern Tibet*. Prague: Seminarium Kondakovianum, 1930. Рерих Ю. Н. *Звериный стиль у кочевников Северного Тибета*. Прага: Seminarium Kondakovianum, типография «Политика», 1930 (Eng./Russ).
18. Roerich G. N. The Epic of King Kesar of Ling. *Journal of the Royal Asiatic Society of Bengal*. Letters. 1942. Vol. 8. No. 7. Pp. 277–311.



Живописные произведения художников «стиля» мадхубани (штат Бихар, Индия) как комплексный источник по истории культурной традиции

The Art of Madhubani Artists (Bihar, India) as a Comprehensive Source on the History of Cultural Tradition

С. Т. Каранджиа

Искусство мадхубани имеет очень древние корни. Мадхубани — название более известное, но менее точное, ибо так называется только один из четырех районов той части индийского штата Бихар, где появилась эта форма женской домовой ритуальной живописной традиции. Другое название этих росписей — митхильская живопись или митхильские росписи — происходит от наименования государства, княжества Митхила, которые существовали на этих землях.

Этим видом творчества занимались и занимаются в основном женщины из каст брахманов и каястхов. Изображения мадхубани выделяются специфическими композицией и набором изображаемых образов, а также предопределенными местами их размещения на стенах домов.

В 1934 году на севере индийского штата Бихар, на границе с Непалом, произошло землетрясение, которое разрушило деревенские глинобитные дома; и оказалось, что стены и полы этих скромных жилищ покрыты выразительными символическими росписями... Своеобразный уклад жизни позволял на протяжении долгого времени скрывать от посторонних глаз это искусство, образцы которого сейчас представлены во многих музеях мира и частных коллекциях.

В 1966–1967 гг. на Бихар обрушилось новое бедствие — голод. Чтобы облегчить участь голодающих, Всеиндийский Совет по ремеслам, возглавляемый выдающимся деятелем индийской культуры Пупул Джаякар, снабдил митхилок бумагой и шелковой тканью (для написания картин), предоставил субсидии и обеспечил их работам рынок сбыта. Так живопись мадхубани начала обретать коммерческую основу.

Итак, имеет смысл рассматривать живопись мадхубани как важный визуальный источник по истории и культурной истории, этнографии и антропологии данного региона Индии.

VII. Влияние японизма на формирование нового искусства Европы

Японизм до японизма: японские мотивы в тени шинуазри

Japonism before Japanism: Japanese Motifs in the Shadow of Chinoiserie

С.Е. Винокуров

Обращение к японским образам и техникам и начало их интерпретации в искусстве Западной Европы традиционно связывают со второй половиной XIX — началом XX века. В это время на европейский рынок хлынул поток произведений искусства Японии, что сыграло важную роль в трансформации художественного языка Старого Света. Однако, как показывают исследования, первые контакты с загадочной островной страной относятся к XVI–XVII векам. Эти связи осуществлялись посредством деятельности португальских иезуитов и позднее голландских купцов, имевших исключительное право на торговые связи с Японией и находящие в стране, ограниченные для всего остального внешнего мира в рамках политики Сакоку (1641–1853).

В контексте популяризации образа Японии важным представляется факт организации двух дипломатических посольств из Японии в страны Европы — в 1610 и 1614 гг. Согласно историческим хроникам, путешествующие по странам Европы японские делегации были приняты чрезвычайно благосклонно, они активно знакомились с западными культурой, техникой и наукой. Два эти визита, несомненно, не только сыграли большую роль в возбуждении взаимного интереса, но и оказали влияние как на образ Японии в Европе и Новой Испании, так и на японскую художественную традицию.

Путевые заметки иезуитов в XVII веке в виде специальных изданий пользовались высоким спросом и печатались огромными тиражами, а уже в 1669 году были изданы описательные иллюстрированные труды голландского теолога и историка Арнольда Монтануса (1625–1683) и «История Японии» немецкого путешественника и натуралиста



Энгельберта Кемпфера (1651–1716), до середины XIX века являвшиеся основными из недлинного списка публикаций о Стране восходящего солнца.

Важным визуальным источником сведений о Японии был фарфор, входящий в «порцелиновые» коллекции китайских кабинетов европейских дворцов и усадеб XVIII–XIX веков. Отметим, что в это время европейские собиратели не делали различия между китайским и японским фарфором. Это усугублялось сложностью генезиса наиболее популярных стилей японского фарфора — «какиэмон» и более роскошного в глазах европейских клиентов «имари». Эти направления в декоре первоначально появились в творчестве японских фарфористов в качестве подражания чрезвычайно популярным китайским «цветным семействам», но вскоре уже на территории Китая их начали выпускать для экспорта в Европу. Этот фактор, а также запретительная политика правительства Токугава привели к тому, что доля японского фарфора на европейском рынке сильно уступала масштабам импорта китайских изделий. Тем не менее в истории керамического производства мы встречаем достаточно много образцов, источником для которых послужили именно японские фарфоровые изделия. Впрочем, сам характер обращения европейских мастеров к мотивам и формам фарфора Японии практически не отличался от практики шинуазри.

Мода на дальневосточный фарфор была тесно связана с еще одним важным направлением прикладного искусства Китая и Японии — лаками. Возникшее еще в древности и достигшее своего расцвета в X–XI веках производство лаков в Японии сыграло важную роль не только в оформлении многочисленных восточных интерьеров европейских дворцов, но и в организации собственного производства лаковых изделий. Произведения мебельного искусства, сундуки, шкатулки и другие бытовые предметы экспортировались в Европу из Японии и Китая с конца XVI века и сразу обрели широкую популярность. По аналогии с фарфором, обретшим в европейской традиции название «*china*», лаковые изделия стали называться «*japan*», тем самым указывая на популярность произведений именно японских мастеров. Кроме того, специалисты отмечают, что в XVII–XVIII вв. японские мастера нередко работали по заказам из Европы, что явственно прочитывается не только в сюжете, но и в характере рисунка.

Популярность и дороговизна дальневосточных лаковых изделий довольно скоро привели к появлению их имитаций в произведениях европейских мастеров. Часто оригинальные элементы японских ла-



ковых предметов приспосабливались художниками для оформления собственных произведений, что, разумеется, автоматически повышало их стоимость.

Несмотря на широкую популярность японских предметов, влияние искусства Страны восходящего солнца на европейские художественные практики XVIII века в силу причин политического и экономического характера (изоляционистская политика правительства сёгуната Токугава, ограничения на право торговли и связанная с этим редкость и дороговизна изделий, привозимых из Японии в Европу) не вышло за пределы стиля *шинуазри*, став частью «китайского стиля».

В докладе представлен взгляд на развитие «японского стиля» до официального его закрепления в искусстве Европы второй половины XIX века, рассмотрены пути интеграции японских мотивов в европейское искусство XVIII столетия и формы их презентации в произведениях, традиционно входящих в круг предметов «à la Chine».



Не только Хокусай: три волны японской культуры на Западе

Not Just Hokusai: Three Waves of Japanese Culture in the West

Е.Л. Катасонова

Вот уже более полутора веков мода на японское искусство является одним из важнейших трендов западной культуры. Ее своеобразным символом стала известная гравюра Кацусика Хокусая «Большая волна в Канагаве» (1830–1832) из прославленной серии «36 видов Фудзи». Но как могло произойти такое, что этот рисунок, созданный японским художником для своих же соотечественников много лет тому назад, так глубоко запал в души европейцев? Существует несколько ответов на этот вопрос, и один из них сводится к тому, что волны, изображенные на гравюре, олицетворяют собой открытие Японии для внешнего мира, от которого страна была отделена в течение более двух столетий (1641–1853).

ПЕРВАЯ КУЛЬТУРНАЯ ВОЛНА

Это произошло в конце XIX в., когда командор Мэтью Пери с помощью американской флотилии заставил Японию открыть свои границы. Однако, как свидетельствуют факты, полного «закрытия» страны в эти годы так и не произошло: в распоряжении голландцев оставался небольшой искусственный остров Дэдзима возле г. Нагасаки, откуда продолжали вывозить мелкими партиями местные товары для продажи в Европу. Среди них можно было встретить и предметы декоративно-прикладного искусства — лаковые изделия: вазы, веера и декоративные ширмы, но, особую ценность для иностранцев в то время представлял японский фарфор.

Но речь пойдет не о самом фарфоре, а о том, что вместе с ним в Европу стали проникать японские гравюры, которые в дальнейшем произвели настоящую революцию в европейском искусстве. Правда, тогда эти маленькие шедевры выполняли роль всего лишь оберточной бумаги — яркой, красивой, из рисовой бумаги, обеспечивающей хрупкому товару надежную сохранность. В Японии в то время мало ценили это искусство. Гравюры продавались по цене чашки



лапши, и несли они преимущественно утилитарную функцию: украшали скромные жилища горожан, рекламировали изделия ремесленников и развлечения ночного города, изображали актеров театра кабуки, куртизанок, борцов сумо, иллюстрировали бульварное чтиво и т. д.

В качестве же произведений искусства эти работы японских мастеров впервые предстали перед европейцами лишь после открытия государственных границ на международных промышленных выставках — сначала в Лондоне в 1862 г., а затем на в Париже в 1867 г. Последнее событие случилось ровно за год до того, как в Японии произошла реставрация императорской власти Мэйдзи (1868), и страна стала ускоренными темпами входить в мировую цивилизацию.

С этого времени на Западе началось формирование ставшего впоследствии расхожим на многие десятилетия образа Японии как сказочной экзотической страны с утонченной эстетикой, неповторимым колоритом и древними самобытными традициями. Европу охватил настоящий бум японской культуры, и в особенности привлекали внимание местной художественной интеллигенции гравюры в жанре укиё-э. Это название буквально означало «картинки изменчивого мира», что как нельзя лучше отражало дух набиравшего в те годы популярность нового художественного движения — импрессионизма.

Неудивительно, что его представители — Эдуард Мане, Мари Кассат, Эдгар Дега, Тулуз Лотрек, Винсент Ван Гог и многие другие художники были буквально околдованы японским искусством. В нем их привлекало буквально все: и оригинальное использование цвета, и диагональные композиции, и вертикальный формат, и совершенно иное видение и передача пространства, изображения перспективы и т. д. А японские ирисы, пионы, бумбук, бабочки, стрекозы и многое другие явления природы вместе с атрибутами японской экзотики — иероглифами, лаковыми ширмами, кимоно и пагодами стали неиссякаемым источником вдохновения, осмысления и самовыражения.

Одним из самых рьяных поклонников японской живописи прослыл Клод Моне. Однажды он обнаружил целый ящик японских гравюр у голландского бакалейщика и все скупил разом. А затем стал учиться у японских мастеров, перенимая у них умение наблюдать за природой, почувствовать взаимодействие цвета и света и т. д. Он посадил сад, разбил пруд с водяными лилиями и японским мостиком — и почти 30 лет писал эти красоты, безнадежно соревнуясь с японскими мастера в их умении создавать бесконечные серии гравюр.



Другим абсолютным фанатом японского искусства был Винсант Ван Гог. Все свои свободные деньги он тратил на японские гравюры, которые настолько нравились ему, что он перерисовал в масле практически каждую из них, включая самые известные работы Утагава Хиросигэ и других японских мастеров. Художник говорил, что стал смотреть на мир «японскими глазами», что «хотел понять, как чувствует и рисует японец» [Дьяков, 2013]. Достаточно вспомнить его автопортрет в образе буддийского монаха или же «Портрет папаши Танги» на фоне фрагментов японской живописи. А еще японские граюры послужили основой для экспериментов художника над импрессионизмом: он убирал глубину цвета и тени, добавлял яркий фон и заливку однородной краской и т. д. И так родилось еще одно новое художественное направление — постимпрессионизм.

Но не только живописцы, но и вся творческая интеллигенция Франции обратила в эти годы свои взоры к Японии. Среди приверженцев этого нового искусства был прославленный писатель Эмиль Золя, дом которого буквально утопал в японских гравюрах. Восхищался ими и известный поэт Поль Бодлер — любитель всего необычного и экстравагантного, и братья Гонкуры, благодаря усилиям которых во Франции вышли книги о творчестве Хокуся и других японских художниках. Но больше всех преуспел в своем увлечении Японией писатель Робер де Монтестью, который с головой ушел в изучение японской религиозной философии, и для этого даже возвел на своем участке домик в японском стиле. где устраивал японские чайные церемонии.

А вдобавок ко всему он выписал садовника из Японии и с его помощью обустроил в саду красивый пруд в японском стиле, где стал выращивать водяные лилии. Их он часто срывал и отправлял своему другу — известному художнику по стеклу Эмилию Галле. Тот делал по ним эскизы и запускал в работу. Так рождались растительные орнаменты, изогнутые линии стеблей, причудливые формы водяных лилий, парящие в воздухе бабочки и стрекозы — все это пришло из японской традиции и стала основой столь любимого всеми стиля модерн, снователем которого и являлся Галле.

Здесь уместно вспомнить еще об одном художественном явлении того времени, рожденного встречей с японским искусством. Это неумиряющий стиль L'Art Nuveau. Так назывался магазин, где торговали японскими гравюрами и фарфором. Его открыл в Париже в 1895 г. кол-



лекционер и коммерсант Зигфрид Банг и с тем вошел в историю мирового искусства.

Очевидно, что влияние японского искусства распространилось и на архитектуру, ландшафтный дизайн, одежду и даже музыкальные представления. Достаточно назвать сегодня уже забытый спектакль в жанре оперетты Артура Селивана «Микадо» (1885) или до сих пор весьма популярную у зрителей оперу Джакомо Пуччини «Чио-Чио-сан» (1904). А если обратиться к дизайну одежды, то на память, прежде всего, приходит имя известного французского модельера того времени (англичанина по происхождению) Чарльза Ворта, который не только был восхищен японским кимоно, но творил с ним разные чудеса. Для начала он облачил своих богатых клиенток в японское кимоно как нарядную домашнюю одежду, и женщинам пришлось по вкусу эта задумка модного кутюрье, которая в дальнейшем имела свои оригинальные продолжения. И не только кимоно, но и вся японская одежда предоставила для западных модельеров много новых идей — от многоярусного платья с воланами, названного пагодой по аналогии с его архитектурной формой, и кончая так называемой цилиндрическими конструкциями, ставшими изобретением дизайнеров-новаторов — Мадлен Вионне и Поля Пуаре.

Исторически сложилось так, что любой факт влияния японской культуры на западное искусство, начавшегося со второй половины XIX в., стали объединять в понятие японизм, ставший крупным художественным движением конце XIX — начала XX в. У истоков термина японизм стоял известный французский искусствовед и коллекционер Филипп Бюрти: в 1872 г. именно под таким названием он выпустил серию статей, опубликованных в журнале «Литературное и художественное возрождение» в период с мая 1872 по февраль 1873 г. И хотя принято считать, что понятие японизм исчерпало себя уже к 1920-м гг., оно не теряет своей актуальности и по сегодняшний день, в особенности, когда мы говорим о первой волне японской культуры на Запад.

ВТОРАЯ КУЛЬТУРНАЯ ВОЛНА

Вторая культурная волна из Японии нахлынула на Европу и США в 1950–1960 гг., когда японцы, пережив сокрушительное поражение в войне, страшные разрушения и моральное опустошение, с необычайным энтузизмом приступили к своему духовному, физическому и мо-



ральному возрождению. Вместе с людьми возрождалась страна, и уже 1960-е годы вошли в историю, как период высоких темпов экономического роста. Именно тогда повсюду заговорили о японской электронике, изобретенных в этой стране скоростных поездах и легендарных Олимпийских Играх 1964 г., которые часть японских болельщиков уже могла увидеть в цветном изображении.

Известно, что из всех искусств самым массовым является кино, и именно в создании отечественной киноиндустрии воплотилась вся творческая энергия японцев, которые сделали 1950-е годы ее «золотым веком». Именно тогда на Западе впервые узнали имена японских режиссеров, все довоенные годы лишь только готовящихся громко заявить о себе. Все началось с Акира Куросава и его прославленной ленты «Расёмон», отмеченной в 1951 г. «Золотым львом» — высшей наградой Венецианского кинофестиваля. И здесь же в Венеции ровно через два года вновь лидировали японцы: обладателем «Серебряного льва» становится Кэндзи Мидзогути за свои «Сказки гуманной луны после дождя», сделавших его любимцем критиков французской «новой волны». Через год — опять настал черед Куросавы принимать «Серебряного льва» за свой исторический боевик «Семь самураев» и т. д. И так продолжалось вплоть до начала 1960 гг. пока фестивальная удача не покинула японских кинематографистов. И. тем не менее, все эти и последующие годы Запад продолжал находиться под магией японского кино, перенимая из его арсенала множество творческих находок и национальных особенностей.

Но фестивали не единственный показатель успеха. В этом отношении привлекает внимание феномен другого японского режиссера Ясудзиро Одзу. Он снимал в то же самое время, что и Куросава, но за границу его работы попали только в 1960-е гг. И дело здесь главным образом в том, что его фильмы воспринимались у него же на родине как ориентированные исключительно на отечественного зрителя и представлялись малопонятными для фестивальной публики. Однако в 1992 г. по опросу британского издания Sight&Sound, определившего три лучших фильма мирового кинематографа, в их число вошла любимая японцами и малоизвестная европейцам «Токийская повесть» Ясудзиро Одзу — классика японского экрана.

Но вернемся к Куросава, творчество которого было ориентировано в большей степени на Запад и во многом подпитывалось западной культурой. Достаточно напомнить, что Куросава экранизирован «Идиота» Ф. М. Достоевского, «На дне» А. М. Горького, «Макбета» В. Шек-



спира и т. д., пробовал американский нуар в фильме «Бездомный пес» и т. д. Но куда больше Запад заимствовал у него. Это с блеском продемонстрировал итальянский режиссер Серджио Леоне, практически полностью использовав сюжет «Телохранителя» Куросава для своего первого спагетти-вестерна «За пригоршню долларов». А Джордж Лукас даже подумывал приобрести права на «Трех негодяев в скрытой крепости» у Куросава, поскольку сюжет его «Новой Надежды» был во многом навеян творчеством японского мастера. И, конечно же, на память приходит еще один его легендарный фильм «Звездные войны», который буквально весь пронизан художественными находками из Японии. Даже само название рыцарей «джедаев» было образовано от названия японского жанра исторических боевиков «дзидайгэки», в котором Куросава не знал себе равных. Эта тема бесконечна.

А посему перейдем к дзэн-буддизму — еще одному модного увлечению, связанному с Японией, который стал достоянием западной культуры в 1950–1960 гг. Вначале это религиозное и во многом философское учение охватило широкие круги интеллигенции и студенчество. Это случилось в конце 1950-х гг., а через десятилетие его влиянию подверглись мелкобуржуазные слои Западной Европы.

Дзэн-буддизм привлек европейцев, прежде всего, возможностью мгновенного достижения просветления и отсутствием продолжительных практик, направленных на самосовершенствование. В представлениях большинства западных последователей дзэн-буддизма это учение ассоциировалось со стремлением к полной свободе тела и духа, воплотившимся в известном лозунге «sex, drugs, rock-n-roll» что легло в основу движения хиппи. Но не только хиппи, но многие западные философы, теологи, писатели, художники, музыканты проявляли большой интерес к этому новому веянию.

Все началось с движения поэтов-битников — представителей так называемого «разбитого поколения», сменившие на общественном пространстве «потерянное поколение» своих соотечественников. Они видели в дзэне идейное оправдание морального нигилизма, бытовой распущенности, полного неуважения к социальным обязанностям. За ними последовали и Пол Маккартни, и Стив Джобс и др., которые пытались найти в этом модном течении возможность ослабить давление «безумного мира», а также альтернативу кризису европейской культуры.

В основном знакомство Запада с дзэн-буддизмом произошло благодаря трудам философа Дайсэцу Судзуки и, в первую очередь, его кни-



ге «Дзэн-буддизм и его влияние на японскую культуру», которая быстро разошлась по зарубежным университетам и вызвала огромный интерес среди творческой интеллигенции. Еще больший эффект произвели встречи с самим Судзуки, который в возрасте 79 лет отправился в США для чтения лекций для своих американских адептов. В Колумбийском университете среди его слушателей были известный композитор и поэт Джон Кейдж и популярный писатель Джером Сэлинджер. Об этом свидетельствует, к примеру, эпизод в повести Сэлинджера «Фрэнни и Зуи» с участием самого гуру.

Среди философов XX века, чьи представления близки к философии дзэн, следует назвать экзистенциалистов, которые так же, как и дзэн-буддисты, интересуются прежде всего внутренним миром человека. Как и дзэн-буддизм экзистенциализм не признает абсолютной истины вне человека. Истину нельзя знать — в истине можно быть или не быть. Один из наиболее ярких представителей этого направления немецкий философ М. Хайдеггер, внимательно изучавший труды Д. Судзуки, утверждал, что нашел в дзэне все, что хотел выразить в своих сочинениях.

Еще в большей степени связь с дзэн-буддизмом прослеживается в художественном творчестве, и, прежде всего, европейских символистов и постимпрессионистов. Здесь невольно вспоминаешь картины выдающегося художника Анри Матисса. Его эстетический постулат: «точность не есть правда» соответствует постулату дзэн о неопишемости реальности. Мастер следует внешним сторонам японской эстетики, таким как орнаментальность и условность рисунка, лаконичность цвета, использование выразительности белого фона: «белая страница привлекает внимание читателя не меньше, чем текст, — писал Матисс.

Влияние дзэн нашло свой широкий отклик и в западной литературе XX в., правда, в большинстве случаев увлечение этим учением приводило иностранных литераторов к чрезмерному мистицизму или психологизму. Наиболее яркий тому пример — творчество Германа Гессе, хорошо знавшего большинство восточных учений, в том числе, и Дзэн, и его роман «Игра в бисер». Другой пример теперь уже из американской литературы — это книги Джерома Сэлинджера и Ричарда Баха. Оба писатели считали себя последователями Дзэн, по крайней мере, на некоторых этапах жизни. Сэлинджер воспеваеет как высшую ценность детскость и непосредственность, презрение к правилам, пронизывающим всю жизнь взрослых. Бах сосредотачивается на иллюзорности



всех знаний о мире и предлагает человеку творить свою собственную реальность из глубины своего сознания.

Однако все эти случаи культурного заимствования представляют достаточно спорными, поскольку практически никто из западных адептов дзэн-буддизма так и смог до конца разобраться в сути этого учения. Здесь непременно возникает вопрос: могут ли люди, включенные в контекст западной культуры, правильно и до конца понять и принять восточную?

ТРЕТЬЯ КУЛЬТУРНАЯ ВОЛНА

Сегодня мы являемся свидетелями очередной и уже третий по счету культурной волны из Японии. Вначале эта культурная стихия нахлынула на Европу и Америку, а затем обрушилась на Россию и весь мир. Но эта волна совершенно иного свойства — она принесла и показала нам новую Японию, отодвинув в далекое прошлое растиражированное представление о ней как о стране цветущей сакуры, экзотических гейш и воинствующих самураев и сменив его на современной контент — родины комиксов-манга — своеобразной матрицы для всей современной японской поп-культуры, самой продвинутой в мире анимации — анимэ, бросившей вызов, в том числе, и художественным фильмам в конкурентной борьбе за лидерство в кассовых сборах. И здесь же следует вспомнить о смелых экспериментах японцев в области авангардной музыки, включая так называемую *noise music*, придуманных ими «вокалоидах», постепенно внедряемых сегодня и в других странах, и ярких смелых образах современной моды, которой великим дизайнером Карлом Легенфельдом было предсказано сформировать стиль XXI в. И этот список японских модных изобретений можно еще долго продолжать.

Как писал известный американский политолог Дуглас Макгрей в своей статье, опубликованной в американском журнале «Foreign Policy» еще в 2002 г.: «даже в условиях, когда экономика и политика переживали смутные времена, культурное влияние Японии в мире, напротив, возросло. Именно в течение 1990-х годов Япония превратилась в культурную супердержаву». Кстати говоря, именно с легкой руки Макгрея был введен в широкий оборот придуманный им термин — *Gross National Cool* — «модный национальный продукт», которым стал слоганом культурной дипломатии Японии и не только. Его активно использовали и в известной брендинговой кампании, направ-



ленной на продвижение продаж японских производителей модных товаров в другие страны¹.

Сегодня эта третья культурная волна — это уже не осознанная стихия, возникшая случайно и даже стихийно, а продукт четко спланированной культурной политики страны, новая поп-культура концепция которой стала вырабатываться и внедряться в жизнь с начала нового XXI столетия. В 2004 г. в Японии был создан Консультативный совет по содейвию культурной дипломатии во главе с профессором Тамоцу Аоки, который выработал ряд серьезных рекомендаций МИД Японии и другим структурам. Суть их сводится к тому, что основные усилия государства нужно сосредоточить на пропаганде именно поп-культуры — манга, анимэ и т. д. с ориентацией на представителей молодого поколения других стран. Основная цель этих акций — воспитать в других странах так называемую «анимэ-генерацию», состоящую не только из поклонников современной поп-культуры и ее ярких пропагандистов, но и это главное — преданных друзей Японии, которым еще предстоит достичь более глубинные и сложные для понимания слои японской цивилизации. Эти идеи в дальнейшей широко пропагандировал тогдашний министр иностранных дел Японии, а затем и премьер-министр этой страны Таро Асо в своих публичных лекциях и политических заявлениях².

В действительности сегодня японская культура стала не только массовой, но и интернациональной. Правда все еще открыт вопрос: стала ли она по-настоящему понятной западному зрителю? Или ее образы, обретая популярность, растворились в общем котле глобализации, а потому настоящая Япония все еще изолирована от остального мира, и могучие волны Хокусая по-прежнему бережно охраняют ее самобытность?

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дьяков Л. Светлое на светлом. Дзенские подсолнухи Ван Гога. *Новый Акрополь. Человек без границ*. 2013. URL: https://www.newacropolis.ru/magazines/5_2005/Svetl_na_svetl_Van_G/ (дата обращения 15.08.2023).

¹ Ленин А. Елена Катасонова: Былого интереса к нашей стране у японцев уже нет. К нынешнему культурному курсу Страны восходящего солнца применим яркий термин — «попдипломатия». *Российская газета (RGRU)*. 12.02.2014. URL: <https://rg.ru/2014/02/12/yaponia-site.html> (дата обращения 15.08.2023).

² Ленин А. Елена Катасонова... *Российская газета (RGRU)*. 12.02.2014. URL: <https://rg.ru/2014/02/12/yaponia-site.html> (дата обращения 15.08.2023).



2. Катасонова Е. Л. *Японцы в реальном и виртуальном мирах: Очерки современной японской массовой культуры*. М.: Восточная литература, 2012. 360 с.
3. Ленин А. Елена Катасонова: Былого интереса к нашей стране у японцев уже нет. К нынешнему культурному курсу Страны восходящего солнца применим яркий термин — «попдипломатия». *Российская газета (RGRU)*. 12.02.2014. URL: <https://rg.ru/2014/02/12/yaponia-site.html> (дата обращения 15.08.2023).



Поэзия хайку во Франции как одна из граней «японизма»

Haiku Poetry in France as One of the Facets of 'Japonisme'

А. А. Долин

Французские литераторы, как и вся европейская творческая интеллигенция эпохи «японизма», были очарованы изысканной и экзотичной эстетикой Страны Восходящего солнца. Ведь к началу XX в. французские импрессионисты и постимпрессионисты уже оценили достоинства японской гравюры укиё-э, а для некоторых она стала чем-то вроде пособия по альтернативным принципам живописи. Японская поэзия была на очереди.

Одним из предшественников движения хайку во Франции считается Жюль Ренар (Jules Renard; 1864–1910), чье вдохновение скорее всего питали ранние англоязычные переводы Чемберлена и Гартмана. В 1903 г. Клод Мэтр (Claude Eugène Maitre; 1876–1925) перевел с английского небольшую подборку хайку, почерпнутых из книги Б. Х. Чемберлена. В то же самое время известный писатель Ноэль Пери (Noel Peri) опубликовал переводы танка и хайку в газете, издававшейся *Alliance Française* в Йокогаме.

В том же году увидела свет первая подборка оригинальных французских хайку, сложенных Полем-Луи Кушу (Paul-Louis Couchoud; 1879–1959) и его друзьями (см.: [Долин, 2018]). Многие авторы, вдохновленные «псевдояпонской» поэтикой, начали импровизировать в стиле хайку, не слишком заботясь о соблюдении формальных ограничений и тем прокладывая путь для одного из магистральных направлений западной «ориентализированной» поэзии XX в. Таков был, например, сборник Фернана Грега (Fernand Gregh; 1873–1960) «Четверостишия в манере японских хайку» (*Quatrains à la façon des haikai japonais* (1906)). Среди поклонников японской поэзии были и лучшие поэты той славной эпохи. Так, Альбер де Невиль (Albert de Neuville; 1864–1924) в 1908 г. выпустил сборник, включавший более ста стилизованных краткостиший.

К началу второго десятилетия XX в. некоторые французские поэты уже включили хайку в свой основной репертуар. Живой интерес к хайку проявляли Рене Моблан (René Maublanc; 1891–1960), Роже Жильбер-Леконт (Roger Gilbert-Lecomte; 1907–1943), Рене Дрюар (René



Druart; 1888–1961), Бенжамен Кремье (Benjamin Crémieux; 1888–1944), Марк-Адольф Гюган (Marc-Adolphe Guégan; 1891–1959) и многие другие. Правда, многие краткостишия скорее напоминали комические *сэнрю*, чем хайку, но различия этих двух жанров еще оставались неведомы западным авторам.

Гийом Аполлинер (Guillaume Apollinaire; 1880–1918), который ввел в обращение каллиграммы (визуализированные в рисунках стихи) также отчасти вдохновлялся симбиозом поэзии и графики в классических японских хайга, где хайку и лапидарный рисунок взаимодополняют друг друга.

Поль Клодель, проведший немалую часть жизни на дипломатической службе в Китае и Японии (в частности, он был послом в Японии с 1921 по 1927 г.), глубоко проникся духом дальневосточной цивилизации. Как образец навеянных японской поэзией идеограмм наиболее характерен большой цикл Клоделя «Сто фраз как надписи для веера» (*Cent Phrases pour éventails*), который включает не сто, а сто семьдесят два хайку с иероглифической каллиграфией автора при участии его друга, известного художника Томита Кэйсэна¹.

Легко заметить, что подавляющее большинство смелых экспериментов французских поэтов (за исключением явно подражательных, перепевающих темы переводов из японской классики) весьма далеки как от шедевров Басё, Бусона и Исса, так и от творений великих хайдзинов японского Серебряного века — Масаока Сики, Такахама Кёси, Исии Рогэцу.

Для них хайку в основном служили обширным полем модернистского эксперимента. В таких трехстишиях едва ли можно обнаружить завещанную старцем Басё высокую простоту, предполагающую великое в малом, вечное в текущем и прекрасное в обыденном. Лишь по мере расширения доступной переводной базы японской поэзии и неуклонного роста количества поклонников хайку на Западе отношение этому оригинальному жанру начало меняться, постепенно приближаясь к аутентичному японскому эстетическому идеалу. Окончательное выравнивание произошло к началу XXI в. благодаря активной деятельности национальных и международных ассоциаций хайку, выпускающих многочисленные журналы и регулярно проводящих конкурсы как в Японии, так и далеко за ее пределами.

¹ Долин А. А. Завоевание Запада. История новой японской поэзии в очерках и литературных портретах. Окно в Японию. URL: http://ru-jp.org/dolin_24.htm (дата обращения 15.08.2023).



Библиография

1. Долин А. А. Полевые цветы № 1. 2-е издание, дополненное. Международный литературно-художественный, научно-исследовательский, культурно-просветительный альманах композиционных жанров. Вып. 1. Коломна: *Серебро слов*, 2018. 349 с.
2. Долин А. А. Завоевание Запада. История новой японской поэзии в очерках и литературных портретах. *Окно в Японию*. URL: http://ru-jp.org/dolin_24.htm (дата обращения 15.08.2023).



Japanisme как феномен западной культуры

Japanisme as a Phenomenon of Western Culture

В. Э. Молодяков

Феномен, получивший французское название Japanisme, — отражение или присутствие мотивов японской культуры, прежде всего литературы и изобразительного искусства, в западноевропейской культуре второй половины XIX — начала XX веков, а также европейская мода на японское искусство, включая прикладное, — традиционно рассматривается в рамках «диалога культур» Запада и Востока и японского влияния на европейскую культуру. Не отрицая правомерности и обоснованности такого подхода, докладчик указывает на преувеличенное представление о сознательности или направленности японского влияния на европейскую культуру в тот период, когда сама Япония находилась в процессе интенсивной вестернизации — тотальной модернизации по западному образу.

Конечно, Japanisme не возник бы без существования тех произведений японской литературы и искусства, которые повлияли на европейскую культуру. Однако он точно так же не возник бы без существования к тому времени в европейской культуре авторов и целых направлений, художественные искания которых, включая поиски новых выразительных средств, привели их к заинтересованности японской культурой, затем к ее изучению и усвоению ее художественных особенностей. Japanisme — не только и не столько результат влияния японской культуры на европейскую, сколько феномен западной культуры, причем наиболее новаторской для своего времени художественной культуры. Она взяла из японского искусства то, что соответствовало ее собственным исканиям, и творчески переработала заимствованное.



Феномен инокультурного влияния в японской низшей мифологии. Миграция демонических образов

The Phenomenon of Foreign Cultural Influence in Lower Japanese Mythology. Migration of Demonic Images

Г.Б. Дуткина

Принято считать, что японские демоны-*ёкай* уникальны и не имеют аналогов в мире. Но так ли это? Сама природа Японии с ее вулканами, тайфунами, наводнениями, землетрясениями рождала веру в бесчисленных злых и добрых духов. Однако были и внешние факторы, определившие разнообразие мира японских демонов-*ёкай*.

Заселение Японских островов происходило в несколько этапов, предположительно, пятью этническими группами: меланезийского, аустроазиатского (из Китая), тунгусского (из Сибири или Манчжурии через Корею), аустронезийского или микронезийского (из ЮВА) происхождения, добавилась и группа, говорившая на языках алтайской семьи.

Миграция с материка на Японские острова продолжалась вплоть до VIII века н. э., каждая группа переселенцев привносила на острова своих богов и демонов. В сочетании с культурами коренных племен, они послужили основой для формирования мифологических представлений древних японцев. Элементы тотемизма, анимизма, шаманизма сибирского типа, вертикальной и горизонтальной космологии и т. д. сплелись в причудливый мир японской нечисти. Отсюда поразительное разнообразие персонажей японского низшего мира, а также многовариантность не только легенд, но и самих демонических имен в префектурах Японии (прежде провинциях), с четко выраженной локализацией. В VI веке к древним ками и духам добавились буддийские боги и демоны.

Данное исследование посвящено теме инокультурного влияния в японской низшей мифологии. Для удобства мы разделили японских демонов на 4 большие группы, чтобы установить, какие именно категории демонов представляют чисто японский феномен, а какие — привнесены извне.

В I группе («истинные *ёкаи*» — фантастические монстры и всевозможные духи, как злые так добрые и нейтральные) влияние инокультурных моделей обнаруживается во множестве персонажей. Наиболее



ярко это прослеживается в категории «дух мертвых» (кит. *гуй*, в японском варианте трансформировавшийся в некое *моно-но кэ* — «загадочное нечто», неясный злой дух).

Само слово *ёкай* (китайское *яогуай*, букв. нечистая сила, чудище, наваждение) пришло в Японию с материка и включает в себя весь спектр всевозможных монстров, духов, оборотней, ведьм, людоедов, призраков, привидений и пр. Но изначальное значение ближе к кит. *яогуи* «странный призрак» — главным образом, оборотни, злые духи умерших людей и животных, страдавших при жизни и вернувшихся для мщения. В японское *моно-но кэ* входят такие «смертоносные» подвиды, как *онрё*: (мстительный дух человека, умершего несправедливой смертью), *икирё*: и *сирё*: (злые духи живых и мертвых) а также *горё*: (гневные духи великих людей и аристократов). Самыми страшными были *горё*:, поскольку могли вызывать катастрофы вселенского масштаба, голод, эпидемии и смерть членов императорской семьи. Культ *горё*:-э (умиротворение гневных мстительных духов великих людей) обрел официальный, государственный статус в эпоху Хэйан и во многом определял путь Японии в историческом процессе. Он сохраняется и в наше время в виде «фестиваля» Гион-мацури. В боге-демоне эпидемий Годзу-тэнно смешались черты индуизма, буддизма, даосизма и местных верований.

Во II группе (демоны-они — черти и др. персонажи буддийского Ада; всевозможные людоеды и ведьмы; *нуси* — Хозяева, покровители местности или водоема; деградировавшие боги; одержимые бесами столетние предметы обихода *цукумогами*) также наблюдается влияние материковых верований. Особенно это касается персонажей буддийского Ада — «чертей»-тюремщиков в тигровых набедренных повязках и с железными палицами в лапах, бесов с бычьими лошадиными головами (*годзу* и *мэдзу*), повелителя Ада — Эмма-О, бесов-мучителей *гокусосу* и пр. Они вобрали в себя черты как буддизма, так и индуизма. Но чертей они можно смело причислить также к китайским фольклорным персонажам, поскольку они очень похожи на китайских демонов *гуй-шэн*, существовавших еще до прихода буддизма. Несомненное китайское влияние есть в некоторых деградировавших божествах — например, *тэнгу*. Однако есть и чисто японские персонажи — злой дух снега и льда *юки онна*, горная ведьма *ямауба*, людоеды *Сютэн-до*: *дзи* и *Ибараки-до*: *дзи*, бесноватые вещи *цукумогами* и др.

Безусловно «китайскими», но с японскими особенностями являются демоны *сикигами* линии Оммёдо (окультурное учение, пришедшее



в Японию из Китая в начале VI века как система гаданий, изгнания злых духов и защиты от проклятий).

III группа — оборотни-обакэ (*бакэмоно*) тоже демонстрируют влияние китайских и корейских лис, барсуков, змей, кошек и пр. волшебных животных, однако в японском варианте они приобретают яркие индивидуальные черты.

Особый интерес представляет *инугами* — бог-дух собаки, хотя к оборотням он не относится.

Демоны IV группы — привидения (призраки) юрэй однозначно разновидность *онрё*: — это все тот же китайский «гуй», дух мертвого человека, обиженного, умершего несправедливой смертью и стремящегося к мести.

Но китайским и корейским влиянием дело не ограничивается, во многих представителях как первой (истинные *ёкай*), второй (демоны-они), так и третьей (оборотни-бакэмоно) группы можно заметить следы культов самых древних насельников японских островов — племен айну и эбису, а также черты мифологии народов Океании, особенно Западной Полинезии и Меланезии др.

Итак, хотя *ёкай* принадлежат именно японской культуре, они всегда были частью мировой культуры. Ряд японских *ёкай* имеют сходство с монстрами других культур мира, и даже те *ёкай*, которые родились уже в самой Японии, тоже подвергались влиянию извне. История *ёкай* — это история культурного взаимообмена мифологических образов и сюжетов.

Японские изображения демонов-*ёкай* подчеркивают эту особенность.

Художник XVII в. Торияма Сэкиэн, создавший первый альбом-энциклопедию *ёкай*, опирался на «Вакан сансай дзуэ» — «Японо-китайский иллюстрированный сборник трех миров») — японский энциклопедический словарь эпохи Эдо. «Вакан сансай дзуэ» в свою очередь опирается на более ранние китайские энциклопедии, а китайские тексты тоже имеют отсылки к культуре и истории других частей мира.



Японизм в русской печатной графике рубежа XIX—XX веков

Japonism in Russian Printed Graphics at the Turn of the 19th—20th Centuries

А.И. Чернышева

На рубеже XIX—XX веков в русском искусстве происходило утверждение новых эстетических идеалов, которое было сопряжено с обновлением художественного языка. Именно в это время молодых художников, всегда находящихся в поиске новых средств выразительности и нового стиля, стала особенно интересовать печатная графика. К ней в своей работе обратились такие мастера как М. В. Якунчикова (цветной офорт), А. П. Остроумова-Лебедева (ксилография), В. Д. Фалилеев (ксилография и линогравюра), А. П. Сомова-Зедделер (линогравюра), Н. Н. Зедделер (линогравюра) и многие другие.

К концу XIX века в Европе увлечение японским искусством, которое началось с открытием японских границ в эпоху Мэйдзи, достигло своей кульминации, в то же время русские художники только начинали свое знакомство с ним. Погружение в технику японской гравюры укиё-э на дереве вело к экспериментам, итогом которых стала рецепция русскими художниками целого ряда принципов графической интерпретации изображаемых предметов, пространственной структуры и композиции. Результатом этого стал необычайный расцвет цветной гравюры — она лучше всего отвечала эстетическим идеалам и веяниям нового времени, а также давала возможность экспериментировать с новыми техниками и материалами.

Одной из первых занялась цветной гравюрой М. В. Якунчикова. С 1893 по 1896 г. она создала ряд выразительных произведений в крайне сложной технике цветного офорта, мало знакомой в эти годы ее современникам. В этих листах заметен сплав различных тенденций, среди которых и новаторские идеи европейских художников, и влияние японской гравюры на дереве, и эстетизм «Мира искусства». Основные черты офортов Якунчиковой — лаконичность и сдержанность композиций, отсутствие чрезмерной детализации, плавность линий и силуэтность построения.

Огромное влияние на развитие ксилографии в начале XX в. оказала А. П. Остроумова-Лебедева. Значение ксилографии как репродукционной техники сильно упало во второй половине XIX в. в связи с по-



явлением фотомеханической печати, однако Остроумова-Лебедева вдохнула в этот вид искусства новую жизнь. Она обогатила русскую ксилографию цветом и отказалась от штриха, поставив на первое место силуэт и обобщенную линию. Ее произведения характеризуются тонким лиризмом одновременно со строго выстроенной композицией.

Линогравюру, новейшую технику в печатной графике начала XX века, в русское искусство ввел В. Д. Фалилеев. С 1905 года он создал ряд талантливых работ, которые продемонстрировали ее широкие изобразительные возможности. Для его произведений характерно сильное романтическое начало, обобщение силуэтов, построение пространства листа пятнами цвета. Наряду с признанными мастерами, такими как Якунчикова, Остроумова-Лебедева и Фалилеев, свой вклад в развитие русской цветной гравюры внесли и менее известные мастера, такие как Н. Н. Зедделер и А. П. Сомова-Зедделер. Их творчество до недавних пор не привлекало внимание исследователей, однако в начале XX века их работы были органичной частью художественной жизни. В их произведениях хорошо заметно восприятие из японской гравюры на дереве определенных художественных принципов, в частности колорита, а также стилизация отдельных изобразительных мотивов.

Японизм — сложнейшее явление, в основе которого лежит проникновение японской культуры в западное общество. Русские художники постигали это явление преимущественно в Европе, в Париже и Мюнхене, одновременно с новейшими течениями в западном искусстве. В их воспоминаниях часто встречаются имена Хокуса, Хиросигэ и Утамаро: именно знакомство с гравюрами этих мастеров оказало решающее воздействие на изобразительный язык целого поколения художников. Японизм в первую очередь дал им новое понимание произведения искусства как феномена, который преобразует окружающую действительность.

Несмотря на наличие довольно большого числа публикаций, посвященных японизму и его влиянию на европейское искусство, в русском искусстве эта тема остается недостаточно изученной. Японизм стал одной из важных черт стиля модерн, для которого характерны пространственная условность, силуэтность построения, ритм пятен цвета и другие приемы, направленные на создание лаконичных и декоративных художественных образов.

В докладе проанализирована печатная графика мастеров, работавших на рубеже XIX–XX веков, и сопоставить ее с произведениями японских художников, а также определить основные художественные принципы, мотивы и изобразительные элементы, которые были привнесены в русскую печатную графику из японской гравюры на дереве укиё-э.

VIII. Прошлое в настоящем: острые вопросы

Реституция музейных коллекций. Новые тренды в сборе и описании современных коллекций материальной культуры на примере экспедиционной работы на Берегу Маклая

Restitution of Museum Collections. New Trends in the Collection and Description of Modern Artefacts of Material Culture on the Example of Expeditionary Work on the Maclay Coast

Н.Н. Миклухо-Маклай

Музеи занимают важное место в сохранении мирового историко-культурного наследия, в воспитании молодого поколения, расширении межнациональных отношений и развитии мировой цивилизации. Они играют большую роль в деятельности по развитию культуры на межгосударственном и межконтинентальном уровнях государств Востока и Запада, сохранении и передаче культурных ценностей будущим поколениям.

Автор рассматривает актуальную проблему, связанную с возвратом музеями культурных ценностей их исконным владельцам, проводит анализ современного взаимодействия музеев по вопросу реституции. Организация Объединенных Наций и ЮНЕСКО каждый второй год, начиная с 1972 г., выпускают Резолюцию о возвращении или реституции культурных ценностей странам происхождения, которая призывает бывшие колониальные государства вернуть артефакты, вывезенные ими в колониальный период, странам их происхождения.

Эти экспонаты, имеющие высокую историко-культурную ценность, коллекции, представленные в музеях, являются предметом серьезного научного изучения и дают возможность улучшить систематизирование знания о прошлом человечества. А для потомков их прежних владельцев они являются живой частью собственного культурного наследия. В статье рассматривается и анализируется опыт работы по сбору предметов материальной культуры с учетом новых трендов в сборе этно-



графических коллекций, направленных на развитие активного взаимодействия с коренным населением. Также представлены возможные варианты организации полевой работы по сбору будущих музейных экспонатов на примере коллекции, собранной на Берегу Маклая (северо-восток о. Новая Гвинея) и представленной как в онлайн-музее Н. Н. Миклухо-Маклая, так и в музеях России и Австралии.

Основываясь на опыте, накопленном исследователями и хранителями, представляются более интересными коллекции, собирательство которых ставит перед собой исследовательские цели, сразу учитывая нюансы последующего экспонирования.

Проанализировав работу по сбору коллекций в ходе современных экспедиций в Папуа–Новую Гвинею и методы их последующего описания и экспонирования на примере научной деятельности в экспедициях, организованных Фондом им. Миклухо-Маклая на северо-восток острова Новая Гвинея в 2017 и 2019 и 2023 гг., автор обращает внимание на наиболее важные этапы в ходе своей работы, которые могут быть полезны и для других исследователей:

Музеи занимают важное место в сохранении мирового историко-культурного наследия, в воспитании молодого поколения, расширении межнациональных отношений и развитии мировой цивилизации. Они играют большую роль в деятельности по развитию культуры на межгосударственном и межконтинентальном уровнях государств Востока и Запада, сохранении и передаче культурных ценностей будущим поколениям.

Рассматривая ситуацию с музейными коллекциями материального наследия различных культур, стоит отметить, что львиную долю экспонатов составляют те, что были собраны в колониальный период XIII–XIX вв. Не всегда возможно получить информацию о бытовании того или иного экспоната, подтвердить факт приобретения или передачи в дар тех или иных предметов от первообладателя.

Организация Объединенных Наций и ЮНЕСКО каждый второй год начиная с 1972 г. выпускают Резолюцию о возвращении или реституции культурных ценностей странам происхождения, которая призывает бывшие колониальные государства вернуть своим бывшим колониям артефакты, вывезенные ими в колониальный период¹.

¹ Culture diplomacy and changed restitution narrative in 2021. URL: <https://guardian.ng/art/culture-diplomacy-and-changed-restitution-narrative-in-2021-part-2/> (accessed 10.06.2023).



Под прицел попадают в первую очередь этнографические и универсальные коллекции с произведениями со всего мира. Спорных объектов по всему миру сотни тысяч: в Лувре, Британском музее, американском Метрополитен и других подобных им музеях-энциклопедиях. Разговоры о реституции все чаще ведутся в контексте деколонизации. Около 90% известных нам художественных и культурных ценностей Африки к югу от Сахары вывезли европейские колонизаторы. Эти впечатляющие статистические выкладки регулярно приводят исследователи предметов музейных коллекций, включая Фелвина Сарра и Бенедикт Савой, авторов нашумевшего доклада по вопросу реституции музейных артефактов. Этот документ был создан по горячим следам французской избирательной кампании Эммануэля Макрона в 2017 г., в ходе которой он назвал возвращение объектов, экспроприированных колонизаторами, одной из приоритетных задач его будущего президентского срока. Во Франции еще с XVI в. национальные ценности защищены от вывоза за рубеж на юридическом уровне. В этой связи много лет запросы о реституции игнорировались. Необходимый для официального возврата экспонатов закон был принят только в декабре 2020 года¹, после чего появилась возможность вернуть 26 предметов в Бенин и Сенегал.

В то же время мировые музеи предпочитают сохранять нейтралитет, а доводы в пользу возвращения экспонатов парируются тем, что нет никаких гарантий, что в тех местах, откуда были вывезены эти предметы, удастся обеспечить необходимые для хранения условия.

По словам британского искусствоведа Джона Пиктона, работавшего как в Британском музее, так и в государственной музейной комиссии Нигерии, основной причиной отказа от возвращения произведений искусства является «отсутствие помещений для хранения этих материалов»².

В то же время репатриация помогла бы музеям решить вечную проблему нехватки выставочных пространств для экспонатов и ресурсов на их содержание, а сами предметы, которые уже оцифрованы, изучены и описаны, после их возвращения могут сохраниться в онлайн-версии музея со ссылкой на место хранения [Миклухо-Маклай, 2022b].

¹ Верни на место: как деколонизация музеев помогает задобрить духов предков. URL: <https://knife.media/colonial-looting/> (дата обращения 07.07.2023).

² Culture diplomacy and changed restitution narrative in 2021. URL: <https://guardian.ng/art/culture-diplomacy-and-changed-restitution-narrative-in-2021-part-2/> (дата обращения 19.06.2023).



По закону большинства стран культурные ценности могут покидать территорию государства только на время — «погостить» на выставках в зарубежных музеях и затем непременно вернуться домой¹.

На 44 пленарном заседании 6 декабря 2021 г. Генеральная Ассамблея единогласно приняла резолюцию под названием «Возвращение или реституция культурных ценностей странам происхождения», предложенную Грецией и поддержанную беспрецедентным числом стран — 111². В этой резолюции признается, что ни один регион мира не остается незатронутым незаконным оборотом артефактов³.

Резолюция также подтверждает важность конвенции УНИДРУА⁴ 1995 г. о похищенных или незаконно вывезенных предметах, имеющих высокую историко-культурную ценность, а также других международных конвенций по этому вопросу и предлагает государствам-членам УНИДРУА рассмотреть вопрос о присоединении к этим конвенциям, которые конкретно касаются возвращения и реституции культурных ценностей странам происхождения и способствовать возвращению артефактов и прекращению незаконного оборота предметов материальной культуры и искусства, не имеющих подтверждающих прав на владение и запрашиваемых к возвращению. Для привлечения внимания к данному вопросу ЮНЕСКО в 2020 г. организовала Международный день борьбы с незаконным оборотом культурных ценностей⁵.

¹ Базы данных по международному гуманитарному праву. URL: <https://ihl-databases.icrc.org/ru/customary-ihl/v2/rule40> (дата обращения 17.06.2023); Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention. URL: [https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Issues/CulturalRights/Activities/Geneva2019-ConferenceProceedings.pdf](https://en.unesco.org/about-us/legal-affairs/convention-protection-cultural-property-event-armed-conflict-regulations_(дата обращения 01.06.2023); Protecting cultural property. URL: https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Issues/CulturalRights/Activities/Geneva2019-ConferenceProceedings.pdf) (дата обращения 07.07.2023).

² Генеральная ассамблея ООН. 44-е пленарное заседание. URL: <https://media.un.org/ru/asset/k1n/k1n5rhs9f2> (дата обращения 15.07.2023).

³ Межправительственный комитет по содействию возвращению культурных ценностей странам их происхождения или их реституции в случае незаконного присвоения, 22nd, Paris, 2021. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379856> (дата обращения 12.06.2023).

⁴ УНИДРУА (UNIDROIT) — Международный институт по унификации частного права в Риме; межправительственная организация, созданная в 1926 г. В число членов входит и РФ. Издает ежегодник. УНИДРУА были подготовлены проекты конвенций по целому ряду вопросов (международной купле-продаже товаров, представительству, перевозкам грузов и пассажиров, а также по иным вопросам).

⁵ Международный день борьбы с незаконным оборотом культурных ценностей. URL: <https://ru.unesco.org/commemorations/dayagainstillicit/2020> (дата обращения 12.06.2023).



ЮНЕСКО в сотрудничестве с государствами-членами организации по вопросу возвращения или реституции культурных ценностей странам происхождения работает совместно с УНИДРУА.

Эта работа способствовала признанию Германией геноцида племен нама и гереро на территории современной Намибии и позволила выработать успешную программу действий в вопросах реституции, которая реализуется между Германией и Намибией. Начиная с 2011 г. Германия провела несколько процедур передачи останков представителей данных племен, которые хранились в немецких музеях и больших хранилищах [Сазонова, 2020].

Музей Штутгарта вернул на историческую родину Библию и кнут, принадлежавшие народному герою Намибии Хендрику Витбою, бывшему одним из лидеров сопротивления немецкой колониальной администрации в конце XIX — начале XX в., и принес официальные извинения. Объекты были захвачены в 1893 г. во время нападения немецких колониальных войск, а в 1902 г. их передали в дар музею им. Линдена в Штутгарте. После официального обращения Намибии вернуть артефакты на историческую родину правительство Германии ответило согласием, что стало первым случаем-прецедентом в немецкой реституции культурных ценностей, которые были изъяты у коренных народов в колониальный период без их добровольного согласия [Сазонова, 2020].

Министр науки федеральной земли Баден-Вюртемберг, столицей которой является Штутгарт, отметила, что возвращение данных артефактов является важным шагом, поскольку «государство встречается лицом к лицу со своим колониальным прошлым» (цит. по: [Сазонова, 2020]).

Помимо передачи хранящихся в музее экспонатов немецкая сторона выделила 1,2 млн евро для реализации совместных проектов в кооперации с исследовательскими институтами и музеями Намибии [Сазонова, 2020].

Показательным является раскол в гражданском обществе Намибии в связи с осуществленным Германией возвращением предметов колониальной эпохи. Ассоциация лидеров нама (NTLA) даже подала иск, чтобы остановить реституцию, но государственный суд Штутгарта вынес решение, о том, что Германия не может нести ответственность за распри внутри намибийского общества [Сазонова, 2020]. Правительство Намибии хотело, чтобы Библия и кнут находились в национальных хранилищах Германии до тех пор, пока не будет открыт му-



зей в родном городе Х. Витбоя. При этом не все представители народа нама были с этим согласны, полагая, что вещи не являются общенациональным достоянием, а принадлежат семье потомков Х. Витбоя (см. подробнее: [Сазонова, 2020]).

Дискуссия о колониальном контексте экспозиции Этнологического музея в Германии привела к критике, которая способствовала решению судьбы знаменитой лодки с острова Луф. Историк Гёц Али (Götz Aly) ранее писал о том, как она попала в Германию спустя 20 лет после резни на острове, которую устроила кайзеровская армия. Но лишь в наши дни было решено разыскать потомков людей, некогда построивших судно. Потомки были найдены, но, как сообщил в своем интервью замдиректора Этнологического музея Алексис фон Позер, они не претендуют на оригинал и просят дать им копию лодки, чтобы возобновить традицию и создать новые аналоги. Рефлексия по поводу колониальных музейных объектов не должна восприниматься как обуза — это шанс для межкультурного диалога, сообщил глава Фонда прусского культурного наследия Герман Парцингер¹.

«Что касается колониальной эпохи, у нас, немцев, при всей нашей исторической осведомленности, слишком много пробелов. Белых пятен в нашей памяти и в нашем самосознании», — заявил общественный деятель в Берлине. По его словам, «Форум Гумбольдтов» должен стать местом воспоминания и напоминания о милитаризме и национализме в третьем рейхе, а также о немецком колониализме². «Беззаконие, которое немцы совершали в колониальную эпоху, касается всего нашего общества», — отметил действующий Федеральный президент Германии. Франк-Вальтер Штайнмайер, добавив, что «Форум Гумбольдтов» должен просвещать, способствовать дискуссиям, противодействуя расизму и дискриминации в современной Германии, «стране с миграционными корнями».

Важно обратить внимание и на пример, когда длительное время Великобритания, Индия и Пакистан обсуждали вопрос о принадлежности знаменитого бриллианта «Кохинор», украшающего корону королевы

¹ «Форум Гумбольдтов» разбирается с колониальным наследием. URL: <https://www.dw.com/ru/kolonialnoe-nasledie-germanii-forum-gumboldtov-vneset-jasnost/a-59262341> (accessed 07.07.2023).

² «Форум Гумбольдтов» (Humboldt Forum) возведен в Берлине на месте Дворца Республики и назван в честь выдающихся немецких ученых братьев Александра и Вильгельма фон Гумбольдтов, открыт для посетителей 16 сентября 2022 г., являясь музейным и научно-культурным комплексом. URL: <https://www.humboldtforum.org/de/> (accessed 07.07.2023).



Елизаветы II. В 1976 г. Великобритания отклонила запрос о передаче алмаза, сославшись на условия мирного договора между англичанами и сикхами. В 2016 г. Верховный суд Индии признал бесценную реликвию законной британской собственностью. Суд постановил, что бриллиант не был украден или вывезен с применением силы, а добровольно передан британцам в XIX в. в качестве благодарности махараджи Ранджита Сингха за помощь сикхам в войне (см. подробнее: [Сазонова, 2020]).

Обращает на себя внимание пример потомков новозеландских маори, которые проявили настойчивость в вопросе возвращения останков своих предков домой. Представитель Национального музея Новой Зеландии и глава программы репатриации останков Те Херекики Херевини назвал это возвращение «репатриацией в духе Индианы Джонс». «Останки предков маори и мориори были взяты без разрешения их семей, поэтому этот процесс репатриации позволяет примириться с ошибками прошлого и преступлениями, связанными с прибытием европейцев в южную часть Тихого океана», — заявил Херевини¹.

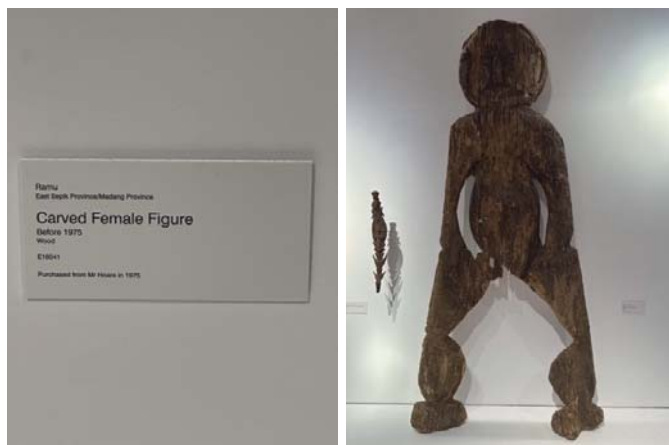
Сегодня мы становимся свидетелями формирования «новой этики», когда владение и экспонирование культурных ценностей, вывезенных в колониальный период, объявляют формой неокOLONИализма, а сам колониализм по степени противоправности приравнивается к войне и грубейшим нарушениям прав и свобод человека [Сазонова, 2020].

Информационная глобализация привела к тому, что прецедент, получивший широкий резонанс в СМИ, становится устойчивой тенденцией по всему миру.

Стоит учитывать факты, что у коренных народов нашей планеты с целью наживы попросту отнимали вещи, используемые в ритуалах и быту. Собиратели зачастую не утруждали себя в подробном описании их бытования и не фиксировали, кому принадлежал предмет и его историю. Не учитывался и такой важный фактор для описания коллекций, предметов, как привлечение коренных жителей, которыми пользовался тот или иной экземпляр материальной культуры.

Тому свидетельство и пример экспоната Национального музея и художественной галереи Независимого государства Папуа — Новая Гвинея

¹ Как возвращают музейные коллекции: кости, черепа и сушеные скальпы. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-47173959> (accessed 07.07.2023).



Илл. 1, 2. Фигура женщины. Дерево, резьба. 2,5 м
Национальный музей и художественная галерея Независимого
государства Папуа — Новая Гвинея. Порт Морсби
Фото © Н. Н. Миклухо-Маклай

нея в Порт Морсби¹. Казалось бы, история предмета, проданного владельцем мистером Хоаро в 1975 г., у которого эта уникальная резная деревянная 2,5-метровая фигура женщины (Илл. 1, 2) оказалась по необъясненным с его стороны причинам, должна быть известна специалистам в национальном музее. Однако им не удалось определить регион бытования уникального предмета, в результате чего представлена информация сразу о двух областях возможного происхождения экспоната, имеющих значительные отличия в культурных традициях. Поэтому при собирательстве коллекции так важна работа в тесном контакте с первообладателем, от которого можно получить развернутую информацию.

Встречаются экспонаты, являющиеся не фактическими предметами быта, а просто сувенирами, которые никогда не использовались в реальной жизни. Такие предметы не могут дать объективное представление о реальной истории региона, народа, его населяющего, и традициях, в отличие от предметов, которые действительно использовались в быту и ритуалах. Безусловно, в ходе научной работы музеев описания коллекций все же корректируются, представляя возможность зна-

¹ См.: URL: <https://museumpng.gov.pg/> (accessed 17.05.2023).



комиться с максимально объективной картиной истории и культуры изучаемого региона. Однако, основываясь на опыте, накопленном исследователями и хранителями, представляются более интересными коллекции, собирательство которых ставит перед собой исследовательские цели, сразу учитывая нюансы последующего экспонирования.

Учитывая новые тренды в сборе этнографических коллекций, автор направил свой фокус в работе на развитие активного взаимодействия с коренным населением, и здесь стоит обратить внимание на опыт работы на современном этапе по сбору предметов материальной культуры на примере коллекции Берега Маклая (северо-восток о. Новая Гвинея),

История первых предметов, составивших обширную коллекцию выдающегося ученого-этнографа Н. Н. Миклухо-Маклая, относится к трем его экспедициям в период 1871–1884 гг. общей продолжительностью 2,5 года [Миклухо-Маклай, 2020]. Предметы материальной культуры пополнили музеи Кунсткамеры¹ Антропологического музея Московского университета, созданного в 1883 г. по инициативе профессора А. П. Богданова и Д. Н. Анучина², Русского географического общества в Санкт-Петербурге³, а также Музея Маклая в Сиднейском университете Австралии, который теперь стал частью Музея Чау Чак Винг Сиднейского университета⁴.

Эти предметы коллекции отражают жизнь и быт коренного населения региона в доколониальную эпоху, которая началась в 1884 г. на северо-востоке острова Новая Гвинея с приходом германской администрации, и представляют собой уникальную коллекцию, которую собрал ученый во взаимодействии с коренными жителями острова Новая Гвинея на основе дружественных отношений. Их потомки до сих пор сохраняют добрую память о Н. Н. Миклухо-Маклае, что помогло плодотворно взаимодействовать с папуасами и в ходе современных трех экспедиций для сбора предметов материальной культуры [Миклухо-Маклай, 2021b, с. 71–99].

¹ URL: <http://collection.kunstkamera.ru/entity/OBJECT?fund=7ðnos=3099> (дата обращения 12.04.2023).

² Музей антропологии. URL: <http://www.antropos.msu.ru/museum.html> (дата обращения 07.07.2023).

³ Русское географическое общество. URL: <https://www.rgo.ru/ru/obshchestvo> (дата обращения 07.07.2023).

⁴ The University of Sydney. URL: <https://www.sydney.edu.au/museum/our-research/fellowships-and-prizes/macleay-miklouho-maclay-fellowship.html> (дата обращения 07.07.2023).



Проанализировав работу по сбору экспонатов в ходе современных экспедиций и методы последующего описания и экспонирования собранных коллекций на примере научной деятельности в экспедициях, организованных Фондом им. Миклухо-Маклая¹ на северо-востоке острова Новая Гвинея в 2017, 2019 и 2023 гг. [Миклухо-Маклай, 2021b; Миклухо-Маклай, 2023], автор обращает внимание на наиболее важные этапы в ходе своей работы, которые могут быть актуальны и для других исследователей. Это такие моменты, как:

- подготовка, которая включает исследование экспонатов, ранее собранных исследователями в регионе Маданг, историю их бытования;
- сбор новой коллекции в ходе полевой работы и описание предметов, что становится возможным при налаженном контакте с местными жителями через знание их традиций, изученных при использовании архивных источников и материалов, опубликованных исследователями региона. Метод ознакомления коренных жителей с коллекциями предметов, которые уже представлены в музеях, позволяет подтвердить или уточнить и расширить их описание, дает возможность исправить неточности, сфокусировать потенциальных обладателей на поиске подобных экспонатов или тех, которыми в настоящее время их заменяют. Для поиска аналогов автор использовал фото предметов, ранее собранных и представленных в музеях и в то же время используемых в современном обществе северо-востока о. Новая Гвинея (регион Маданг), что помогло отобрать экспонаты для современной коллекции, получить подробное описание их бытования от владельцев для последующего анализа изменений в бытовании за период более чем за 150 лет, начиная с 1871 г. Работа исследователя в контакте с коренным населением облегчает работу и возможность подтверждения легитимности владения и бытования каждого предмета, давая возможность ознакомиться с самобытной культурой аборигенов не только широкой аудитории по всему миру, но и самим коренным жителям;
- подтверждение легитимности приобретения или дарения будущих экспонатов — необходимая и важная составляющая для последующего экспонирования; обязательная фото- и видео-

¹ Фонд им. Миклухо-Маклая. Экспедиции. URL: <https://mikluho-maclay.org/expeditions/> (дата обращения 07.07.2023).



фиксация с владельцем предмета, подтверждающая дарение, добровольную передачу или обмен, что как пример представлено в Онлайн-музее Н. Н. Миклухо-Маклая [Миклухо-Маклай, 2022а, с. 54–76]. Автору удалось получить все экспонаты в дар благодаря разъяснению владельцам и старейшинам деревень, для чего и как будут использоваться их предметы. Также в ходе экспедиции в 2023 г. удалось продемонстрировать местным жителям коллекцию Онлайн-музея Н. Н. Миклухо-Маклая, созданного по итогу двух экспедиций 2017 и 2019 гг.,¹ где в онлайн-доступе представлены подаренные ранее предметы².

Факт того, что эти предметы экспонируются и рассказывают сотням тысяч людей об уникальной культуре их деревень, жизни коренного населения, устойчивых традициях и изменениях позволили наладить дружественный контакт и настроить на совместную работу и помощь в сборе предметов материальной культуры, что является очень важным для каждого собирателя.

В наши дни исследователям необходимо учитывать и важный аспект ознакомления с накопленными знаниями об их культуре самих коренных жителей. Особенно это актуально в тех регионах, где традиционно знания об истории своего клана, народа передаются из уст в уста и не фиксировались в письменных источниках самими жителями, как это произошло в случае с коренными жителями Берега Маклая.

Опираясь на практику возврата коллекций, которая описана выше, автором в ходе полевой работы в мае 2023 г. был организован опрос о возможном возврате экспонатов из музеев России. Опрос проходил в деревнях Бонгу, Горенду, Гумбу, Иллег, Янглам, Сонгум, Били-Били, деревне Маклая. В нем участвовали старейшины каждой из деревень (в среднем 5 человек от каждой деревни), которые дали отрицательный ответ, основываясь на том, что это подарки, которые предназначены для того, чтобы они были доступны людям, которые интересуются их культурой

Так насколько же актуален возврат предметов материальной культуры для самих народов, предметы которых экспонируются?

¹ Возрождение российских научных исследований в Папуа – Новой Гвинее в начале XXI в. URL: <https://library.mikluho-maclay.ru/vozrozhdenie-rossijskih-nauchnyh-issledovanij-v-papua-novoj-gvinee-v-nachale-xxi-v/> (дата обращения 17.06.2023).

² Miklouho-Maclay Online Museum. Collection. URL: <https://mikluho-maclay.online/collection/?lang=en> (дата обращения 07.07.2023).



Это тот вопрос, который может быть решен индивидуально по отношению к каждой коллекции, каждому предмету, однако смело можно утверждать, что экспонаты северо-востока о. Новая Гвинея, Берега Маклая (Рай Кост), являются предметами, которые собраны с добровольного согласия коренных жителей, а в период современных экспедиций — при их непосредственной поддержке и осознании, что предметы будут представлены в музеях.

Эти экспонаты, имеющие высокую историко-культурную ценность, коллекции, представленные в музеях, являются предметом серьезного научного изучения, автор выражает надежду, что новые экспонаты, дополняя уже имеющиеся коллекции представят возможность лучше систематизировать знания о прошлом человечества. А для потомков их прежних владельцев они являются живой частью собственного культурного наследия¹. С сайта Новости Казахстана Как возвращаются культурные ценности

В настоящее время культурным дипломатам и специалистам по внешней политике выдался шанс решать проблемы дружественными средствами, учитывая опыт предыдущих поколений, вырабатывать совместные решения, которые важно направить на развитие доверия между людьми, народами, странами, где примером является выдающийся ученый-дипломат XIX столетия Н. Н. Миклухо-Маклай (1846–1888) наследие которого, в том числе, и в его обширных коллекциях способствует сотрудничеству между странами и межкультурному диалогу в наши дни.

АБСТРАКТ

Museums play an important role in the preservation of the world historical and cultural heritage, in the education of the younger generation, in the expansion of inter-ethnic relations and in the development of global civilization. They play a major role in the activities for the development of culture at the interstate and intercontinental levels of Eastern and Western states, in the preservation and transmission of cultural values to the next generations. The author examines the issue of museums returning cultural property to its original owners and analyzes the interaction between museums on restitution. Every second year since 1972, the United Nations and UNESCO adopt the resolution on “Return or restitution of cultural

¹ Как возвращают музейные коллекции: кости, черепа и сушеные скальпы. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-47173959> (accessed 07.07.2023).



property to the countries of origin”, which calls on former colonial states to return artifacts exported during the colonial period to their countries of origin.

These exhibits of high historical and cultural value, collections exposed in museums, are the subject of thorough scientific study and provide an opportunity to improve the systematization of knowledge about the past of mankind. And for the descendants of their former owners, they are a living part of their own cultural heritage. The article considers and analyzes the work experience on the collection of objects of material culture, considering new trends in the collection of ethnographic artifacts, aimed at the development of active interaction with the indigenous population. It also provides possible options for organizing field work to collect future museum exhibits on the example of the artifacts collected on the Maclay Coast (northeast of New Guinea) and presented in the Miklouho-Maclay Online Museum and museums in Russia and Australia.

Based on the experience accumulated by researchers and curators, it seems more interesting to collect artifacts for research goals, considering the nuances of subsequent exhibiting. Having analyzed the collection work during modern expeditions to Papua New Guinea and the methods of their subsequent description and exposition on the example of scientific activities in the expeditions to the northeast of the New Guinea Island in 2017, 2019 and 2023, organized by the Miklouho-Maclay Foundation, the author draws attention to the most important stages in the course of his work, which may be useful for other researchers as well.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Верни на место: как деколонизация музеев помогает задобрить духов предков. *НОЖ медиа* [Put It Back: How Decolonizing Museums Helps Placate Ancestral Spirits. *Knife Media* (in Russian)]. URL: <https://knife.media/colonial-looting/> (дата обращения 07.07.2023).
2. Возрождение российских научных исследований в Папуа — Новой Гвинее в начале XXI в. *Библиотека Фонда им. Миклухо-Маклая* [Revival of Russian Scientific Research in Papua New Guinea in the Early XXI Century. *Miklouho-Maclay Foundation Library* (in Russian)]. URL: <https://library.mikluho-maclay.ru/vozrozhdenie-rossijskih-nauchnyh-issledovanij-v-papua-novoj-gvinee-v-nachale-xxi-v/> (дата обращения 07.07.2023).
3. Генеральная ассамблея ООН единогласно приняла резолюцию «Возвращение или реституция культурных ценностей странам их происхождения». *УНИДРУА* [UN General Assembly unanimously adopts resolution on “Return



- or restitution of cultural property to the countries of origin”. *UNIDROIT*. URL: <https://www.unidroit.org/un-general-assembly-unanimously-adopts-resolution-on-return-or-restitution-of-cultural-property-to-the-countries-of-origin/> (дата обращения 12.06.2023).
4. Генеральная ассамблея ООН. 44-е пленарное заседание, 77-я сессия. *Организация Объединенных Наций* [General Assembly: 44th Plenary Meeting, 77th Session. *United Nations*]. URL: <https://media.un.org/ru/asset/k1n/k1n5rhs9f2> (дата обращения 15.07.2023).
 5. Защита культурных ценностей. *Организация Объединенных Наций* [Protecting cultural property. *United Nations*]. URL: <https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Issues/CulturalRights/Activities/Geneva2019-ConferenceProceedings.pdf> (дата обращения 07.07.2023).
 6. Как возвращают музейные коллекции: кости, черепа и сушеные скальпы. *БиБиСи Ньюз* [How Museum Collections Return: Bones, Skulls, and Dry Scalps. *BBC News* (in Russian)]. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-47173959> (accessed 07.07.2023).
 7. Конвенция о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта с Правилами выполнения Конвенции. *ЮНЕСКО* [Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention. *UNESCO*]. URL: <https://en.unesco.org/about-us/legal-affairs/convention-protection-cultural-property-event-armed-conflict-regulations> (дата обращения 01.06.2023).
 8. Культурная дипломатия и измененный нарратив реституции в 2021 году. Ч. 2. *Гардиан* [Culture diplomacy and changed restitution narrative in 2021. Pt. 2. *The Guardian*]. URL: <https://guardian.ng/art/culture-diplomacy-and-changed-restitution-narrative-in-2021-part-2/> (дата обращения 10.06.2023)
 9. Миклухо-Маклай Н. Н. Полевые исследования как фактор развития двусторонних отношений между Российской Федерацией и Папуа — Новой Гвинеей. *Востоковедные полевые исследования 2021–2022 гг.* Мат.-лы Всерос. науч. конф. 2021–2022 гг. Т. 2: Избранные доклады. М., 2023 [Miklouho-Maclay N. N. Field Research as a Factor in the Development of Bilateral Relations between the Russian Federation and Papua New Guinea. *Oriental Studies in the Field 2021–2022*. Proceedings of the All-Russian Scientific Conference 2021–2022. Vol. 2: Selected Papers. Moscow, 2023 (in Russian)].
 10. Миклухо-Маклай Н. Н. *Путешествие на Берег Маклая*. СПб.: Наука, 2018. 80 с. [Miklouho-Maclay N. N. *Journey to the Maclay Coast*. Saint Petersburg: Nauka Publ., 2018. 80 p. in Russian].
 11. Миклухо-Маклай Н. Н. *Собрание сочинений*. В 6 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 6. Ч. 1. СПб., 2020. 687 с. [Miklouho-Maclay N. N., *Collected Works in Six Volumes*. 2nd Edition, Revised and Expanded. Vol. 6. Pt. 1. Saint Petersburg, 2020. 687 p. (in Russian)].



12. Миклухо-Маклай Н. Н. Сохранение научного и историко-культурного наследия Н. Н. Миклухо-Маклая в контексте развития культурных связей России с Папуа — Новой Гвинеей. *Вестник ИВ РАН*. 2022а. № 3 (21). С. 54–57 [Miklouho-Maclay N. N. Preservation of Scientific, Historical and Cultural Heritage of N. N. Miklouho-Maclay in the Context of the Development of Cultural Ties between Russia and Papua New Guinea. *Vestnik Instituta Vostokovedeniia RAN*. 2022a. No. 3 (21). Pp. 54–57 (in Russian)].
13. Миклухо-Маклай Н. Н. Сохранение историко-культурного наследия и исторической памяти как инструмент развития научных, образовательных и международных проектов. *Восточный курьер / Oriental Courier*. 2021а. Вып. 1. С. 20–43 [Miklouho-Maclay N. N. Preservation of Historical and Cultural Heritage and Historical Memory as a Tool for the Development of Scientific, Educational and International Projects. *Vostochnyi Kurier / Oriental Courier*. 2021 a. No. 1. Pp. 20–43 (in Russian)].
14. Миклухо-Маклай Н. Н. Цифровизация и ее методы для сохранения и обеспечения преемственности научных традиций. *Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития*. 2022b. № 2 (55). С. 255–267 [Miklouho-Maclay N. N. Digitalization and its Methods for Preserving and Ensuring Continuity of Scientific Traditions. *Southeast Asia: Actual Problems of Development*. 2022b. No. 2 (55). Pp. 255–267 (in Russian)].
15. Миклухо-Маклай Н. Н. *Экспедиции трех веков. По следам Миклухо-Маклая*. СПб., 2021b. 112 с. [Miklouho-Maclay N. N. *Expeditions of Three Centuries. In the Footsteps of Miklouho-Maclay*. Saint Petersburg, 2021. 112 p. (in Russian)].
16. Сазонова К. Л. Долгая дорога домой: возвращение культурных ценностей бывших колоний как важный политический тренд. *Международная жизнь*. 2020. № 10. С. 62–75.
17. Межправительственный комитет по содействию возвращению культурных ценностей странам их происхождения или их реституции в случае незаконного присвоения. *ЮНЕСКО* [Intergovernmental Committee for Promoting the Return of Cultural Property to its Countries of Origin or its Restitution in Case of Illicit Appropriation. *UNESCO*]. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379856> (дата обращения 12.06.2023).
18. «Форум Гумбольдтов» разбирается с колониальным наследием. *Медиакомпания ДиДабл-ю* [Humboldt Forum Deals with Colonial Legacy. *DW Global Media* (in Russian)]. URL: <https://www.dw.com/ru/kolonialnoe-nasledie-germanii-forum-gumboldtov-vneset-jasnost/a-59262341> (дата обращения 07.07.2023).
19. Практическое применение правила 40. Уважение к культурным ценностям. *База данных международного гуманитарного права* [Practice Relating to Rule 40. Respect for Cultural Property. *International Humanitarian Law Databases*]. URL: <https://ihl-databases.icrc.org/en/customary-ihl/v2/rule40> (дата обращения 07.07.2023).



Эхо века VIII в XXI (к вопросу о трансфере культур):
гармония поликультурных общественных структур
и хаос мультикультурализма

Echoes of the 8th Century in the 21st Century
(To the Question of the Transfer of Cultures):
The Harmony of Multicultural Social Structures
and the Chaos of Multiculturalism

С.В. Прожогина

В последние десятилетия в отечественной науке установились многие новые термины, не столько определяющие сущность процессов в той или иной области знания, сколько «переводящие» ее просто в русло другого языка (чаще всего английского), хотя для владеющих иностранными языками очевидна их общая, чаще всего латинская, реже древнегреческая основа. В литературоведении, культурологии, политологии появились *нарративы*, *дискурсы*, заменившие высказывания и повествования, *нарраторы* и *акторы* как следствие, заместившие авторов, повествователей, действующих лиц или просто участников; появились во множестве и провайдеры, отменившие проводников, ну и конечно *травелоги*, подменившие рассказы о путешествиях. С *трансферами* — не только финансово-экономическими, политологическими, культурологическими перемещениями различного рода — несколько иная ситуация. Они не столь однозначны, как вышеперечисленные новые номинации, имеющие вполне синонимичные и вполне однозначные и давно устоявшиеся аналоги в русском языке и не нуждающиеся в откровенно навязанных терминах.

Трансфер в литературоведении, к примеру, часто сейчас употребляют вместо ранее бытовавшего диалогизма (в отличие от монологизма как особого рода специфики), стал и заменителем таких понятий как культурное взаимодействие, взаимосвязь, взаимовлияние. Однако в целом трансфер, мы знаем, может быть и употреблен в смысле некоего и межпространственного и внутрипространственного перемещения, может быть понято как некое механическое соприсутствие иного в чем-то другом, просто как контакт «своего» и «чужого», или как сознательное заимствование, как дополнение чего-то к чему-то без насиль-



ственного насаждения чего-то в чем-то, а порой даже и как доминантное волевое замещение чего-то чем-то.

Но вот усвоение чего-то «чужого» в «своем» или чего-то далеко из своего культурного прошлого — это уже не механика перемещения, но органическое соприродное взаимодействие, и это тоже должно быть уточнено.

Словом, бесконечная возможная открытость толкования термина «трансфер» без тщательного реального исследования процесса культурного «перемещения», соприсутствия «чужого» в «своем» так или иначе не расширяет возможности глубокого анализа причин появления какого-то нового явления в той или иной области знания, но требует обязательного уточнения или даже четкости разграничения основополагающих процессов, влияний, взаимодействий, а порой и взаимообусловленности различных культурных процессов. Именно различие специфики перемещения культурных явлений зависит, естественно, не столько от текущего момента, сколько от контекста национальной истории.

А она связана и с политикой, и с экономикой, и с этноконфессиональными особенностями и многими другими факторами, обуславливающими ту или иную форму цивилизационных процессов. Причем и в их синхронном, и в их диахронном развитии, если иметь в виду не только диагонали «свое / чужое», но и вертикали «традиции / модернизации», обращения к культурному наследию и как к способу самосохранения, самобытности, и как к уроку Прошлого, и как к источнику «вечных ценностей».

Ну а если формы культурной эволюции рассматривать только как заимствование, то, естественно, необходимо исследовать и такие продукты этого процесса, как подражание, стилизация, маньеризм и прочие, и пр. явления, связанные порой и с процессами (как случается в эпоху глобализации) обезличивания, постепенного стирания в амальгаме «трансферов», интенсивных миграций и прочих достижений технического прогресса в истории развития разных этно-национальных культурных принадлежностей, порой даже меняющихся, «ломающих» национальные идентичности (см.: [Прожогина С. В. *Новые идентичности*. М., 2012].

Но именно этот фактор стал показательным для краха концепта мультикультурализма в отличие от поликультурности, исторически сложившейся во многих странах, где живут разные народы. «Равноправного» соцветия разного не получилось при отнятии правовой,



социально-экономической и прочей самостоятельности у разных народов, населяющих современную Европу, к примеру, где существует и господствующая в обществах конфессия, так и доминирует только одна культура в парадигме одного государственно-политического устройства. Французская Республика не исключение, и как таковая в своей истории никогда не уравнивала права определенных ею как национальные меньшинства с коренными французами.

Но и в условиях фактического культурного неравноправия возникает некий объективно необходимый диалогизм как действительно единственная формула жизни человека, его бытия в мире (М. Бахтин). И этот диалогизм можно узреть в извечно существующем историко-культурном обмене, взаимодействии, взаимоусвоении специфики как разных народов, так и их разных традиций. В том числе и своих собственных по вертикали культурного наследия. Во Франции необходимость поддержания основ Гуманизма и Просвещения, лозунга «Свобода, Равенство и Братство» позволяет существование в поле своей культуры обилие явлений литературного творчества, к примеру, и североафриканских арабов и берберов, и представителей Тропической Африки, и Ближнего и Среднего Востока, и Юго-Восточной Азии. Естественно, они развиваются в русле франкофонии, обеспечивающей взаимодействие.

А для североафриканцев, к примеру, в этом поле культурного взаимодействия характерным не только обращение к французскому языку и к традициям французской литературы, особенно в области жанровой, стилиевой, но и характерное обращение к корням богатой культурной традиции прошлого, когда арабская литература давала образцы замечательной философии, прозы и поэзии.

Но и сам факт усвоения арабо-берберами Магриба плодов французской цивилизации в изначально очевидном такого рода ее «трансфере», как колониальный захват, целью которого одновременно служила и политика аккультурации автохтонов — «местных дикарей», так сказать (ибо они *не такие*, как французы), стал эффективным результатом, как это ни парадоксально, видимо, удачно проводимой политики «офранцужевания». Привитие «чужого» привело к стойкому иммунитету магрибинцев и обернулось даже «оружием, выхваченным из рук врага», как сказал алжирец Катеб Ясин. Сработали по-своему лозунги и Гуманизма, и Просвещения в эпоху борьбы за Независимость и Свободу.

Однако очевидно и то, что не только парадоксально изменившая вектор идеология стала достижением литературного франкоязычия



магрибинцев, но и хорошо усвоенные европейские, как я уже отметила, в целом жанры, методы, стили мировой литературы, транслированные французской культурой, стали выразителями созревания национального самосознания уже в парадигме новой национальной культуры, однако, предлагавшей свою картину мира, свое видение эпохи, свои порывы и страсти, подчиненные задаче собственного Национально-Возрождения.

Эта тенденция не исчезает и до сих пор, и часто в поле самой французской литературы, где работают многочисленные магрибинцы-иммигранты, которые все еще надеются на продолжение создания нового мироустройства на своей родине, за которое боролись в эпоху национально-освободительной борьбы (творчество писателей родом из Алжира, Марокко, Туниса).

Но именно тогда, в ту эпоху, окружающая их реальность магрибинцами была запечатлена в текстах, где бушевали взятые и из своего далекого прошлого героические примеры исторических событий, где восхвалялся подвиг предков, которые «не смирялись никогда» с нашествием чужеземцев (драматургия алжирцев Катеба Ясина, Анри Креа, предупреждавших о необходимости сопротивления и грядущих общественных катаклизмов) [Kateb Yacine. *Le cercle des représailles*. P., 1956; Krea Henri. *Théâtre algérien*. P., 1962]. В ту же эпоху в создававшихся и впоследствии укоренившихся художественных произведениях жанр исторических романов также запечатлевался подвиг предков, звавших «не останавливаться и идти только вперед» (Рашид Буджедра [Boudjedra R. *La prise de Gibraltar*. P., 1987.]). Постепенно уже в эпоху завоеванной Независимости в странах, где вспыхнула борьба за власть и воцарились *старые традиции*, удерживавшие то Прошлое, в котором было только смирение и покорность догмам религии, в литературе появляются мотивы, «нового наступления мрака», «ослепляющего отсутствия света» (Д. Шрайби, Т. Бенджеллун, Т. Буджедра, А. Мемми и др. [Chraïbi D. *La succession ouverte*. P., 1962; *L'enquête au pays*. P., 1981; Ben Jelloun T. *Cette aveuglante absence de la lumière*. P., 2001; Boudjedra R. *L'insolation*. P., 1970; *La macération*. P., 1985; *La désordre des choses*. P., 1990; Memmi A. *Le scorpion*. P., 1968; *Le désert*. P., 1979]) или даже длящегося как проклятие обреченности на вечную войну «своих» с «чужими», причем порой «свой» становится хуже, чем «чужой» (Р. Миммуни [Mimouni R. *Une peine à vivre*. P., 1991; *La malédiction*. P., 1992]). Появляются даже у некоторых магрибинцев и призывы и воззвания к новым катаклизмам, взрывающим общественный миропорядок, который



и после достижения независимости способен обречь народ на новое рабство (М. Хайреддин) [K'Hair Eddine M. Agadir. P., 1967.].

В новой литературе звучат и новые обвинения — уже не колонизаторам, а своим «хозяевам земли» и позволяют даже и сравнения, «кто лучше», а «кто хуже», продолжают разоблачения пороков всевластия, но уже не колониального типа, а новых социально-политических порядков, удерживающих старые традиции, связанные с религиозными догмами покорности и повиновения (Д. Шрайби, А. Серхан, М. Тили, Н. Фарес, Р. Буджедра, Ясмина Хадра и мн. др.) [Chraïbi D. La civilisation, ma mère! P., 1972; Serhan A. Le soleil des obscurs. P., 1992; Tlili M. La montagne de Lion. P., 1988; L'après-midi dans le désert. P., 2011; Boudjedra R. La vie à l'endroit. P., 1997; Yasmina Hadra. Ce que le jour doit à la nuit. P., 2010; Ce que le mirage doit à l'oasis. P., 2018].

Один из классиков новейшей алжирской литературы, Мулуд Маммери, уже на исходе 80-х годов XX века меняет форму своей драматургии, переходя от трагедии к фарсу в духе «сотй» (как формы использования традиций народно-зрелищных спектаклей, дававшихся на площадях больших городов во всех странах как Южной Европы, так и Северной Африки), в котором клеймит тех, кто «усыпил» сознание народа и сделал зависимым от мира повседневности, диктата потребительства, заставляющего людей забыть о великих идеалах Освобождения [Mammeri M. La cité de soleil. P., 1987]. Таким образом, на исходе XX века М. Маммери продолжил традицию напоминания, издавна сложившуюся в самой литературе алжирцев, особо ярко запечатленную в романе его соотечественника Мухаммеда Дибя «Пляска смерти», где была показана трагедия забвения героев алжирского Сопrotивления [Dib M. La danse du roi. P., 1968].

Так что горизонталы сопpисутствия разных культур и вертикали традиций собственных такого рода перемещения ценностей человеческого существования — явление действительно вполне закономерное именно потому, что это и есть необходимость Бытия.

Конечно, не всегда этот диалогизм, особенно со своим Прошлым, спасителен в плане «исторического оптимизма». Как сказал Э.М. Ремарк, «время не лечит, оно только оставляет шрамы на сердце». Однако, они не у всех обязательно болят. Бывает, что именно они, эти рубцы, и прочно соединяют те ткани, а шире — полотна жизни, когда человек находит там источник своего вдохновения — и на продолжение жизненного пути, и своего творчества. Литературоведам, к примеру, известны многочисленные «переклички» поэтов, писателей раз-



ных эпох разных народов. В этой переключке — отголоски, эхо и звуки далеких веков, дошедшие до Настоящего времени. А это значит — созвучное и настроению самого автора, и даже в чем-то совпадающее и с голосом его времени.

Такой источник вдохновения художников находит само течение его жизни, его личная история, но очевидно совпадающая с тем, что он находит близкое в отдаленной от него эпохе, но свойственное каждому человеческому состоянию — любви, ненависти, тоски, надежды... Эмоциональная реакция на разного рода лихолетья текущей реальности звучат эхом Прошлого, отмеченного всегда теми же состояниями гнева или смятения, неуверенности или, наоборот, веры, желанием выстоять и даже отомстить.

Мировая поэзия, как и проза, как и драматургия, вообще всегда полна разных переключек такого рода. Русская культура, явившая высокие образцы художественной словесности — не исключение. В ней всегда и издавна были слышны отзвуки и римской, и греческой Античности, и эпох Возрождения, Гуманизма, слышались созвучия с английским и немецким романтизмом, и французской лирикой всех времен, от трубадуров до П. Ронсара, вплоть до эпохи французского Сопротивления. А во французской культуре того времени, когда французский народ дал отпор немецкому фашизму, зазвучали ритмы русской авангардной поэзии, ее маршевая интонация, призывы к движению «только левой» (см. к примеру, поэзию Л. Арагона, Р. Шара, С. Ж. Перса и мн. других того времени). А поэзия, рожденная этой эпохой, по-новому зазвучала вместе с русской, эпохи В. Маяковского, откровенно и органично во времена борьбы за Независимость против французского колониализма алжирцев, восставших уже в середине XX века. Революция и Поэзия стали «единым целым» в долгие годы борьбы за Независимость.

Так что в этих консонансах эпох — и переключка поэтов, отмечаемая повсеместно: от Испании до Китая, от Турции до Индии и так далее.

Можно, конечно, коротко сказать, что это все трансфер. Но все-таки лучше уточнять реальный объем его смысла. Именно это и определяет ритмы художественного творчества, созвучного или не созвучного времени.

Отмеченное выше важно не только для сравнительно-теоретического изучения литератур как такового, но и в аспекте межкультурности и даже цивилизационных взаимовлияний. А что уж говорить о значимости изучения собственных национально-литературных,



исторически сложившихся традиций во внутренних литературных процессах, где опоры на культурное наследие, на достижения своего прошлого, которые столь очевидны в творчестве подлинных художников слова. Трудно даже припомнить, что-то абсолютно «бескорневое» даже в явлениях во многом индивидуализированного «авангарда» вплоть до крайностей сюрреализма, да и во всей бесконечности модернизаторства, так или иначе субъективированного, однако при пристальном рассмотрении оказывающимися закономерными следствиями предыдущего развития.

Эволюция традиций, если их понимать не как «пепел» прошлого, но как «факел», пытающийся осветить путь в будущее, то поиски абсолютно нового закономерны. Таким образом художник по-своему формулирует собственное отношение к Настоящему, его окружающему.

В русской литературе и ее «золотого», и ее «серебряного» века и далее повсюду вплоть до наших дней — лишь подтверждение внутренней необходимости литературы, сохранение опор, самобытности, самостоятельности, признаки которых — не разрушение всего вокруг, но попытки созидания. Пусть по-своему. Это очевидно во всех литературах и Запада, и Востока. Африка не исключение: у нее есть свои богатые традиции устного народного творчества, но есть и опоры на образцы и мировой, и собственной, рожденной эпохой антиколониальной борьбы новой национальной традиции. К примеру, в Магрибе сохранены в литературе второй половины XX века и даже первого десятилетия нового века и традиции наследия лучших образцов арабской словесности Средних веков и продемонстрированы опоры на образцы фольклора горных племен, которые извечно боролись за свое самосохранение.

С фольклором понятно (см.: [Прожогина С. В. Противостояние. М., 2022]. Дух извечного противостояния магрибинских горцев (Риф, Кабилия) «Чужому» для современных поэтов и прозаиков, да и драматургов — это возможность показать свое собственное отношение к тому, что они полагают несостоявшимся в обществе, когда-то исполненным лозунгами Независимости, восстановления социальной справедливости, избавления народа от гнета несвободы. Однако новый социально-политический миропорядок, исполнившись новыми формами зависимости от Запада, угнетения свободолюбия, борьбы за власть и новым «беспорядком вещей», вызвал к жизни бурную реакцию литературы как особой формы общественного сознания, дав



массу образцов резко социально-критических произведений о пост-колониальной эпохе¹.

Но вот, казалось бы, зачем вспоминать лирику арабской поэтессы VIII века, да еще и суфийской принадлежности в наши тревожные дни? Во всяком случае это не первостепенной важности задача для современной литературы — обращаться к примерам далекого прошлого. Хотя сегодня для многих это актуально. Проблем масса вокруг, подлежащих осмыслению и переживанию, и даже очень острых. Однако же для человека как такового, будь он кто угодно и в политике, и в науке, и в творчестве, любой национальности, любой эпохи в жизни в целом главным оказывается ощущение себя в окружающем мире, своей необходимости (или, наоборот, ненужности), своей сопричастности к происходящему вокруг (или своего безразличия, своей посторонности), насыщенности дней своих заботами и трудами (или, наоборот, беспечностью и беззаботностью). Главное, конечно, для человека — это ощущения, чувства, которыми он преисполнен, ибо бесчувствие равно *отсутствию жизни*, что доказано наукой.

Но среди многообразия чувств есть одно, безусловно, жизнь определяющее. Это любовь, даже если при этом или несмотря на что у человека может возникнуть и парадоксально ощущаемое им свое полное одиночество в мире. В истории мировой поэзии это очень часто случалось, причем в творчестве абсолютных ее гениев (Гёте, Гейне, Байрон, Лермонтов, Пушкин, Верлен, Рембо и т.д.). Но я пишу эти строки под впечатлением от недавно полученного (февраль 2023 г.) письма современного мне тунисского поэта Тахара Бекри, живущего во Франции. В этом письме был и перевод на французский язык с арабского, выполненный поэтом одного стихотворения поэтессы Рабийи Ад-Адавийи²,

¹ Подробно в работах автора «Магрибинский роман». М., 2007; «Алжирская сюита». М., 2014; «Марокканский ноктюрн». М., 2015; «Тунисская элегия». М., 2016 и др. (См. библиографию).

² Рассматриваемая как первая женщина-суфий, мистик в исламе, Рабийя Ад-Адавийя (718–801), оставила в наследство много стихов, некоторые из которых могли бы считаться анонимными, но, однако, приписанными ей, хотя они тесно связаны и с воображением самого народа, который в ту эпоху был куда более аскетичен, чем нынешние представления о нем (запечатленные, к примеру, в египетских фильмах, посвященных этой поэтессе). Шел VIII век. В Ираке в Басоре, где правил халифат Аббасидов, сохранилось множество преданий, хроник, легенд, даже анекдотов, связанных с именем поэтессы. Постепенно создалась целая литература о ее жизни, о ее творчестве, которая, как считают исследователи, прославляет «божественную любовь» (см.: Chants de la recluse, trad. par Mohamed Oudaimah et Gérard Pfister, Arfuyen, 1988; Jean Annetay. Une femme soufie en



считающейся сегодня многими исследователями одной из выдающихся женщин арабской культуры раннего суфизма.

Не скажу, что Тахар Бекри — тунисец по происхождению, внезапно испытал чувство одиночества: в его творчестве оно всегда присутствовало одновременно со всеобъемлющим чувством любви — от женщины до Отчизны; его лирика была часто полна ощущением своей потерянности не только в «океане странствий», но и в остроте постоянного осознания своего «изгнанничества» жизни на чужбине. Это чувство усилилось особенно в последнее время, в эпоху пандемии, когда резко принятые на Западе меры самоизоляции могли породить у поэта и чувство разорванности своих «связей с Человечеством»: его недавнее стихотворение «Плач по человечеству» (опубликованное в русском переводе) [*Азия и Африка сегодня*, 2022, № 1.] — яркое подтверждение этого процесса. Тем более, что в биографии поэта много эпизодов, рождающих его скорбь по «осколкам сердца», разбитого не только на Западе, но и на родине, в Тунисе. Он давно и вынужденно уехал из родной страны после тюремного заключения в связи с участием в студенческих волнениях. Но горечь в сердце после расставания с родной землей только копилась, и после неприятия его, араба, семьей его жены-француженки (в результате чего она почти лишилась рассудка и теперь безнадежно больна), и в постоянстве напоминаний Западом ему, арабу, его социальной «второсортности» (особенно заметной в университетской среде, где он работал, преподавая арабскую литературу, хотя никогда не был удостоен звания профессора, а лишь только доцента, несмотря на все возможные ученые степени); и сегодняшняя его, поэта, уже физическая невозможность вернуться в родную страну, по которой он неутомимо тоскует. Все это вместе сыграло свою роль и в настрое, интонациях его поэзии, особенно последнего десятилетия (см.: [«Тахар Бекри. Антология». 2004; «Души прекрасные порывы...». 2022]). Хотя все это сопровождалось и пышной славой его, нельзя не отметить, что все это сопровождалось и расцветом пышной славы его: поэт отмечен сегодня всеми самыми высокими поэтическими премиями Франции, — одна из которых называется даже «За озарения французского

islam, Rabi'a al-Adawiya. Entrelacs, 2001; Salah Stétié. Rabi'a de feu et de larmes. Albin Michel, 2015. Смееу заметить, что у этих французских исследователей выражение «L'amour divin» может толковаться и шире — не только как «любовь к Богу», но и как преисполненное особой глубины и высоты чувство, можно сказать всеохватывающее, способное помочь человеку преодолеть замкнутость круга его бытия, порой невыносимого. — С. П.).



языка» (не говоря уж о совсем недавней премии, которой удостоивают только самых изысканных поэтов с эпохи французских труверов и трубадуров, — Академии Флоро). Но не забудем, что вместе с пышной «кроной» все равно болели «корни» и росло осознание поэтом и своей разности, и своей непохожести, и своей невозможности прижиться на Западе, неутомимо напоминающем о себе тем, кто «родом не отсюда».

Возможно, все вместе стало причиной поисков нового источника вдохновения, — и им оказывается ранняя суфийская лирика. И хотя обращение к наследию искусства Востока ему давно не чуждо (как и к искусству Запада), как и к заветам великой русской поэзии вплоть до наших дней — от оды «Вольность» до творчества наших современников, — мне не случалось ранее никогда ни в разговорах с Поэтом, ни в творчестве его как таковом подметить некую религиозную склонность или тенденцию (хотя все-таки он родился в мусульманской семье, где соблюдались все религиозные традиции), связанную с той частью мировой литературы, где религия — первооснова лирики, утверждающей любовь к Всевышнему как чувство Прекрасного, Совершенного, Абсолютного, постижения своего идеала и самопостижения в пространстве окружающего мира, не всегда благосклонного к твоей судьбе.

В лирике поэтов-суфиев, так или иначе связанных с изначальным аскетическим мистицизмом, направленном на исправление душевных пороков человека, с духовным воспитанием его, запечатлено с невероятной силой одновременного утверждения и значимости самого человека как сопричастного высшему откровению («Я есть Истина» — восклицал великий Аль Халладж). Об этой поэзии арабистами написано немало, немало переведено, в том числе и на русский язык. Но вот о Рабийе Ад-Адавийе нам известно не так уж много, хотя в 2013 году в интернете были замечены попытки переводов ее поэзии у нас в России, а во Франции уже с 80-х годов по настоящее время ее не только переводят, исследуют, но и создают многочисленные антологии. Одна из них, объемная, с комментариями, в 2015 г. была сделана видным ливанским поэтом, политиком и общественным деятелем Салахом Стетье.

Тахар Бекри тоже не остался в долгу перед этой фантастически одаренной женщиной, исповедовавшей суфизм, отказавшейся от всех благ жизни, но напитавшей древо поэзии соком такой любви, которая, видимо, и до сих пор еще живет, связуя Небо и Землю в высоком порыве



человеческой души и горьком осознании им неизбежности претерпевания трудности своей земной юдоли.

Какое же стихотворение Рабийи Ад-Адавийи сегодня могло вдохновить современного поэта, тунисца по происхождению, давно живущего во Франции? Вот перевод, сделанный Тахаром Бекри на французский язык стиха, судя по всему, очень созвучного его сегодняшнему настроению.

DANS MA SOLITUDE

Ma paix ô mes frères est dans ma solitude
Mon amour est toujours en ma presence
Je n'ai trouvé pour son amour
Qui le remplace Son amour dans
Les campagnes est mon épreuve
Où que je voie ses bienfaits
Là est mon mihrab et ma qibla
Si je meurs d'amour
Sans qu'il soit satisfait
Et que mon impuissance
Dans il'au-delà soit ma peine
O Médecin du cœur!
O tous mes souhaits!
Sois généreux d'un amour
Qui guérisse ma flamme
O ma joie ma vie de toujours
Ma naissance est de toi
Aussi mon extase
J'ai quitté tous les Humains
Espérant de toi un amour
Mon vœu sera-t-il exaucé?¹
Попробую донести его смысл на русском:

В МОЕМ ОДИНОЧЕСТВЕ

О, братья мои, покой мой в моем одиночестве!
Любовь же моя — всегда и повсюду со мной.

¹ Опубликовано в рубрике «Поэма Воскресенье», газета *Capitalis* от 26 февраля 2023 г.



И знайте, ее никогда и никто не заменит,
Где бы я ни жила и сколь далеко не была б.
Все испытанья ниспосланы мне этой любовью,
Она благодатью отмечена свыше,
Став мне михрабом и Меккой моими,
Даже если она — безответна, глуха и нема.
Бессилье мое мне она облегчает,
Но вознесение к небу — заветный удел.
Там Лекарь всесильный излечит!
Сердечные тайны он знает, желанья мои все услышит,
Излечит меня и погасит душевный костер.
В том — радость моя — в знании вечности жизни,
Возрожденье себя и всего,
В том экстазе надежд, когда страсти земные
Мне уже не нужны во спасенье мое.
О, как хочется, чтобы желанья мои ты исполнил.
Может, сбудется то, что так страстно хочу?

Конечно, перевод с языка-посредника — дело не вполне точное, хотя и порой необходимое, потому что иначе как познакомить иноязычного читателя с возможностью столь далекого «трансфера», идущего из глубин столетий? Но я доверяю Тахару Бекри, передающему нам эстафету знания, — он прекрасный переводчик хотя бы потому, что очень удачно перевел с русского пушкинскую оду «Вольность». А перевод Рабии Ад-Адавии сделан им с арабского — его родного языка. Но опубликовав это стихотворение во франкоязычной газете

«Capitalis», выходящей в столице Туниса, он тоже это сделал преднамеренно. Широко читаемая газета в такой поликультурной и поликонфессиональной стране, предназначена не только своей широкой аудитории, соседние страны Магриба включая, но и призвана знакомить с истоками арабской культуры и цивилизации в целом большую франкофонную читательскую аудиторию и за рубежом, вплоть до Канады, Африки, Бельгии, Швейцарии и так далее, и, таким образом, может иметь резонанс в других языковых системах.

Однако, публикация для всех тех, кто хочет знать основы арабской цивилизации в таком своеобразном ее представлении как поэзия суфиев, видим сегодня тоже условие, необходимое для реакции человека на окружающую его реальность. Для меня вообще не удивительно, что современный тунисский поэт, живущий во Франции, знакомит сво-



их соотечественников с творчеством поэтессы, жившей в Ираке. Тунис — страна, где хранятся следы разных цивилизаций — и пунической, и римской, и арабской, и османской, и французской. А еще на юге страны есть пустыня, а там — оазис неподалеку от города Габеса, где родился поэт, и недалеко от оазиса, в песках стоит нетронутый временем римский Колизей, хотя в самом Риме — только руины от такого же сооружения...

А вот Париж, откуда прислана и нам в Россию весточка о сохранности памятника VIII века в творчестве тунисского поэта, когда-то был назван А. Дюма-младшим «многолюдной пустыней», — писатель имел ввиду уже тогда, в XIX веке, состояние полного одиночества человека, существующего в вихре бесконечно сменяющихся друг друга событий и в пространстве абсолютно чужих, друг друга не понимающих людей. Но и сегодня Париж, переполненный разными народами и разными культурами, часто пылает огнем, шумит смятением улиц, громом лозунгов демонстраций и исполнен голосов «разных флейт» и «призывных труб», которые не могут не породить иногда и потерянность в этой «пустыне», где существуют как бы и невероятные возможности, но и горькие реальности. И может быть, последние обстоятельства так или иначе и определили выбор Тахаром Бекри стихотворение Рабии Ад-Адавийи «В моем одиночестве». Но это вовсе не означает, что это состояние преисполнено только уныния. Как и Рабия Ад-Адавийа свято хранит в сердце свою надежду на встречу со своим Небесным Возлюбленным, как и Тахар Бекри, знаю точно, несмотря ни на что тоже живет своей прекрасной надеждой — «обнять Человечество», увидеть родину. Это для него тоже высокое чувство, в котором дышит сама возможность *объединения людей*, которые способны питаться соками лучших плодов земной цивилизации. Мне кажется, что такого рода «трансфер» очень важен сегодня: это как в «Оде к радости» Шиллера, звучащей у Бетховена в едином ритме биения миллионов сердец...

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Прожогина С.В. *Новые идентичности. Быть или не быть западно-восточному «синтезу»: из опыта франко-магрибинских контактов и конфликтов*. М.: ИВ РАН, 2012. 404 с.
2. Прожогина С.В. «*Души прекрасные порывы...*». Франкоязычная поэзия магрибинцев колониальной и постколониальной эпохи. М.: ИВ РАН, 2022. 536 с.



3. Прожогина С. В. *Алжирская сюита. Эпоха Рашида Бужедры*. М.: ИВ РАН, 2014. 432 с.
4. Прожогина С. В. *Магрибинский роман*. М.: ИВ РАН, 2007. 258 с.
5. Прожогина С. В. *Марокканский ноктюрн. Колониальное, постколониальное и современное Марокко в художественном творчестве франкоязычных писателей*. М.: ИВ РАН, 2015. 532 с.
6. Прожогина С. В. *Противостояние. Мир гор в творчестве магрибинских писателей XX–XXI вв.* М.: ИВ РАН, 2022. 360 с.
7. Прожогина С. В. *Поэзия Тахара Бекри: Французско-русская антология*. Сост., введ. ст., пер. стихов с фр. С. В. Прожогиной. М.: ИВ РАН, 2002. 218 с.
8. Прожогина С. В. *Тунисская элегия. Диалог Востока и Запада в творчестве франкоязычных писателей XX–XXI вв.* М.: ИВ РАН, 2016. 558 с.
9. Boudjedra R. *La prise de Gibraltar*. P.: DENOEL, 1987. 300 p.
10. Boudjedra R. *La vie à l'endroit*. Littérature Française. P.: Grasset, 1997.
11. Khadra Ya. *Ce que le mirage doit à l'oasis*. P.: Flammarion, 2021. 163 p.
12. *Le Chants de la recluse*. Trad. par Mohammed Oudaimah et Gérard Pfister. Arfuyen, 1988. 218 p.
13. Chraïbi D. *La civilisation, ma mère!* P., 1972.
14. Dib M. *La danse du roi*. P., 1968.
15. Jean Annestay. *Une femme soufie en islam, Rabi'a al-Adawiya*. Entrelacs, 2001.
16. Kateb Yacine. *Le cercle des représailles*. P., 1956; Krea Henri. *Théâtre algérien*. P., 1962.
17. K'Hair Eddine M. *Agadir*. P., 1967.
18. *L'après-midi dans le désert*. P., 2011.
19. Mammeri M. *La cité de soleil*. P., 1987.
20. Salah Stétié. *Rabi'a de feu et de larmes*. Albin Michel, 2015.
21. Serhan A. *Le soleil des obscurs*. P., 1992.
22. Tlili M. *La montagne de Lion*. P., 1988.



Сетевой мультикультурализм, раздвигающий границы ойкумены Незапада

Network Multiculturalism Expanding the Boundaries of the Non-Western Ecumene

В. М. Немчинов

В сегодняшнем мире для пяти миллиардов человек мобильное устройство уже стало непременным атрибутом постоянно носимой на себе повседневной одежды. Но для нас, подключенный к всемирной паутине многофункциональный телефон ценен, несмотря на индивидуально выбираемый дизайн, не своим постоянно улучшаемым видом, а магической многосторонней круглосуточной интерактивностью. Попробуем осознать это труднодостижимое явление и некоторые его ключевые последствия. Ведь за последние годы, благодаря новейшим коммуникативным информационным цифровым технологиям, радикально изменилась общедоступная картина мира, и теперь западная модель глобализма прошлого века все больше воспринимается как отживающая. Почему? Если объяснить максимально кратко, то в мультикультурной синхронии и исторической диахронии активно разворачивается осознание значимой субъектности огромного незападного мира. По ряду причин постколониальный глобальный снобизм «золотого миллиарда» впредь будет преодолеваться неизбежно раскрывающейся планетарностью многомерного сознания человечества.

Во-первых, на наших глазах с очень высокой скоростью информационного обмена разворачивается безграничное ноосферное киберпространство. Давайте, вместе с его внутренней частью, образующей сферу киберкультуры, определим эту цифровую сферу нашей планеты как особый электронный Третий мир. Первый природный мир лито-био- и атмосферы, в котором мы по сию пору укоренены, оказался дополнен Вторым миром человеческой культуры. В его ойкумене наработанное цивилизационное и гуманистическое наследие человечества позволяло в целом успешно преодолевать угрозы неживой природы и энтропию нашего собственного эгоистичного варварства. Ныне ситуация темного киберпространства, будем надеяться, что это временные издержки быстрого роста, перестает быть эффективно контролируемой общими гражданскими правилами и ограничениями. В киберпространстве представления о норме, допустимом и запрещенном уже



начинают становиться прерогативой саморазвивающихся автоматических программ. Интернет вещей включил объекты неживой природы в сферу взаимодействия с человеком и его цивилизацией. Все это требует реальной помощи разработчикам со стороны академического, гуманитарного и экспертного сообщества.

Поэтому, во-вторых, личностная проблема мультикультурной верификации образов мира становится особенно актуальной. Сегодня коммуникативно-когнитивное пространство делает всю оцифрованную информацию общедоступной, прозрачной и неудаляемой, по крайней мере до тех пор, пока нам остаются физически доступными электромагнитные колебания. С точки зрения знаниевого, эстетического, знаточеского и познавательного потенциала развития личности, перед каждым индивидом впервые оказывается раскрытым все пространство духовного и вещественного культурного наследия человечества. В этой открытости проявляется совершенно новое явление общечеловеческого мультикультурализма, которое на Всероссийской конференции Института востоковедения в апреле 2023 года получило научное сокращение МК.2. Коммуникативно-когнитивный потенциал оформленных в текстах знаний также обрел эффективные инструменты мгновенного транс-текстуального взаимодействия. Активное развитие машинного перевода и его распространение на все живые языки мира реализовало легендарное упование на возможность построения объединяющей всех людей Вавилонской башни.

В-третьих, подверглась эрозии иерархия исключительности доступа к специализированному знанию и рухнула ограничительная монополия немногих поднаторевших специалистов на профессиональную информацию всех видов. Речь здесь идет не о неизбежных компьютерных утечках баз данных, а о том, что снобизм профессионалов, основанный на устоявшихся ограничениях присутственных мест их работы, перестал быть непреодолимым барьером для непосредственной общедоступности накопленных сокровищ мирового искусства и всего культурного наследия человечества.

В частности, деятельность ИКОМа и ЮНЕСКО, уже снимает с музейных работников дорогие для них привилегии запрета на фотосъемку предметов, выставленных в экспозиционных пространствах, запрета исследований и публикации результатов внешних лиц, до того, как музейщики реализуют свое «право» первой публикации, и, наконец, недопуска пользователей сетей в запасники и хранилища, аккумулирующих свыше 95% имеющихся музейных фондов. Правда, музеи еще



строго ограничивают живое общение между зрителями и посетителям в помещениях их выставочных залов, продавая эту «привилегию» ими зарегистрированным экскурсоводам, хотя эта практика извращает смысл интерактивного созерцания произведений искусства, непосредственного возникшего обмена впечатлениями и живого диалога между зрителями, пришедшими для встречи с прекрасным. Примерно такую же позицию занимают и крупнейшие западные библиотеки, и книгохранилища. Это рудименты прошлых веков с их монополией избирательного допуска человека к знаниям. Что не делает чести пока жестко упирающейся библиотечной касте, претендующей на извлечение доходов с мирового книжного, журнального и газетного фондов. То, что было оправдано, ради сохранения для будущих поколений подлинников любых, собранных энтузиастами, артефактов и произведений в эпоху аналогового информационного пространства, сегодня стало анахронизмом. Все эти бюрократические рестрикции, как и эксцессы исключительного владения авторскими правами — лишь признаки уходящей в небытие вертикальной социальной сегрегации на пути человеческого прогресса, формирования полнокровного неосязаемого капитала и развития мощного общечеловеческого потенциала. Машинный интеллект, электромагнитом своего неограниченного мультикультурализма, стягивает силовое поле знания в единый узел. Его искусственные мощные «мозги» и неограниченная «память» лишены свойств авторитаризма, самолюбования, склонности к стяжательству и иных человеческих «слабостей».

Авторитет учителя, просветителя, ученого, эксперта, в действующем пространстве киберкультуры, перестал быть автоматическим приложением к пребыванию его носителя в официально зарегистрированном присутственном месте. Электронная цивилизация своими всепроникающими динамичными инструментами игнорирует любую иерархию, взламывает территориальные границы, размывает ведомственные информационные фильтры, сословные стены и всевозможные, исторические, как бы на века выстроенные, организационные барьеры. Информационное пространство мировой ноосферы на глазах нашего поколения все более становится безграничным. По мере того, как осознание этой мультикультурной планетарной перспективы общей будущей судьбы человечества продолжит распространяться нынешними сверхвысокими темпами, разделенные миры природы, культуры и коммуникативности будут все больше становиться едиными. И тогда планетарность об-



щего сознания окончательно вытеснит поляризованную узость глобалистского мышления.

В-четвертых, следует признать, что рисуемое здесь перспективу грядущего «Общего Дома Человечества» описание, имеет мощный идеологический потенциал. Отчасти он подобен по влиянию, некогда провозглашенной в нашей стране Программе построения коммунистического общества за 20 лет, для тогда жившего поколения, в границах ойкумены, занимавшей 1/6 территории планеты. Экстенсивный путь развития, номенклатурная логика ограничительного информирования людей в рамках модели раздаточной экономики, выхолостили мечтательность этой устремленности в будущее. А жесткое противостояние двух мировых систем в военно-стратегической гонке по принципу мировой «игры с нулевой суммой» перевернуло динамику вектора технологической конвергенции в направлении потребительского типа глобализации по западному образцу.

В-пятых, первые десятилетия XXI века выявили социальную ограниченность этого типа неравновесных реалий мирового развития. Страны Востока обретают мультикультурную субъектную притягательность не только как «мастерская мира». Быстрыми темпам растет их духовный неосязаемый капитал. Предлагая его миру, даже пустынные просторы Аравийского полуострова можно превращать в незападные центры культурного, финансового и инновационного притяжения. Лувр в Дубае, как и Эрмитаж во Владивостоке, — это наглядные ростки нового сетевой мультикультурализма, раздвигающего границы ойкумены Незапада. На мировую периферию варварства будут вытесняться все те, кто, исповедуя замшелую логику грубого неокOLONIALИЗМА, продолжит претендовать на евроатлантическое цивилизационное превосходство. Старому Свету придется присоединиться к ойкумене Незапада, где обретают общее будущее народы Азии, Африки, ЮВА, ЮТР, Латинской Америки, Севера и Юга. Здесь обретет яркое звучание всемирная логика планетарного общежития!



Современное фарфоровое искусство Цзиндэчжэня: объединяя эпохи

Jingdezhen Contemporary Porcelain Art: Uniting Eras

А. М. Дремова

Фарфор — среди предметов материальной культуры отличается особой способностью запечатлять идеалы и эстетические взгляды своего времени на века. Среди всех центров керамики в Китае, именно в Цзиндэчжэне на протяжении истории выработалось множество различных техник, не просто дошедших до наших дней, но и успешно процветающих, служащих активному развитию фарфорового искусства в настоящее время.

Самым известным является бело-синий фарфор — цинхуа (青花瓷), обеспечивший всемирную известность китайскому фарфору. Благодаря его широкому производству во времена династии Юань (для экспорта) и последующим его развитием при династии Мин и Цин, закрепились лидирующие позиции Цзиндэчжэня как «столицы фарфора». Подглазурная роспись синей кобальтовой краской *цинхуа* в своих художественно-декоративных решениях хранит свидетельства обо всем пути менявшихся эстетических ценностей и ориентиров.

Цзиндэчжэнь вбирает в себя целую палитру различных техник, в период династии Мин объединяя подглазурную и надглазурную техники рождает *доуцай* (斗彩) смешенную технику, также надглазурные техники — *гуцай* (古彩), окончательно сформированную в династии Цин и *фэньцай* (粉彩) появившуюся в поздние годы Канси. Помимо этого использования различных красочных глазурей, что по-китайски звучит как *яньсэю* (颜色釉), стоит отметить одну из самых ценных, известную как «бычья кровь», красную глазурь *ланхун* (郎红) созданную в XVIII веке, не менее известна и красная подглазурная роспись *юлихун* (釉里红) восходящая к династии Юань, созревшая при династии Мин и процветавшая при династии Цин.

Все это делает Цзиндэчжэнь уникальным и по сей день, город, где культура прошлого продолжает жить в настоящем. Мастера чаще специализируются на одной технике, воспроизводя сюжеты прошлых эпох, другие же создают новые художественные композиции из символов традиционной культуры прошлого. Внутренняя творческая сила, аккумулированная за всю историю города, создает особый дух, позволяю-



щий сохранять традиционные и рождать новые формы. Фарфор, будучи предметом материального, несет коренную информацию духовной культуры, позволяя считывать эстетические идеалы эпох. Особенностью настоящего времени является свободное использование наследия прошлого, как технического, так и художественно-эстетических ценностей.

Ярким примером того являются работы художника, профессора Нин Гана (宁钢). Сохранение идеала, эстетически прекрасного необходимо для приближения к нему, а сохранение преемственности наследия прошлого для придания силы настоящему. Художник профессор Нин Ган относится с уважением и почитанием к эстетике традиционной культуры прошлого, сохраняя чувство гармонии и эстетической красоты в своих работах, следуя гармоничному началу, естественно вторя ритму единства природы.

Он создал свой собственный уникальный, яркий, узнаваемый выразительный художественно-образный язык, при этом технически новаторский, сохраняя ценности традиционной китайской культуры и искусства, но в то же время отвечая запросам современности, все больше обращенной к дизайну. Его глубокое понимание природы материалов в керамическом искусстве, превосходное владение технологией и мастерством — являются устойчивой базой, крепким фундаментом его творчества, позволяющими выразить свою художественную индивидуальность. Он выходит за границы декоративно-прикладного искусства, вдыхая новую жизнь, индивидуальность в свои произведения, отображающие уникальность авторского мировидения, при этом сохраняя на высоте отточенность мастерства и почитание традиций. В работах сочетаются, как и графические приемы — мастерское владение четкой линией, свободной легкой, живой, с характерным присущим художнику динамизмом, так и живописные приемы работы с цветом, будь то использование свободно перетекающих цветных высокотемпературных глазурей или же ритмичные соотношения цветовых пятен надглазурной техники. С точки зрения формы его работы представлены в основном серией плоских фарфоровых полотен (瓷板), квадратных пластов (порой с использованием рельефа, выгравированных изображений), также серией различных по форме ваз и тарелок, выполненных как в подглазурной технике, так и надглазурной. Свободно, мастерски используя приемы традиционных техник, например в серии знаковых работ на красном фоне цветной глазури, применяет надглазурную технику *фэньцай* (粉彩), но в своей художественной уникальной манере (《和合》2014 г., 《荷塘秋色》2013 г.,



ваза 《岁岁和合》 2015 г.) . Он виртуозно сочетает высокотемпературные глазури, формируя богатую и разнообразную фактуру, служащую то основой глубины картины, то создавая ощущения многослойности пространств, в которых ритмично перекликаются созданные смешением техник и приемов, традиционные сюжеты, обращение к национальному искусству, традиционной китайской культуре, но в абсолютно современной авторской манере выражения. Здесь и фигуры, пейзажи, цветы и птицы все созданные им образы, органичны и едины, являются частью целостного произведения, подобно традиционной китайской живописи, естественно проявляясь из пространства сущего, материи природы, выраженной крупными цветовыми пятнами, свободно выплеснутых, разливающихся глазурией. Созданный им художественный язык в керамике настолько ярок, самобытен, отточен мастерством и пропитан собственным духом, что при работе в других техниках также ясно видна индивидуальность художника. Через его яркий авторский подчёрк и новаторские решения, произведения, казалось бы, из прикладного материала керамики, выходят к самостоятельным искусствам. Например в работах выполненных в технике 三彩 «глазурь трех цветов» города Лоян (провинция Хэнань) профессор Нин Ган создает натюрморты подобно живописным полотнам, отличающихся свободной манерой владения линией контура и глазуриями, а в работах выполненных глазуриями техники Цзюньяо (округа Цзюньчжоу) он вводит новаторский подход, впервые используются местные глазури для создания художественных образов, «живое письмо глазуриями» с характерными для него сюжетами (рыб, сов), в то время как традиционно эти глазури использовались лишь для сплошного покрытия поверхностей керамики.

Всем его произведениям свойственна некая внутренняя сила и внешняя зрелищность.

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



О взаимовлиянии иранской и российской культур

On the Mutual Influence of Iranian and Russian Cultures

Л. М. Раванди-Фадаи

После Исламской революции в Иране и сменой режима Иран встал в оппозицию сначала «вестернизации», а затем и глобализации. Уже несколько десятилетий стараниями иранских властей ведется борьба за сохранение традиционных культурных ценностей, борьба с проникновением «западной квазикультуры», как минимум чуждой для Ирана. Прежде чем вернуться к вопросу о культурном диалоге Ирана и России, следует отметить, что культура в том смысле, в котором понимаем ее мы, отличается от того значения, которое придается ей в Иране. Культура в Иране представлена не только традиционными направлениями творческой деятельности, каждое из которых создает свое дискуссионное поле, но также включает в себя и религию.

В комплексе Иран обладает следующими особенностями, выделяющими его среди других восточных и исламских стран: традиционный шиизм, существующий в стране уже много веков, история, восходящая своими корнями к эпохе возникновения первых цивилизаций в Средней Азии и, соответственно, сама культура, получившая второе дыхание с исламизацией Ирана и затем развивавшаяся нога в ногу с исламскими науками. Симптоматично, что истоки древнеиранской культуры смогли дожить до наших дней.

Таким образом, ключевыми факторами, влияющими на формирование культуры и проведение культурной политики Исламской Республики Иран являются: ислам и его ценности, доисламская культура с ее традициями, и возникшая из их синтеза традиционная иранская культура. Наблюдается причудливое переплетение исламских и доисламских обычаев. Так, в Иране до сих пор все отмечают зороастрийский Новый год (Новруз), приходящийся на день весеннего равноденствия, когда по доисламскому обычаю прыгают через костер. Духовный лидер Али Хаменеи не только не возражает против этого праздника, но и сам каждый год поздравляет иранцев с Новрузом, и при этом одновременно вспоминает о важных для ислама событиях, приходящихся на эти даты. В этом году Хаменеи упомянул о дне рождения имама Махди. А во время исламского траурного дня Ашура, когда вспоминают убийство имама Хусейна, многие прикасаются к решеткам с огнем



в надежде на исполнение желаний (отношение к огню как к священному элементу пришло из зороастризма).

После Исламской революции Иран пытался изолировать свою культуру, которая была названа «исламской культурой», от любых возможных проявлений внешнего влияния. Стоит также напомнить, что после Исламской революции был провозглашен лозунг «Ни Запад, ни Восток», который ставил своей целью независимость Ирана от иностранных государств. С формированием новых институтов Иран уделял, и по-прежнему уделяет, огромное значение планированию проводимой культурной политики. Ее роль сводится к поддержанию сложившихся ценностей и донесению позиции Ирана до других стран. В частности, именно такая задача возложена на Культурное представительство Исламской Республики Иран, которое начало свою работу в Москве в 1998 году. Следует отметить, что это учреждение занимается также и организацией культурных мероприятий в Российской Федерации, которые сопровождаются визитами делегаций иранской интеллигенции, что в значительной степени способствует расширенному знакомству с культурой, культурной жизнью и деятелями культуры Ирана.

Подобные действия со стороны Ирана и активизация культурных контактов стали возможными и даже необходимыми на фоне борьбы с экстремизмом и ксенофобией, а также возвращением России к духовным ценностям. Исламская Республика Иран достаточно успешно на протяжении долгого времени пытается донести до остального мира, что ислам может быть мирным и его не стоит бояться. Однако в противовес этому, Запад и заинтересованные страны создали такие инструменты как «иранофобия», «исламофобия» и «шиитофобия», которые направлены на очернение образа Ирана, ислама и шиизма. Корни этих явлений лежат скорее в политической плоскости, поскольку они долгое время были сопряжены с санкциями в отношении Исламской Республики и ее нежелании уступать в переговорах по ядерной программе. В то же время их можно рассматривать как метод борьбы с культурной изолированностью Ирана и его нежеланием присоединиться к глобализационным процессам. Этот вопрос скорее относится к цивилизационной идентичности и раскрывать его нет смысла, тем более что возникающие вызовы и реакцию на них Ирана можно наблюдать в историческом процессе возникновения и развития исламской республики.

Культурные связи между Ираном и дореволюционной Россией были достаточно интенсивными, и в сфере культуры и быта было много вза-



имных заимствований. Так, иранцы заимствовали у русских самовар — в конце XIX в. его завезли туда русские купцы. И он до такой степени прижился в Иране и стал частью иранского быта, что даже само слово «самовар» считается там исконно персидским словом. В Россию же через Иран, например, пришли узоры на платках, взятые из иранских шалей. Они в середине XIX века стали известны как павлопосадские платки — один из русских народных промыслов. Формы куполов некоторых российских храмов воспроизводят формы куполов иранских мечетей и усыпальниц, например усыпальницы Шах-Чераг в Ширазе. Однако между Ираном и СССР отношения (не только культурные, но и политические и торговые) развивались явно недостаточно. Только незадолго до окончания ирано-иракской войны отношения между ИРИ и Советским Союзом начали улучшаться. Кульминационным же моментом советско-иранского сотрудничества в 1980-х гг. стал визит спикера парламента ИРИ Али Хахеми-Рафсанджани в Москву в 1989 г., в ходе которого сторонами было подписано Долгосрочное Соглашение об экономическом и техническом сотрудничестве (на 10 млрд долл.) [Karami, 2010–2011]. В этот, по сути, пакет соглашений входили в том числе программы долгосрочного культурного и спортивного сотрудничества [Арунова, 2004].

После распада СССР двусторонние отношения между Россией и Ираном начали приобретать значительно большую интенсивность, что выразилось в увеличении контактов между государственными деятелями двух стран и усилении взаимного экономического присутствия на территории двух государств. Однако, нужно отметить, что в этом раскладе геополитические интересы превалировали. Лишившись большого количества территорий в результате распада Советского Союза, а, следовательно, и геополитического влияния, Россия нуждалась в союзниках, которые смогли бы нейтрализовать влияние ее противников по периметру новых границ. Таким союзником в какой-то степени стал Иран, который, даже находясь в международной изоляции, имел влияние на соседние страны. Конечно, в 1990-х гг. между государствами наблюдалось и определенное геополитическое соперничество, особенно остро проявлявшееся в Средней Азии, но оно не мешало сотрудничеству двух стран, особенно в связи с актуальностью внешних угроз. Иран, воспринимавший Советский Союз как страну, ранее потенциально угрожающую целостности его территории, перестал видеть эту опасность со стороны России, уже не проповедующей советскую атеистическую идеологию, противоречащую иранской тра-



диционной культуре, а также обладающей более прагматичным нежели чем СССР подходом к выстраиванию внешнеполитического курса, не имеющей общей сухопутной границы с Ираном и весьма занятой собственными внутренними проблемами.

Однако, несмотря на произошедшее после распада СССР потепление в отношениях двух стран, за последние десятилетия они развивались неравномерно. Происходило то сближение по некоторым вопросам, то расхождение, (которое наблюдалось даже чаще).

В 1990-е гг. Иран делал акцент в отношениях с Россией лишь в области переводов религиозной литературы. Затем эти связи стали более обширными, затронув научное и культурное сотрудничество. Естественно, что такая организация, как Культурное представительство Ирана, являющаяся частью Организации исламских и культурных связей, представляет собой инструмент общественной дипломатии, который активно и удачно используется. Несмотря на сравнительно низкий уровень товарооборота между нашими странами, на руководящих постах обеих стран всегда озвучивались позитивные заявления о развитии добрососедских отношений между государствами. Демонстрируют уровень взаимоотношений и сегодняшние события: на фоне борьбы с международным терроризмом и меняющейся политической обстановки, обе страны демонстрируют нарастающий интерес друг к другу в качестве партнеров в самых различных областях, прослеживается и интенсификация контактов на высших уровнях, а самое главное — Иран обретает черты союзника в глазах рядовых российских граждан. Это ли не успех в том числе и в общественной дипломатии?

Проводимая Исламской Республикой политика доказала, что кроме установления мирных и конструктивных отношений, основанных на принципах равенства и взаимоуважения, Иран не стремится к распространению своего идеологического влияния. Как уже было замечено ранее, сформированные экономические и политические связи стали активно использоваться для расширения культурных контактов. Однако говорить о взаимодействии культур в глобальном смысле достаточно сложно, поскольку его формы проявляются не на всех уровнях.

В отношении языковых связей, можно сказать, что оба языка оказались под взаимным влиянием. Заимствования существуют и в русском, и в персидском языках. Более того, в русском и фарси существует много общих и до сих пор узнаваемых корней еще индоевропейского происхождения. Безусловно, в обогащении каждого языка большую роль играют заимствования как результат взаимодействия разных народов



и наций на почве политических, торговых, экономических и культурных отношений. Существует огромное количество научных работ посвященной этой тематике, особенно среди иранских лингвистов¹.

В 2006 г. по решению Высшего Совета просвещения ИРИ в список иностранных языков, которые могут быть предложены для изучения в школе, были добавлены три языка: русский, испанский и итальянский [Каменева, Карими-Мотаххар, 2015].

Безусловно влияние, оказанное персидскими классическими поэтами на российских литераторов, но мы знаем о том, что и российские авторы, в том числе классики русской литературы, были переведены на персидский язык и оказали свое влияние на персидскую литературу.

Как и в России, так и в Иране отмечается интерес к вопросам взаимосвязи русской и персидской литератур. Взаимодействие литератур всегда только обогащало национальную литературу. Например, в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина приводятся слова Саади; Л. Н. Толстой включил в свой сборник «Круг чтения» много изречений из «Голестана» Саади, известны также «Персидские мотивы» Сергея Есенина.

Российский читатель хорошо знаком со многими классиками персидской поэзии такими как Рудаки, Фирдоуси, Хайям, Саади, Хафез, Джаллаладин Руми, Джами и др. Существует огромное количество переводов на русский язык. Необходимо отметить, что с увеличением количества переводов повышался и художественный уровень переводов произведений.

Персидско-русскими и русско-персидскими литературными связями стали заниматься советские иранисты: А. З. Розенфельд, Д. С. Комиссаров, Д. Х. Дорри, З. Г. Османова. В Иране на эту тему появлялись отдельные статьи Саида Нафиси, Мохаммад Али Ислами Нодушен, Фатимы Саях, Мехри Ахи и др. Две последние женщины прекрасно владели русским языком и хорошо знали русскую литературу.

В 1900 г. первой переведенной книгой с русского языка на персидский стала комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». Особым успехом в Иране пользовались переводы произведений А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, М. Горького, А. С. Пушкина и др. Как отмечает Наргес Мохаммади Бадр «Иранцы очень любят А. С. Пушкина за изящ-

¹ Х. Д. Похл. *Слова иранского происхождения в русском языке*; Л. Асгари. *Персидские заимствованные слова в русском языке*, где автор дает историко-лингвистический анализ ирано-русских языковых контактов и ряд персидских заимствованных слов в русском языке; Муртазави Сейед-Моджтаба. *Персидские заимствованные слова в русском языке* и мн. др.



ную лирику, Л. Н. Толстого — за его философию гуманизма, Ф. М. Достоевский привлекает своим глубоким психологизмом, а А. П. Чехов вписывается в персидскую литературу (современную) своим кратким, прозрачным стилем» [Наргес, 1997]. Притом многие продолжают переиздаваться и сейчас, Например Чехов издавался более 240 раз, а Горький более 160 раз. Несомненное влияние на молодых иранских поэтов оказывали русские поэты и прозаики XX века: С. Есенин, В. Маяковский, С. Я. Маршак, К. Федин.

Необходимо отметить, что иранцы знакомы не только с творчеством русских классиков, но также издают брошюры и статьи о жизни и творческой деятельности русских поэтов и прозаиков. В последние десятилетия XX века на персидском языке вышли произведения Ахматовой, Бунина, Тургенева. На театральных подмостках крупных иранских городов идут постановки пьес А. П. Чехова.

Примечательно, что именно в большой степени переводы помогли передать духовность иранской культуры. Литературные произведения, являющиеся неотъемлемой частью жизни любого иранца, стали доступны российскому читателю благодаря переводам. Через призму этих произведений предоставляется возможность понять поэтическое, полное духовности и ярких образов иранское мышление, перетекаемое в речи в удивительные метафоры и аллегории, являющиеся неотъемлемой частью полного фразеологизмов языка персов.

Следует отметить переводы современных персидских произведений на русский язык Дж. Х. Дорри и А. И. Полищука, которые дают возможность как бы изнутри почувствовать атмосферу иранской семьи, сложных отношений внутри нее, быта простой иранской семьи.

Имеющаяся база для активного культурного диалога отвечает всем настоящим запросам для развития и укрепления двусторонних отношений. Несмотря на то, что роль культуры сводится к обеспечению и дополнению проводимой внешней политики, имеются все условия для наращивания влияния культур с тем, чтобы донести государственные позиции до общественного мнения.

Необходимо отметить, что через телевидение и СМИ можно налаживать культурные связи. Ограниченное знакомство с иранскими фильмами в России и с российскими фильмами в Иране наносит ущерб культурным связям. К примеру, главными культурными шагами Исламской Республики считаются анализ объема и разнообразия публикаций в различных областях; увеличение количества и улучшение качества радио- и телевизионных каналов Исламской Республики



Иран внутри и за пределами страны; строительство огромного количества Домов культуры и художественных центров; проведение десятков (а может и сотен) международных книжных выставок и ярмарок; колоссальные успехи иранского кинематографа и получение многочисленных наград на мировом уровне; и несомненно самое главное — рост общественной сознательности¹.

Следует отметить успехи так называемой «Новрузной дипломатии» Правительства Москвы, которое в целях укрепления атмосферы гражданского мира, стабильности и межнационального согласия, а также учитывая национально-культурные запросы проживающих в Москве народов Ближнего и Среднего Востока, Центральной Азии и Закавказья, уже более 15 лет широко и с успехом празднует Новруз в столице Российской Федерации. Было подписано распоряжение Правительства Москвы от 23.03.06 «О проведении общегородского праздника Новруз»². К примеру, в 2016 г. на праздновании Новруза в Москве приняли участие 35 тысяч человек³. Жители и гости столицы могут ближе знакомиться с национальной кухней, изделиями народных промыслов, национальными костюмами, традициями, в основном иранских народов. Необходимо отметить, что многие народы Средней Азии, Татарстана и Закавказья также празднует этот древний праздник.

Немалую роль в развитии культурных связей играет туризм.

Несмотря на пертурбации в политических и экономических отношениях между Москвой и Тегераном, в многом происходящих из-за внешних факторов, культурные связи остаются крепкими. Вечера персидской поэзии, фестивали иранского кино, и другие культурные мероприятия часто проводятся в Москве и других городах России. Огромен интерес к российской культуре и в ИРИ. Все это, вместе с существующими предпосылками к политическому и экономическому диалогу создает ту основу, которая будет необходима для налаживания тесно-го сотрудничества между странами.

Культурный диалог представляет взаимное влияние иранской и российской культур. Диалог, имеющий все возможности для того,

¹ См. Культурные-шаги-исламской-республики. *Pars.Today*. URL: <http://russian.irib.ir/analitika/stati/item/271212-культурные-шаги-исламской-республики> (дата обращения 09.07.2023).

² См.: Законодательство г. Москвы. *Сейчас.ру*. URL: <https://www.lawmix.ru/moscow-prof/75393> (дата обращения 09.07.2023).

³ См.: Главный девиз праздника: «Давайте дружить!». *Pars.Roday*. URL: <http://parstoday.ir/ru/news/russia-i17902> (дата обращения 15.07.2023).



чтобы стать только лучше при условии соблюдения правил хорошего тона и отсутствии скрытых намерений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Арунова М. Р. Исламская революция и российско-иранские отношения. *Ближний Восток и современность*. № 21. М.: ИИИиБВ, 2004. С. 178.
2. Каменева М. С., Карими-Мотаххар Дж. К вопросу изучения российско-иранских культурно-языковых связей. *Российско иранские отношения: проблемы и перспективы*. М., ИВ РАН, 2015. С. 155.
3. Наргес Мохаммади Бадр. Диссертация на соискание уч. ст. к. ф. н. *Освоение персидской литературы в России и русской в Иране (опыт сравнения)*. ИВ РАН. М., 1997. С. 17.
4. Karami J. *Iran-Russia Relations: Expectations and Realities. An Iranian Quarterly*. Vol. 9. Nos. 3–4. Fall 2010–Winter 2011.



Китайский Trash-Art: борьба за сохранение культурного наследия

Chinese Trash-Art: The Struggle for the Preservation of Cultural Heritage

М. С. Круглова

В последние десятилетия оформилась устойчивая тенденция к созданию произведений искусства из некогда использованных материалов. Из старой одежды шьется новая, из старых лодок создаются новые «старинные» предметы мебели, даже мусор находит применение в так называемом trash-art'e, произведения которого продаются на аукционах за тысячи долларов. Вопрос о вторичности современного искусства, таким образом, звучит грустно: действительно ли реальность первых десятилетий XXI века не может породить ничего нового? Если обратиться к мотивам современных художников, четко прослеживаются две основные причины такого выбора исходных материалов. Первая из них — экология: зачем создавать новое, если можно воспользоваться уже имеющимся материалом. Второй причиной служат низкая цена и доступность материалов.

Определенную роль, на наш взгляд, играет и желание вывести традиционное искусство на новый уровень, показать его с другой стороны, привлечь внимание новых поколений, «обновить» его в глазах современников.

Проблема экологии и сохранения культурного наследия в Китае стоит особенно остро, поэтому современные китайские художники с готовностью следуют современным трендам, однако в их творчестве наблюдается ряд особенностей, отличающих их от основных тенденций трэш-арта. Исследование трэш-арта вызывало интерес как зарубежных [Ihan, 2016; Wang, 2017], так и российских [Крайнева, Лидин, 2012; Гончаренко, 2008; Гончаренко, 2015] исследователей. Задача настоящего исследования заключается в более детальном рассмотрении того, как в искусстве Китая применяется разбитый или бракованный фарфор.

В докладе рассматриваются примеры трэш-арта, созданные современными китайскими деятелями искусства. Автор рассматривает примеры использования битого фарфора для создания новых предметов искусства в Китае и Корее. Пекинский художник Ли Сяофэн создает пригодные к носке платья из осколков фарфора династий Сун,



Мин и Цин, а также работает с новым битым фарфором для создания моделей совместно с такими модными домами, как *Lacoste* и *Alexander McQueen*. Компания *Recycled China* создает из бракованного Цзиндэчжэньского фарфора и отработанного алюминиевого лома художественные панно и функциональные цветочные горшки. Лэй Сюэ работает в иной плоскости трэш-арта, создавая изделия из новых материалов и имитируя мусор (например, мятые жестяные банки) и при этом расписывая свои изделия традиционными для китайского фарфора узорами. При изучении работ упомянутых мастеров был сделан вывод о том, что в отличие от западных художников в области трэш-арта, которых чаще всего беспокоят именно вопросы экологии, художников Востока чаще беспокоит вопрос о сохранении культурного наследия: они пытаются представить старые, испорченные предметы традиционного искусства в свете, более привлекательном для современных запросов общества, а также вписать предметы в современную социальную повестку, сделать их «модными».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гончаренко Н. Искусство... мусора. Экология и жизнь. 2008. № 6. С. 88–92.
2. Гончаренко Н. Мусор и его изображение в творчестве художников поп-арта и «нового реализма». Искусство и образование. 2015. № 5. С. 7–17.
3. Крайнева Е., Лидин К. Мусорные музы. Проект Байкал. 2012. № 9. С. 66–75.
4. İlhan M. Transforming Trash as an Artistic Act. A Master Thesis. Ankara: Department of Communication and Design İlhan Dođramacı Bilkent University, 2016. 98 p.
5. Wang M. Waste in Contemporary Chinese art. The Newsletter. 2017. No. 76. Pp. 32–33.



Сюжет о принцессе Турандот в сычуаньской опере

The Story of Princess Turandot in the Sichuan Opera

Р. Г. Шануро

Сюжет о китайской принцессе Турандот, восходящий к персидской поэме Низами «Семь красавиц» и книге Марко Поло и развитый в произведениях Пёти-Делакруа, Гоцци, Шиллера и Пуччини, стал популярен в Китае начиная с 1980-х гг. Предпринимались оперные постановки в европейском стиле, был снят фильм, однако в этой статье мы обратимся к бытованию сюжета в традиционных жанрах китайского театра.

Как пример усвоения китайской культурой истории о Турандот, рассмотрим оперное либретто, написанное китайским драматургом Вэй Минлунем по мотивам оперы Пуччини. Либретто Вэй Минлуня «Китайская принцесса Турандот» было использовано в постановках, принадлежащих к различным традициям китайской оперы: сычуаньской, хэнаньской, кантонской, пекинской [Melvin, Cai, 2010]. Мы обратимся к сычуаньской опере, так как именно для нее Вэй Минлунь изначально составил свое либретто. Кроме того, в нашем распоряжении имеется ее видеозапись [Вэй, 2001]¹.

Вэй внес в сюжет оперы заметные изменения. Во-первых, китайская принцесса у него не так жестока, как у Пуччини: она не казнит принцев, не разгадавших ее загадки (а только угрожает им), сожалеет о смерти Лю и отказывается от славы и богатства, отдавая свою руку «господину Безымянному» (так в либретто назван Калаф). Изменено и имя принцессы. Если иероглифы, которыми традиционно транскрибируется по-китайски «Турандот», сразу дают понять, что речь идет об иностранном имени, то Вэй дает ей китайскую фамилию Ду и имя Ланьдо («Бутон орхидеи»). Во-вторых, загадки превращены в задания, решение которых требует не только ума, но и силы и ловкости, что напоминает об испытаниях для женихов в поэме Низами и в легенде о монгольской принцессе Хутулун из книги Марко Поло. Соискатель руки Турандот должен поднять тяжелый треножник, заставить ее открыть глаза (господин Безымянный добивается этого, сказав, что у него на ладони написано имя девушки, которая его любит) и побе-

¹ Вэй Минлунь. Китайская принцесса Турандот. Сычуаньская опера. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sxXmMTUrZSI> (дата обращения: 25.04.2023).



дить ее в боевом состязании. В-третьих, автор создает впечатляющий новый финал. После смерти Лю господин Безымянный осознает, как он любил ее. Он не может жениться на Турандот, хотя она ответила на его чувство взаимностью. Он уходит из дворца, встречает двух поклонников Турандот (которым, как он думал, она велела отрубить голову) и, как раз когда он с грустью вспоминает о Лю, раздается восклицание: «Лю здесь!» Появляется Турандот в одежде Лю, что означает слияние двух героинь: душа Лю переселилась в Турандот. Переселение душ — типичный элемент китайской мифологии. Один из самых известных сюжетов — легенда «Лян Шаньбо и Чжу Интай» о влюбленных, которые были разлучены при жизни и воссоединились после смерти в образе бабочек. Тем не менее господин Безымянный отвергает любовь Турандот и пытается уплыть от нее на лодке. Турандот хватается за канат, господин Безымянный обрубает его. Тогда Турандот садится в собственную лодку и преследует его. Появившиеся на берегу император со свитой видят вдаль два белых паруса.

Как и в любой традиционной китайской опере, сычуаньской опере, сформировавшейся в основном в середине эпохи Цин (1736–1795), присущ синтез пения, разговорных диалогов, танца и боевых искусств. В принципе, эти черты сближают ее с европейской оперой, особенно с немецким зингшпилем или французской комической оперой. В опере «Китайская принцесса Турандот» представлены все 6 традиционных амплуа в разных их вариантах. Так, принцесса Турандот относится к амплуа «воинственная дань», Лю — к амплуа «молодая дань», господин Безымянный — к амплуа «молодой шэн», император — к амплуа «мо», евнух-карлик (в чьем образе слились пуччиниевские министры Пинг, Панг и Понг) — к амплуа «шут-чоу».

Музыка оперы «Китайская принцесса Турандот» имеет мало общего с музыкой Пуччини. Нам удалось найти в ней лишь два пуччиниевских лейтмотива: несколько раз звучит мелодия «Молихуа» (собственно, китайская по происхождению), кроме того, когда в конце Турандот чувствует, что полюбила господина Безымянного, в оркестре звучит лейтмотив из арии Калафа («Vincerò, vincerò!»). Тем не менее сам Вэй Минлунь во вступительных титрах к опере указывает, что она написана по мотивам оперы Пуччини, а премьера его постановки состоялась одновременно с премьерой спектакля Чжан Имоу в 1998 году.

В либретто также есть два момента, которые сближают «Китайскую принцессу Турандот» именно с оперой Пуччини, а не с другими версиями сюжета. Во-первых, это появившийся впервые у Пуччини и полу-



чивший дальнейшее развитие у Вэй Минлуня персонаж Лю. Во-вторых, ария Калафа / господина Безымянного «Nessun dorma» / «Этой ночью никто не уснет». Правда, дальнейшее содержание арий существенно различается: у Пуччини Калаф предчувствует свою победу, а у Вэй Минлуня скорбит о гибели Лю.

Обработка Вэй Минлуня получила положительные отзывы и китайских, и западных критиков. Цин Тянь назвал Вэя «китайским Дон Кихотом», защитником китайской культуры от западного ориентализма и капитализма. Несмотря на скромный бюджет постановки, китайского зрителя привлекли сюжет и образы персонажей. Особенно удался Вэю образ Лю — умной, нежной и верной¹. По мнению рецензента «Экономиста», Вэй сделал образ Турандот правдоподобнее: она «жестокая и холодная снаружи, но человечная внутри». Таким образом, зрителю легче поверить в то, что в конце оперы Турандот влюбляется в господина Безымянного (Калафа)². В 2004 году сычуаньская оперная труппа под руководством Лю Пин показала этот спектакль в Сиднейском оперном театре (Австралия). Это был первый случай, когда театр пригласил выступить на своих подмостках китайскую традиционную оперную труппу³.

Можно заключить, что сюжет о принцессе Турандот, изначально воспринимаемый в Китае как «искажение и клевета» (из-за условности изображения Китая и жестокости принцессы), к концу XX века был освоен китайской культурой и приобрел большую популярность.

Библиография

1. Grand Opera in China: One Country, Two Turandots. URL: <https://www.economist.com/node/165763> (дата обращения: 25.04.2023).
2. Melvin S., Cai J. Turandot in China: Rejected, Reinterpreted, Reclaimed. *The Opera Quarterly*. Vol. 26. No. 2–3, Spring-Summer, 2010.

¹ Цин Тянь. «Турандот» и «Китайская принцесса Турандот»: спор за право голоса. URL: <http://www.omnitalk.com/omniarch/gb2b5.pl?msgno=messages/271.html> (дата обращения: 25.04.2023).

² Grand Opera in China: One Country, Two Turandots. URL: <https://www.economist.com/node/165763> (дата обращения: 25.04.2023).

³ (Лю Пин: мечта о сычуаньской опере). Woman of China. URL: <http://www.123renren.net/article/91ddca59-e5ab-414a-abc1-0f6092054aa1.htm> (дата обращения: 25.04.2023).



3. 刘萍: 川剧追梦人 (Лю Пин: мечта о сычуаньской опере). *Woman of China*. URL: <http://www.123renren.net/article/91ddca59-e5ab-414a-abc1-0f6092054aa1.htm> (дата обращения: 25.04.2023).
4. 青田.“杜蘭朵”与“圖蘭多”: 話語權的爭奪 (Цин Тянь. «Турандот» и «Китайская принцесса Турандот»: спор за право голоса). URL: <http://www.omnitalk.com/omniarch/gb2b5.pl?msgno=messages/271.html> (дата обращения: 25.04.2023).
5. 魏明伦. 中国公主杜兰朵. 川剧 (Вэй Минлунь. Китайская принцесса Турандот. Сычуаньская опера). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sxXmMTUrZSI> (дата обращения: 25.04.2023).
6. 魏明倫. 《杜蘭朵公主》臺灣豫劇團 (Вэй Минлунь. Хэнаньская опера «Принцесса Турандот»). Гаосюн, Оперная труппа Гогуан, 2001.



Китайские покупатели китайского искусства: пример торгов Sotheby's Hongkong последнего десятилетия

Chinese Buyers of Chinese Art: An example of Sotheby's Hongkong Auctions of the Past Decade

В. А. Заушицын

С каждым годом мировой арт-рынок развивается и расширяется, на нем появляются новые игроки и новые направления. Именно одному из таких игроков и посвящена эта статья. С наступлением XXI в., в условиях растущей глобализации и мультикультурности, спрос на искусство, в частности, на китайское, только возрастает, и Гонконг становится одной из ведущих мировых арт-площадок. Если на начало века доля Китая вместе с Гонконгом на мировом рынке искусства не достигает и 1%, то к 2020 году Гонконг уже является вторым после Нью-Йорка крупнейшим рынком искусства в мире. Этот беспрецедентный рост смог стать возможным за рекордно короткий срок — Гонконгу потребовалось всего около десятилетия, чтобы выйти на столь высокий уровень. Все это позволяет говорить о том, что глобальный рынок искусства в целом «переезжает» в Азию и открывает новые рубежи.

Одним из тех, кто поспособствовал столь стремительному росту Гонконга как арт-рынка, стал Британский аукционный дом Sotheby's, работающий в городе с 1973 г. и ставший одним из крупнейших игроков в регионе. На момент 2020 г. доля гонконгских клиентов аукционного дома составила 30% от общего числа клиентов, что также демонстрирует рост популярности азиатского рынка искусства. Статья посвящена рассмотрению тенденций на арт-рынке Гонконга на примере торгов аукциона Sotheby's, тому, каких клиентов привлекает аукцион, какие лоты за последнее десятилетие стали наиболее популярными и рекордными по стоимости, а также вопросу о том, что является более востребованным у китайских покупателей — классическое или современное искусство.

В XXI в. гонконгский арт-рынок пережил период стремительного роста, став одним из крупнейших в мире. Огромное количество галерей, дилеров и аукционов стекаются в город, результаты торгов на аукционах регулярно бьют рекорды цен, а арт-сцена города привлекает все больше новых участников — все это стало возможным за весь-



ма короткий срок. Всего за 10–15 лет Гонконг смог выйти на лидирующие позиции на мировом арт-рынке. Подобный успех стал возможным во многом благодаря приходу основных участников рынка — международных аукционов. Одним из таких аукционов стал британский Sotheby's, ставший первопроходцем на азиатском рынке.

Аукционный дом Sotheby's имеет богатую историю. Начавшись как предприятие по продаже книг с публичными торгами, он был основан в 1744 г. Сэмюэлем Бейкером (Samuel Baker; 1711–1778). Если на начальном этапе своего развития аукционы были посвящены в первую очередь продаже книг, то в дальнейшем Sotheby's начал продавать все больше предметов искусства, антиквариата, мебели и драгоценностей, которые выкупал у богатых английских семей. Название же свое аукцион получил по фамилии единственного наследника Бейкера — его племянника Джона Сотби (John Sotheby; 1740–1807).

За более чем двухсотлетнюю историю развития аукционный дом смог стать одним из наиболее важных игроков на мировом арт-рынке. Активно развивая направление торгов в области предметов антиквариата в XX в., Sotheby's занимал все более уверенные позиции на мировом арт-рынке [Art Price, 2015, с. 38–40], а начиная с 1960-х годов британский аукционный дом начал расширять международное присутствие, открыв филиалы во многих крупных городах мира, в Нью-Йорке, Москве и, конечно, в Гонконге.

Привлекательный возрастающей популярностью китайского искусства, а также выгодным географическим расположением города, свободным рынком и налаженными торговыми связями, Sotheby's провел свой первый аукцион в 1973 г., основывая первые продажи на местных частных коллекциях китайского фарфора, постепенно увеличивая разнообразие категорий¹.

Со временем успех Sotheby's в Гонконге привлек внимание многих международных галерей и аукционных домов, которые открывали свои отделения в городе. А с началом XXI в. Sotheby's первым из аукционных домов провел аукцион в категории современного китайского искусства и на много лет сконцентрировался на развитии именно этого набирающего популярность направления.

Что касается развития Гонконга в роли центра торговли искусством, стоит уделить внимание преимуществам города, которые смог-

¹ Sotheby's. URL: <https://www.sothebys.com/en/?locale=en> (дата обращения 16.07.2023).



ли создать его привлекательный образ в глазах международного арт-сообщества.

Благодаря своему географическому положению, развитой системе международных торговых связей, выстроенных во многом благодаря британскому влиянию, а также благодаря свободе торговли, Гонконг смог стать привлекательным местом, куда стекаются галереи, аукционы и коллекционеры со всего мира. К тому же, благодаря связи Гонконга с материковым Китаем, город стал своего рода точкой входа как на китайский рынок, так и на рынок всей Восточной Азии [Краснов, 2023, с. 147–149].

Помимо этого, арт-рынок в городе поддерживается и арт-сценой, развитие которой пришлось в большей степени на начало XXI в. Приход крупных международных аукционов повлек за собой рост привлекательности рынка и повышение его популярности. Это привело к тому, что в городе открывается все больше международных галерей, в основном коммерческих, а правительство Гонконга все больше способствует развитию культурной сферы в городе¹.

Так, правительство Гонконга открыло один из самых амбициозных и больших культурных проектов в мире — Культурный округ Восточного Коулуна. В рамках развития округа были открыты одни из крупнейших музеев Азии — музей визуальной культуры M+, посвященный, прежде всего, современному искусству, а также Гонконгский дворец-музей, который сотрудничает с музеем Гугун в Пекине и демонстрирует многие уникальные объекты его коллекции².

Еще одним важным событием для арт-сцены Гонконга стало открытие международной художественной ярмарки Art Basel Hong Kong в 2013 году. Ярмарка стала крупнейшим художественным центром Азии, которое привлекает коллекционеров и галереи со всего мира.

Таким образом, Гонконг сегодня — крупнейший центр торговли искусством в Азии, с прочной основой, сформированной сообществом как местных, так и иностранных коллекционеров и галерей, который не просто пережил период стремительного развития, но и имеет потенциал для большего роста.

¹ Poposki, Hok Bun Leung. *Hong Kong as a Global Art Hub: Art Ecology and Sustainability of Asia's Art Market Centre*. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/1/29> (дата обращения 16.07.2023).

² Brand Connect. *The Art of Making Money. How Hong Kong Became a Hub for Asia's Biggest Art Deals*. URL: <https://asiahubhk.economist.com/how-hong-kong-became-a-hub-for-asias-biggest-art-deals/> (дата обращения 16.07.2023).



За время развития арт-рынок Гонконга преодолел как этапы стремительного роста, так и этапы замедления и стагнации. Рост цен на рынке, прежде всего, связан с возросшей в начале 2000-х гг. популярностью китайского современного искусства. Произведения в этой категории стали движущей силой развития рынка.

При этом, каллиграфия и живопись, фарфор и предметы антиквариата оставались популярной и востребованной категорией, пользующейся спросом, в первую очередь, у китайских коллекционеров. Современное же искусство стало популярным у нового, более молодого поколения.

С момента широкого распространения современного искусства, начавшегося в 2004 году, китайский арт-рынок претерпел колоссальный рост, особенно в этой области, а аукционные цены на произведения китайских художников били рекорды. Среди наиболее востребованных на торгах китайских художников стоит выделить Чжао У-цзи, Чжан Сяогана, Цзэн Фаньчжи и Чжан Дацяня, чьи работы регулярно ставили рекорды по стоимости, в несколько раз превышая эстимейты.

В середине 2010-х гг. рынок стремительно менялся. Если в начале века торги в основном подчинялись запросам группы богатых покупателей, то за 10–15 лет, с точки зрения появления новых покупателей, рынок значительно диверсифицировался. Этому, в том числе, поспособствовало и развитие аукционных домов и галерей в интернет-пространстве, что позволило рынку выйти на более глобальный уровень и найти более простой способ привлечения клиентов. А после открытия в 2013 году художественной ярмарки Art Basel, упомянутой выше, развитие арт-рынка в Гонконге вступило в новый этап. Многие международные галереи начали активнее приходить на развивающуюся арт-сцену города.

Самыми востребованными категориями на аукционах являются китайская каллиграфия и живопись, изделия из фарфора и антиквариат и, конечно, современное искусство.

Одним из успешных и ярких событий для Sotheby's на тот момент стали осенние торги 2013 года, сумма осенних аукционов в совокупности составила 4,2 млрд гонконгских долларов, что стало рекордом для Сотбис на тот момент.

В качестве наиболее яркого лота можно выделить картину Цзэн Фаньчжи (曾梵志, род. 1964) «Тайная вечеря» («Last Supper»), проданная за рекордную для произведения современного китайского искусства сумму 23,1 млн долларов США.



В категории китайской живописи показатели также были крайне высокими — 95% лотов в категории было продано. Рекорд поставила работа Чжана Дацяня «Spring Dawns Upon the Colourful Hills», проданная почти за 4,5 млн долларов. Это один из многих рекордов художника, работы которого в дальнейшем будут продаваться за все большие и большие суммы.

Еще одним важным лотом, проданным за 30,3 млн долларов, стала минская бронзовая статуя Будды Шакьямуни, продажа которой также стала рекордной.

В категории китайского фарфора выделяется два ярких лота. Первый — бело-голубая чаша периода Чэнхуа (дин. Мин). Ее стоимость составила 18 млн долларов. Второй — глазированная ваза с рукоятью-жу-и, которая была продана почти за 11,5 млн долларов¹.

Эксперты аукциона объяснили такие высокие результаты тем, что многие новые покупатели приходили на аукционы без стремления найти более выгодные лоты, не стремясь проводить исследования цен, а руководствовались желанием найти хорошие произведения.

Также постепенно увеличивалась и роль интернета в торговле искусством. Если в 2005 году в интернете были представлены только 3% аукционных домов, то в 2015 году этот показатель составил 95%. Для Sotheby's Hong Kong 2015 год прежде всего был связан с продажами азиатского искусства — восемь проданных работ за два дня.

Позднее, к 2018 году усилился рост аукционов в материковом Китае, сумевших к тому моменту сформировать вместе с западными гигантами рынка довольно сбалансированный рынок. И если Гонконг является местом, где основной движущей силой рынка являются именно аукционные дома и галереи из Европы и США, то материк принадлежит прежде всего китайским игрокам.

Если посмотреть на тренды продаж китайской каллиграфии и живописи за десять лет с 2008 по 2018 г., то, прежде всего, стоит сказать об их сокращении. Начиная с 2015 года, доля продаж и цены неуклонно падали. В 2017 году впервые продажи каллиграфии и живописи упали ниже продаж фарфора, чего не случалось до этого момента. И даже несмотря на то, что четыре работы в этой категории продались за суммы, превышающие 20 млн долларов, это не позволило улучшить ситуацию с продажами в этой категории.

¹ The Art Market in 2013. *Art Price*. URL: <https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Fwww.artprice.com%2Fartmarketinsight%2Fthe-art-market-2013-best-year-ever> (дата обращения 16.07.2023).



При этом, в сравнении с категорией каллиграфии и живописи, категория китайской масляной живописи и современного искусства неуклонно растет. В 2018 г. общая стоимость работ в этой категории составила 1,2 млрд долларов, что превысило даже рекорд 2011 года и стало рекордной суммой за 10 лет¹.

Последнее объясняется тем, что рынок китайского современного искусства в целом очень молодой, и у него есть потенциал роста. К тому же этот сектор является более привлекательным для покупки со стороны нового, молодого поколения коллекционеров.

Говоря о вызовах для рынка искусства, нельзя не упомянуть об одном из самых важных событий последних лет, как для мира в целом, так и для арт-рынка Гонконга — о пандемии коронавируса Covid-19. Жесткие карантинные ограничения привели к отмене и переносу многих важных художественных мероприятий, что стало довольно серьезным ударом для рынка. При этом пандемия сильно повлияла и на ситуацию на художественной сцене. Многие галереи вынуждены были закрыться, а некоторые переезжали в менее дорогие районы города, способствуя их культурному развитию.

Однако, с другой стороны, ситуация с пандемией подтолкнула галереи и аукционы на развитие онлайн-платформ для просмотра и торговли искусством. Развивающиеся онлайн-комнаты просмотра стали важным местом, на котором клиенты галерей могли ознакомиться с работами и приобрести их. Развитие интернет-торгов способствовало привлечению и нового поколения коллекционеров. Изменился возраст и вкусы коллекционеров, которые стали ориентироваться во многом на западное искусство, а также на цифровое искусство NFT, продажи которого значительно увеличились за время пандемии. За время действия карантинных мероприятий, у коллекционеров было больше свободного времени, чтобы знакомиться с произведениями, которые предлагает современная арт-сцена и сформировать собственные подходы и вкусы. Благодаря тому, что правительство Гонконга активно влиvalo деньги в экономику города с целью ее стабилизации, арт-рынок постепенно встал на путь восстановления после пандемии и демонстрирует хорошие результаты в том числе и в 2023 г.

Торги Sotheby's 2023 г., посвященные 50-летию пребывания аукционного дома в Гонконге, демонстрируют высокие результаты и под-

¹ Art Price The Art Market in 2018. URL: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-art-market-in-2018.pdf> (дата обращения 16.07.2023).



тверждают тенденцию на изменение вкусов коллекционеров. Рынок становится более разнообразным, работы западных художников встречают все больший отклик со стороны покупателей, а молодые художники и коллекционеры забирают бразды правления рынком¹.

Помимо этого, арт-рынок сталкивается с проблемами, которые связаны, во-первых, с доминированием верхнего сегмента рынка и ориентацией на коммерческие работы, что создает нестабильные условия для его развития, а во-вторых, с повышающейся конкуренцией со стороны других центров торговли искусством в Азии (Сеул, Шанхай, Сингапур).

Однако изменения арт-рынка Гонконга, вызванные привлечением новых, молодых покупателей, их формирующимися вкусами, а также развивающимся направлением цифрового искусства и онлайн-продажами, все еще демонстрируют уверенные позиции Гонконга в роли ведущего арт-центра Азии и не позволяют ему так просто утратить пальму первенства.

ABSTRACT

The global art market is developing and expanding every year, attracting new players and creating new directions. This report is dedicated to one of these players. With the onset of the 21st century, in the context of growing globalization and multiculturalism, the demand for art, in particular Chinese, is only increasing, and Hong Kong is becoming one of the world's leading art venues. If at the beginning of the century the share of China (with Hong Kong) in the world art market does not reach even 1%, then by 2020 Hong Kong became the second largest art market in the world after New York. This unprecedented growth was made possible in a record short time — it took Hong Kong only about a decade to reach such a high level. All this suggests that the global art market is “moving” to Asia and opening new frontiers. One of those who contributed to such a rapid growth of Hong Kong art market was the British auction house Sotheby's, which has been operating in the city since 1973 and has become one of the largest players in the region. At the time of 2020, the share of Hong Kong clients of the auction house amounted to 30% of the total number of clients, which also

¹ Tsui. What you need to know from the Hong Kong spring sales. URL: <https://www.sothebys.com/en/articles/what-you-need-to-know-from-the-hong-kong-spring-sales-2023>; Краснов О. Гонконг — арт-столица Азии. URL: <https://www.mywaymag.ru/travel/gonkong-art-stolitsa-azii/> (дата обращения 07.03.2023).



demonstrates the growing popularity of the Asian art market. The report is devoted to the consideration of trends in the Hong Kong art market using the example of Sotheby's auction, which customers are attracted by the auction, which lots over the past decade have become the most popular and record-breaking in terms of their value, and what lots are more in demand among Chinese buyers: classical or contemporary art.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Иванов П. М. Гонконг. *История и современность*. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. 278 с.
2. Краснов О. Гонконг — арт-столица Азии. URL: <https://www.muwaymag.ru/travel/gonkong-art-stolitsa-azii/> (дата обращения 07.03.2023).
3. Art Price. The Art Market in 2013. URL: <https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Fwww.artprice.com%2Fartmarketinsight%2Fthe-art-market-2013-best-year-ever> (дата обращения 25.02.2023).
4. Art Price The Art Market in 2018. URL: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-art-market-in-2018.pdf> (дата обращения 25.02.2023).
5. Brand Connect. *The Art of Making Money. How Hong Kong Became a Hub for Asia's Biggest Art Deals*. URL: <https://asiahubhk.economist.com/how-hong-kong-became-a-hub-for-asias-biggest-art-deals/> (дата обращения 25.02.2023).
6. Lacey R. Sotheby's: *Bidding for Class*. Boston: Little, Brown & Co., 1998. 337 p.
7. Poposki, Hok Bun Leung. *Hong Kong as a Global Art Hub: Art Ecology and Sustainability of Asia's Art Market Centre*. URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/1/29> (дата обращения 25.02.2023).
8. *Sotheby's*. URL: <https://www.sothebys.com/en/?locale=en> (дата обращения 25.02.2023).
9. Tsui. *What you need to know from the Hong Kong spring sales*. URL: <https://www.sothebys.com/en/articles/what-you-need-to-know-from-the-hong-kong-spring-sales-2023> (дата обращения 25.02.2023).



Альбом фотографий Н. А. Крекова (1857–1921) «Виды и типы Семиреченской области и Кульджинского района 1877–78»

Album of Photographs by N. A. Krekov (1857–1921) “Views and Types of the Semirechensk Region and the Kuldzha Region in 1877–78”

Е. Д. Дунаева

Во время работы с фотоматериалом из частной коллекции с изображением видов и народов Средней Азии мое внимание привлек художественно оформленный альбом конца XIX века с фотографиями этнографического характера. На его крышке в орнаментированной рамке вытеснено золотом название «Виды и типы Семиреченской области и Кульджинского района 1877–78». Альбом (размеры 34 x 27 см.) представляет собой короб с деревянным основанием и картонными крышками, внешне повторяющий облик альбома: «корешок» обтянут кожей, крышки — коленкором, имеется золотой «обрез». Внутри 50 фотографий, размерами 21,5 x 17 см., наклеенные на отдельные паспарту. Однако на самом альбоме, внутри альбома и на самих фотографиях нет упоминания об авторе этой работы.

В поисках автора первоначально был найден альбом со схожей тематикой фотоматериала, композицией построения кадра и качеством снимков. Это был альбом из Библиотеки Русского Географического Общества — «Фотографический альбом видов и типов, снятых во время летней поездке по Акмолинской, Сыр-Дарьинской и Семиреченской области в 1894 г. топографа Н. А. Крекова». В дальнейшем было выяснено, что и исследуемый альбом является работой Николая Авксентьевича Крекова.

Николай Авксентьевич Креков (1857–1921) родился в Омске, был военным топографом 2-го военного отдела Сибирского казачьего войска, действительным членом Западно-Сибирского отдела Императорского русского географического общества (ЗСО ИРГО) [Дьякова, 2012, с. 169]. Ездил в экспедиции по Акмолинской, Сырдарьинской и Семиреченской областям, где, вероятно, совмещал работу топографа с увлечением художественной фотографией. В 1894 году был отобран в фотографическую комиссию ЗСО ИРГО, а в 1898 году Николай Авксентьевич



стал уже директором этой комиссии [*Отчеты о деятельности ЗСО ИРГО за 1898 год, 1902, с. 8*].

Работы Н. А. Крекова мы имеем возможность смотреть и изучать сегодня только благодаря его участию в крупных российских и зарубежных выставках и, соответственно, подготовке небольшого количества фотоальбомов к выставкам на возможную продажу. Даже в самом крупном хранилище собрания Н. А. Крекова в Омском Государственном Историко-Краеведческом Музее, который получил подаренный Николаем Авскентьевичем архив из ЗСО ИРГО, из 129 фотографий 112 являются фотографиями из выставочных альбомов. К тому же работы Н. А. Крекова были высоко оценены на самих выставках: на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде он получил серебряную медаль, а на Первой Западно-Сибирской торгово-промышленной и сельскохозяйственной выставке — малую золотую медаль. Работы Крекова были удостоены чести представлять ЗСО ИРГО на Всемирной Выставке в Париже в 1900 году [Полоницкая, 1998, с. 148–150]. Однако были ли отмечены его работы на выставке неизвестно.

Исследуемый альбом «Виды и типы Семиреченской области и Кульджинского района 1877–78», был снят, как следует из названия, в 1877–1878 гг., но демонстрировался в виде оформленной серии на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году, наряду с другим его альбомом, снятым незадолго до этого, — «Фотографическим альбомом видов и типов, снятых во время летней поездки по Акмолинской, Сыр-Дарьинской и Семиреченской области в 1894 г. топографа Н. А. Крекова». Как указывалось выше, в исследуемом экземпляре 50 фотографий. По данным сайта государственного каталога музейного фонда Российской Федерации, в фотофонде Омского историко-краеведческого музея 88 фотографий, в Московском Мультимедиа Арт Музее (ММАМ) 23 фотографии, в Российском этнографическом музее в Санкт-Петербурге 49 фотографий. По записям из книги 1888 года «Археологический Музей Томского Университета», в музее Томска хранилось 120 фотографий из этой серии, причем название каждой фотографии было скрупулезно записано составителем, что является первым составленным перечнем этих фотоальбомов [*Археологический Музей Томского Университета, 1888, с. 116–118*]. К сожалению, судьбу этих 120 фотографий пока установить не удалось.

Фотографии делятся на три раздела: видовые фотографии природы; фотографии из жизни казаков: отдельные группы казаков, имею-



щих высокие воинские награды (например, георгиевские кавалеры), проводы на службу, как проходит суд; фотографии жизнь народов, населяющих Кульджу и Семиречье: показаны культовые сооружения разных конфессий, разные социальные классы народностей, ремесла местного населения, повозки и базары. Фотографии, хотя и принадлежат руке фотографа-любителя, но сделаны качественно и до сих пор не выцвели. Фотографии отличает постановка композиции кадра, отсутствие случайных, репортажных фотографий.

К сожалению, несмотря на богатое наследие и высокие заслуги Н. А. Крекова, исследований о нем, его судьбе и, в особенности, о сохранившемся фотоматериале крайне мало и в них к тому же содержатся ошибки. Исправлению неточностей, внесению ясности в перепутанные данные, а также попытка реконструкции серии фотоальбомов и описанию фотографий посвящен доклад.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Археологический Музей Томского Университета*. Томск: [Типография Михайлова и Макушина, 1888. 275 с.
2. Дьякова О. П. Российские фотографы — участники Первой Западно-Сибирской сельскохозяйственной, лесной и торгово-промышленной выставки 1911 г. в Омске и их работы в фотофонде ОГИК музея. *Известия Омского государственного историко-краеведческого музея*. Омск, 2012. № 17. С. 166–176.
3. *Отчеты о деятельности Западно-Сибирского Отдела Императорского Русского Географического Общества за 1898, 1899, 1900 и 1901 гг.* Омск: [Типогр. Окр. Штаба], 1902–1949. 18, 17, 9 с.
4. Полоницкая Л. П. Формирование фотофонда и выставочная деятельность музея в XIX — начале XX в. *Известия Омского государственного историко-краеведческого музея*. Омск, 1998. № 6. С. 143–151.



Взаимосвязь этнокультурных традиций и религиозно-философских концепций Китая: от истоков к золотому веку эпох Тан и Сун

Interrelation of Ethno-Cultural Traditions and Religious and Philosophical Concepts of China: From the Origins to the Golden Age of the Tang and Song Epochs

П. В. Бейн

Ни одна из религиозно-философских концепций немыслима без формирующих ее облик и внутреннее содержимое этнокультурных традиций. Ханьцы, объединенные рамками общей высокоразвитой цивилизации, обладают рядом специфических ментальных черт, которые послужили источником для формирования культурного облика государства и воплощения его духовных ценностей. Все перечисленное достигло своей высшей точки во времена эпох Тан (618–907) и Сун (960–1279), полноправно считающихся золотым веком расцвета изящных искусств. Влияние же, которым обладало Китайское государство, позволило вывести национальные представления жителей страны за ее границы и распространить по Дальневосточному региону религиозные, философские и культурные компоненты китайского этноса.

Именно наблюдаемый в настоящий момент (2023 г.) всесторонний рост интереса к духовной культуре Китая, а также постепенное проникновение ее базовых черт в современную жизнь обуславливают необходимость проведения обозначенного исследования. Результаты его преследуют цель установить, какими являются основные особенности национального менталитета ханьцев и какое именно отражение они получили в рамках традиции конфуцианского, даосского и буддийского искусства в их классическом, танском и сунском, срезе. Представленное в статье основное наполнение традиционного культового искусства трех учений способствовало описанию факторов, раскрывающих те обстоятельства, которые прямым образом повлияли на формирование особенного национального взгляда на соответствующее творчество. Среди их числа: *религиозный синкретизм; анималистическая тематика; почитание природных начал; Абсолют в китайском понимании — понятие Дао (道; Путь); энергия ци (氣; энергия, жизненная сила) — регулирующая сила, конфигурация мироздания; «pin» (пинь,*



品) как категория конфуцианской эстетической мысли; особенности китаизированных форм буддизма: *чань-буддизм* (чань, 禪; от санскр. «дхьяна») и заложенные его представителями истоки.

Специфика и самобытный характер менталитета служат ключом к пониманию богатого этнокультурного материала, накопленного китайской цивилизацией на пути ее исторического развития. Берущие начало из глубокой древности мировоззренческие практики сформировали особый культурный код китайского этноса, который энергично впитывал плоды деятельности представителей различных учений, допускал их синкретическое сосуществование и взаимодополняемость. Подобный синтез, воплощенный в творчестве, послужил базисом для ставшего характерным визуального выражения сакральных элементов.

I. Сложно спорить с утверждение о том, что ни одна из религиозно-философских концепций, как на китайском, так и на общемировом уровне, немыслима без формирующих ее облик и внутреннее содержимое этнокультурных традиций отдельно взятого общества. Ханьцы, чья история насчитывает несколько тысячелетий, будучи народом, объединенным рамками общей организованной и высокоразвитой цивилизации, обладают рядом специфических ментальных черт. Они, безусловно, послужили источником для формирования культурного облика государства и воплощения его духовных ценностей, продуктов общественного сознания. Все перечисленное достигло своей высшей точки во времена эпох Тан (618–907) и Сун (960–1279), полноправно считающихся золотым веком расцвета изящных искусств. Влияние же, которым обладало Китайское государство на протяжении различных периодов своего существования, подобно Римской империи на Европейском континенте, позволило вывести национальные представления жителей страны за ее границы и распространить по Дальневосточному региону религиозные, философские и культурные компоненты китайского этноса. Это обстоятельство обеспечило среди прочего их неразрывную связь с японским и корейским искусством, а затем сделало и частью достояния человечества в глобальном масштабе.

Именно наблюдаемый в настоящий момент (2023 г.) всесторонний рост интереса к духовной культуре Китая, одной из древнейших и наиболее самобытных систем ценностей, а также постепенное проникновение ее базовых черт в современную жизнь обуславливают необходимость проведения обозначенного исследования. Результаты его преследуют цель установить, какими являются основные особенности национального менталитета ханьцев и какое именно отражение они



получили в рамках традиции конфуцианского, даосского и буддийского искусства в их классическом, танском и сунском, срезе. Представленные аспекты традиционного культового искусства трех учений способствовали описанию факторов, раскрывающих те обстоятельства, которые прямым образом повлияли на формирование особенного национального взгляда на связанное творчество.

II. Итак, первое и наиболее значимое явление, которое следует осветить в рамках обозначенной темы — характерный для Китая *религиозный синкретизм*. Именно он, проявляя себя с незапамятных времен и вплоть до настоящего времени, служил и служит основой как для характерных мировоззренческих представлений, так и для их воплощения в форме культового творчества. Классическая картина представлений китайцев об окружающем мире, основанная на древних культурах плодородия, образована из элементов конфуцианства, даосизма и буддизма, существующих в тесной связи, не конфликтующих, а взаимодополняющих друг друга. Образное наполнение творчества при этом с древних времен демонстрирует включение глубоких символических элементов, призванных охарактеризовать китайские космогонические представления. В связи с этим можно выделить основные составляющие, традиционно применяемые в искусстве в указанных целях. Среди их числа: круг в основе формы предмета или его орнамента — символ Великого Неба; квадрат при аналогичных условиях — воплощение образа Земли. Именно их синтез, согласно архаическим воззрениям, порождает Космос¹.

Широко известная основополагающая категория китайской философии, *инь-ян* (阴阳)², происходящая из глубокой древности и находящая отражение как в конфуцианстве, так и в даосизме, также получает схожее воплощение в искусстве. Так, *инь* выступает в качестве Земли, а *ян* — Неба, взаимодействие которых, включая и противоборство, служит основой мироздания и бытия. Кульминацией подобного взаимодействия считается полное слияние [Кобзев, 2006, с. 271–272].

III. *Анималистическая тематика*, во многом получившая конфуцианское смысловое и тематическое наполнение, также происходит

¹ Art Price The Art Market in 2018. URL: <https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-art-market-in-2018.pdf> (дата обращения 16.07.2023).

² Tsui. What you need to know from the Hong Kong spring sales. URL: <https://www.sothebys.com/en/articles/what-you-need-to-know-from-the-hong-kong-spring-sales-2023>; Краснов О. Гонконг — арт-столица Азии. URL: <https://www.mywaymag.ru/travel/gonkong-art-stolitsa-azii/> (дата обращения 07.03.2023).



из старейших ритуальных практик. Различные звери классифицировались в качестве духов предков, что определило появление еще на раннем этапе зооморфных элементов, отражающих тотемистический культ почитания священных животных. В дальнейшем анимализм был органично вписан в контекст натурфилософии, отражая концепцию *пяти первоэлементов* (у-син, 五行)¹, дающих рождение всему миру. Следует отметить, что «Шу-цзин» («Книга Преданий»)², упорядоченный непосредственно Конфуцием сборник документов по древнейшей истории Китая, является первым источником, систематически излагающим принципы у-син, что придает данной концепции канонический статус в рамках конфуцианства [Кобзев, 2006, с. 451–452].

IV. Наблюдаемое в культовом творчестве на регулярной основе всеобъемлющее *почитание природных начал* также происходит из пантеистического мировоззрения прошлого. Восприятие китайским этносом объектов природы в качестве этических, эстетических и духовных идеалов возвышенной и величественной силы было в полной мере представлено в китайском искусстве на древнем этапе его существования, получив свое отражение в планировке святилищ и погребальных комплексов, использовании при строительстве и декорировании природных материалов, стилистическом направлении орнаментов, часто включавших в себя зооморфную, растительную и абстрактную тематику.

Даосская культура, во многом выражающая черты преемственности и вобравшая в себя пласт архаических мировоззренческих практик, безусловно, стала наиболее уверенным дальнейшим проводником идей о гармоничном сосуществовании в мире с целью познать его внутреннюю сущность путем слияния с божественным началом природы. Данное обстоятельство позволило даосскому искусству трактовать описанную композиционную направленность как визуализацию *Дао*, выступающего в роли Великого Пути природы и мира. В средневековый период, в особенности во времена расцвета эпох Тан и Сун, подобные представления, происходящие из пантеистических культов, в наиболее существенном виде были переданы посредством традиционной пейзажной живописи, которая становится одним из ведущих направлений в своей сфере.

¹ Искусство Китая. *Искусствoved.ru* — сетевой ресурс об искусстве и культуре. URL: <https://iskusstvoed.ru/2020/11/28/iskusstvo-kitaja> (accessed 10.03.2023).

² Идея об универсальной дуалистической природе окружающего мира и наполняющих его объектов.



Что касается архитектуры, то даосские и буддийские культовые сооружения, воплощая принципы естественной гармонии, демонстрируют одно из ключевых свойств китайского храмового зодчества: органическую связь с окружающим пейзажем. Образцом данной глубинной ментальной черты являются пагоды, осмотр которых позволяет удостовериться в том, что им не в меньшей мере свойственна «вписанность» в ландшафт места постройки — горы, реки, озера, водопады и многое другое. Здесь же вновь представляется возможным наблюдать и проявление китайской дуалистической философии (*инь-ян*): синтез природного (вечного) и рукотворного (преходящего), существующий в гармоничном балансе¹.

Немаловажную роль при этом играют зачастую являющиеся составными элементами храмовых комплексов садово-парковые сегменты. Примечательным примером, в частности, служит Святилище Конфуция в Цюйфу (пров. Шаньдун). Так, перед главным зданием, Дворцом Великого свершения, находится двор, в центре которого возвышается построенная в XI веке беседка под названием Синтань («Абрикосовый алтарь»). Предания гласят, что именно она являлась тем местом, где Учитель, расположившись у алтаря, проводил занятия со своими первыми последователями. В непосредственной же близости от беседки произрастает древний кипарис, который со временем окружили каменной оградой. Дерево, как считается, однажды было посажено лично Конфуцием. Данный факт также может служить убедительным свидетельством того, что трепетное отношение к природе является ментальной чертой китайского этноса, глубоко заложенной в сознании и тем самым проявляющей себя в рамках каждого из учений [Баргачева, Кравцова, 2007, с. 705–707].

V. Специфическое понятие китайского религиозно-философского поля, *Дао* (道; Путь), которое, согласно точке зрения А. И. Кобзева, можно передать такими словами, как «подход, график, функция, метод, закономерность, принцип, класс, учение, теория, правда, мораль, Абсолют» [Кобзев, 2006, с. 220–226], всецело проявляет себя в сфере культового искусства. Эта универсальная концепция служит одним из ключей к пониманию ментальных черт жителей Китая. Указанное обстоятельство исходит из того свидетельства, что первичная картина

¹ Одна из основополагающих категорий китайской философии. Обозначает универсальную классификационную схему, согласно которой все основные параметры мироздания имеют определяющую их пятичленную структуру. В космогоническом порядке: вода (水), огонь (火), металл (金), дерево (木) и земля (土).



мира, сложившаяся на Дальнем Востоке в глубокой древности, черпает свои истоки в типе хозяйственной деятельности, первородных мифических и религиозных представлениях и мантических практиках, которые с течением времени сформировали определенный код мышления, базирующийся на видении единого вселенского порядка как Пути-Дао — гармоничного симбиоза природы (т. е. Неба и Земли) и государства, общества и человека. Древнейшие китайские литературные источники, предположительно, проливают свет на толкование закономерностей посредством зафиксированных в «И-цзине» («Книге перемен») ¹, графических символов, гексаграмм и триграмм, в которых зашифрованы канонические воззрения на порядок вещей и окружающую действительность [Кобзев, 2006, с. 220–226].

Примером, наглядно демонстрирующим неразрывную связь культурного кода с *Дао*, является храмовое зодчество, которое, по мнению Е. И. Варовой, представляет собой «опредмеченное выражение небесных образцов и образов земли» и, как следствие, воплощает в своем наполнении гармонию, графически закодированную в «И-цзине» путем привнесения с течением времени различных трактовок и интерпретаций в зависимости от разновидности и характера того или иного религиозно-философского учения [Варова, 2014, с. 62–65]. Непосредственно даосизм, наиболее проникновенно раскрывающий суть диалога человека и природы, послужил почвой для определения природных объектов в качестве наиболее значимых источников вдохновения. Храм, как объект, вносящий в окружающую среду элемент гармонии, служит при этом репрезентацией концептуальной триады «Космос — Человек — Дао», где последнее — дуалистическое явление, порождение *инь* и *ян*. Их же соотношение в свою очередь немислимо без «соединительной ткани» — *Великой Пустоты* (тай сюй, 太虛), чистой и рассеянной, метафорически отсылающей к безграничности пространства и времени. Корень ее можно наблюдать в типичной храмовой планировке, принятой у даосов, где центр комплекса — пустое открытое пространство, которое окружают монастырь, алтарь и прочие постройки. Особую важность снова несет рекреационная зона в виде садово-паркового объекта, которая символически олицетворяет прямой контакт присутствующего человека с природой — первичным воплощением Дао-Абсолюта. Именно такое соприкосновение с Путем

¹ Третья книга из конфуцианского канона «У-цзин» («Пятикнижие»).



Вселенной, как считается, дает рождение подлинному вдохновению [Варова, 2014, с. 62–65].

Даосизму в архитектурных рамках зачастую свойственна некоторая «аскеза»: отсутствие богатого убранства и вычурности форм, которые замещены исключительно символическими элементами. Например, загнутые вверх карнизы крыш, появившиеся около VI в. н. э., обращены к Небу и олицетворяют неразрывную связь с ним. Легкость и воздушность постройки дополнена конструктивными особенностями храма, которые при этом сведены к своему назначению: несущие опоры и потолочные перекрытия не скрыты от взора посетителей, что добавляет в перечень характеристик простоту и открытость. Таким образом, проявления *дао* в китайской культовой архитектуре выступают, как можно судить по вышеуказанному, материализацией космогонических представлений, свойственных китайскому этносу с глубокой древности и по настоящее время. Кодифицированное в глубинных чертах менталитета понятие *дао* тем самым служит сердцевиной культового зодчества на территории Китая [Варова, 2014, с. 62–65].

VI. Другой фундаментальный принцип, прочно ассоциированный с национальным духом и его проявлениями в искусстве — энергия *ци* (氣; энергия, жизненная сила), выступающая в роли регулирующей силы, конфигурации мироздания. Именно она, замещая красоту, выходит на первый план в рамках китайских эстетических концепций, будучи квинтэссенцией традиционных наук о природе. Ключевой атрибут *ци* — способность к постоянному превращению вне времени и пространства, а ее природа — бесконечная самоизменчивость «пустотной материи». Понятие *ци*, исходя из этого, нередко предстает в качестве обозначения индивидуальности творца-живописца, который, работая с первичной структурой, конфигурирует ее энергетический код, то есть кистью наделяет полотно авторскими уникальными свойствами [Малявин, 2006, с. 140–148].

Продолжая рассуждать об индивидуальном в живописи, нельзя оставить без внимания такой выразитель национальной специфики творчества, как «Шесть законов китайской живописи», сформулированные Се Хэ (V–VI вв. н. э.), классиком китайской живописи и ее видным теоретиком, в трактате «Заметки о категориях старинной живописи» [Малявин, 2006, с. 140–148]. Е. В. Завадская передает их следующим образом [Завадская, 1975, с. 196]:

1. Созвучие энергий в движении жизни
2. Структурный метод пользования кистью



3. Соответствие изображения роду вещей
4. Применения красок сообразно с объектом
5. Соответствие расположению вещей
6. Следование древности, копирование

Как можно заметить, в качестве первого пункта из приведенного свода правил, ставших каноническими для китайского изобразительного искусства в целом, представлено суждение о необходимости присутствия в художественном произведении энергии, созвучие которой было бы способно транслировать живое движение. Именно эту роль выполняет *ци*, посредством которой автор вносит индивидуальное содержание в сотворяемую им картину мира, руководствуясь средствами выразительности художественного языка произведения. Подобная эстетическая категория, безусловно, является уникальной для китайского культурного кода, отличая его от привычного европейского понимания. В частности, ритмическая «одухотворенность» живоного движения служит своего рода метафорическим посылом, побуждающим автора сконцентрировать в себе духовные жизненные потоки, испытать особенное внутреннее напряжение, которое могло бы позволить привнести в произведение жизненный трепет, проецируя на него часть собственной энергии *ци*. Последняя, олицетворяя как жизнь, так и дыхание космических потоков, служит мостом, который связывает дух и материю. Доминирующий же в западной ментальности компонент рационализма обуславливает в рамках живописи противопоставление понятию «дух» замысла картины, ее идеи, концептуальной канвы [Пин Пинфань, 2008, с. 355–361].

VII. Продолжая разговор об особом, китайском типе духовности, следует упомянуть такое характерное для конфуцианской эстетической мысли понятие, как «тип» (пинь, 品). Перейдя в искусство из изначальной традиционной практики типирования человека, то есть определения его характера посредством риторически обусловленной формулы, сводящей личность к типу, термин укрепился в традициях национальной живописи. Начиная с танских времен (VIII в.) художников было принято классифицировать по трем разрядам: «низшему», «среднему» и «высшему». Так, к «низшему» типу относились «умелые» авторы, которые были в силах передать в работе первичную визуальную составляющую — непосредственно внешний вид предметов и объектов. «Средняя» разрядность подразумевала, что живописец обладал уровнем мастерства, достаточным для выражения «утонченности» об-



разов — их символической глубины, отражающей подлинный характер бытия. Достижение же «*высшего*» типа не мыслилось без наличия способности запечатлеть мировую «духовность» в ее всеединстве, то есть размывая грань между скрытым и тем, что находится на виду [Малявин, 2006, с. 140–148].

Данный пример снова позволяет сделать вывод о наличии в китайском искусстве ментального акцента на первичность духовной составляющей. Конфуцианское учение, выступая в качестве доминирующей социально-политической идеологии, в подобном ключе служит выразителем национального духа, дальневосточного культурного типа, стремящегося к обретению глубины символического наполнения и выражению духовной картины мира [Малявин, 2006, с. 140–148].

VIII. Специфика религиозного поля Китая неоспоримо наложила свой отпечаток и на характер дальнейшего развития конфессий, заимствованных на определенном историческом периоде. Буддизм, в частности, приобрел на китайской почве ряд отличительных черт, лежащих как в корне самой религии, так и в творчестве, служащем ее наполнением. В качестве же наиболее китаизированной формы при этом выделяется такое течение, как *чань-буддизм* (чань, 禪; от санскр. «дхьяна») — учение о медитации и созерцании. Непосредственно понятие *чань* служит транслитерацией санскритского термина *дхьяна*, обозначающего указанные аспекты. Представители данной школы придавали первоочередное значение очищению сознания от каких-либо образов [Ткаченко, 2006, с. 557], что сформировало представление об идеальном «просветленно-пустотном» типе мышления, трактующим явления через призму пустотности и лишенности бытийного аспекта. Начиная с позднего периода эпохи Сун (XII–XIII вв.) подобное видение сознания оказывало значительное влияние на средневековую китайско-буддийскую живопись. Авторы, черпавшие вдохновение из чаньских принципов, совмещали экспрессию, сдвигающую реальные очертания предметного мира, с тщательно проработанной детализацией полотна, что было призвано отразить незамутненный и ясный характер сознания, достигшего подлинного просветления.

Стоит отметить, что творческие истоки, заложенные представителями *чань-буддизма*, в значительной степени повлияли на формирование изобразительной традиции в соседних государствах, органично усваивавших китайский субстрат, Японии и Корею, где процесс получил уже собственную окраску форм и образов (*дзэн-буддизм* и *сон-буддизм* соответственно). Китайская же эстетическая мысль, начиная с перио-



да позднего Средневековья, вновь совершила крен в сторону конфуцианской системы *типов*, породив точку зрения о том, что просветленность в понимании *чань-буддизма* на практике представляет собой нечто, приравненное к сознанию в его обыденной форме, привычным устоям жизни общества. Однако при этом нельзя отрицать, что *чань-буддизм*, заложив основы для развития нового художественного образного и символического наполнения, служит убедительным примером вхождения в китайский культурный код иноземных элементов путем их значительной переработки. Она, в свою очередь, выступает в роли процесса взаимодействия со специфическими этническими чертами, их творческого осмысления [Малявин, 2006, с. 140–148].

IX. При подведении итога необходимо отметить, что специфика и самобытный характер менталитета служат ключом к пониманию богатого этнокультурного материала, накопленного китайской цивилизацией на пути ее исторического развития. Берущие начало из глубокой древности мировоззренческие практики сформировали особый культурный код китайского этноса, который энергично впитывал плоды деятельности представителей различных учений, допускал их синкретическое сосуществование и взаимодополняемость. Подобный синтез, воплощенный в творчестве, послужил базисом для ставшего характерным визуального выражения сакральных элементов.

ABSTRACT

None of the religious and philosophical concepts is unthinkable without ethno-cultural traditions forming its appearance and inner content. The Han Chinese, united by the framework of a common highly developed civilization, possess several specific mental traits that served as a source for the formation of the cultural image of the state and the embodiment of its spiritual values. All the above reached its highest point during the Tang (618–907) and Song (960–1279) eras, which are rightfully considered the golden age of the heyday of fine arts. The influence possessed by the Chinese state made it possible to bring the national ideas of the inhabitants of the country beyond its borders and spread the religious, philosophical, and cultural components of the Chinese ethnic group throughout the Far Eastern region.

It is the comprehensive growth of interest in the spiritual culture of China observed now (2023), as well as the gradual penetration of its basic features into modern life that necessitates the conduct of this study. Its



results aim to establish what are the main features of the national mentality of the Han people and what kind of reflection they received within the Confucian, Taoist and Buddhist art traditions in their classical, Tang and Sung sections. The main content of the traditional cult art of the three teachings presented in the article contributed to the description of factors revealing those circumstances that directly influenced the formation of a special national view of the corresponding creativity. Among their number: *religious syncretism*; *animalistic themes*; *reverence of natural principles*; The Absolute in the Chinese sense — the concept of *Tao* (道; Path); *qi* energy (氣; energy, life force) — the regulating force, the configuration of the universe; “*type*” (品, 品) as a category of Confucian aesthetic thought; Features of Sinized forms of Buddhism: *Chan-Buddhism* (Chan, 禪; from Skt. “*dhyana*”) and the origins laid down by its representatives. The specificity and distinctive character of the mentality are the key to understanding the rich ethno-cultural material accumulated by Chinese civilization on the path of its historical development. Worldview practices originating from ancient times formed a special cultural code of the Chinese ethnic group, which energetically absorbed the fruits of the activities of representatives of various teachings, allowed their syncretic coexistence and complementarity. Such a synthesis, embodied in creativity, served as the basis for the visual expression of sacred elements that has become characteristic.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Баргачева В. Н., Кравцова М. Е. Цюйфу сань Кун. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том.* Т. 2: Мифология. Религия. Ред. М. Л. Титаренко и др. М.: «Восточная литература», 2007. С. 705–707 [Bargacheva V. N., Kravtsova M. E. Qufu San Kong. *Spiritual Culture of China: Encyclopedia: in 5 Vols. + Add. Vol.* Vol. 2: Mythology. Religion. Eds. M. L. Titarenko et al. Moscow: “Oriental Literature”, 2007. Pp. 705–707 (in Russian)].
2. Варова Е. И. Храмовая архитектура Китая как триада Космос — Человек — Дао. *Вестник ЧГАКИ.* 2014. № 2 (38). С. 62–65 [Varova E. I. Church Architecture of China as a Triad Cosmos — Human Being — Tao. *Bulletin of Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts.* 2014. No. 2 (38). Pp. 62–65 (in Russian)].
3. Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая.* М.: «Искусство», 1975. 439 с. [Zavadskaya E. V. *Aesthetic Problems of Painting in Old China.* Moscow: “Art”, 1975. 439 p. (in Russian)].
4. Кобзев А. И. Дао. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том.* Т. 1: Философия. Ред. М. Л. Титаренко и др. М.: «Восточная литература», 2006. С. 220–226 [Kobzev A. I. Dao. *Spiritual Culture of China: Encyclopedia: in 5*



- Vols. + Add. Vol. Vol. 1: Philosophy. Eds. M. L. Titarenko et al. Moscow: "Oriental Literature", 2006. Pp. 220–226 (in Russian)].
5. Кобзев А. И. Инь-ян. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том. Т. 1: Философия*. Ред. М. Л. Титаренко и др. М.: «Восточная литература», 2006. С. 271–272 [Kobzev A. I. Yin-yang. *Spiritual Culture of China: Encyclopedia: in 5 Vols. + Add. Vol. Vol. 1: Philosophy*. Eds. M. L. Titarenko et al. Moscow: "Oriental Literature", 2006. Pp. 271–272 (in Russian)].
 6. Кобзев А. И. У син. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том. Т. 1: Философия*. Ред. М. Л. Титаренко и др. М.: «Восточная литература», 2006. С. 451–452 [Kobzev A. I. Wuxing. *Spiritual Culture of China: Encyclopedia: in 5 Vols. + Add. Vol. Vol. 1: Philosophy*. Eds. M. L. Titarenko et al. Moscow: "Oriental Literature", 2006. Pp. 451–452 (in Russian)].
 7. Малявин В. В. Китайская эстетическая мысль. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том. Т. 1: Философия*. Ред. М. Л. Титаренко и др. М.: «Восточная литература», 2006. С. 140–148 [Malyavin V. V. Chinese Aesthetic Thought. *Spiritual Culture of China: Encyclopedia: in 5 Vols. + Add. Vol. Vol. 1: Philosophy*. Eds. M. L. Titarenko et al. Moscow: "Oriental Literature", 2006. Pp. 140–148 (in Russian)].
 8. Пин Пинфань. Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2008. № 77. С. 355–361 [Ping Pingfan Comparative Analysis of Basics of Chinese and European Painting. *Bulletin of Herzen State Pedagogical University of Russia*. 2008. No. 77. Pp. 355–361 (in Russian)].
 9. Ткаченко Г. А. Чань-сюэ. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. + доп. том. Т. 1: Философия*. Ред. М. Л. Титаренко и др. М.: «Восточная литература», 2006. 557 С. [Tkachenko G. A. Chanxue. *Spiritual Culture of China: Encyclopedia: in 5 Vols. + Add. Vol. Vol. 1: Philosophy*. Eds. M. L. Titarenko et al. Moscow: "Oriental Literature", 2006. 557 P. (in Russian)].
 10. Искусство Китая. *Искусствoved.ru — сетевой ресурс об искусстве и культуре* [The Art of China. *Iskusstvoed.ru — an Internet Source on Art and Culture* (in Russian)]. URL: <https://iskusstvoed.ru/2020/11/28/iskusstvo-kitaja> (accessed 10.03.2023).

Resume

EXPANDING THE ECUMENE: FROM THE ART OF SEVEN VALLEYS TO THE SILK ROAD

Proceedings of the Second International Academic Conference

ART OF THE EAST AND EAST IN ARTS ИББИ / AEEA 2

In 2023, the second conference “Art of the East and East in Art” (ИББИ / AEEA) was held, this time providing a platform for a productive discussion for art historians, orientalists, culturologists, and specialists in related fields developing topics related to the art of Asian and African countries in antiquity and Middle Ages. The second AEEA conference: “Expanding the Boundaries of the Ecumene: From the Art of the Seven Valleys to the Great Silk Road” worked in an innovative format of flagship round tables and related sections. As before, AEEA II brought together specialists from museums with collections of Asian and African art, researchers from academic institutions, scientific and educational institutions dealing with various topics and periods in the history of Oriental art.

The cross-cutting theme of the conference, reflected in this collection of materials, was the migration and transformation of images and plots from West to East and from East to West, the interaction of nomadic and sedentary cultures, the phenomenon of “proto-globalization” in art, the art of cities and settlements in the key territories of the ancient and medieval East, problems of early urbanism

A keen interest in the culture and history of the lands located at sunrise manifested itself in the West in ancient times, when the Hellenes called the territory where their first colonies were located, Ανατολή, Anatolia, — the East. The sun of the ancient Romans also rose in a place called «Orient» (in fact, the word “Oriens” means “to rise”). The ancient East, its culture, engineering, languages, architecture, religious and arts and crafts fertilized the nascent Western civilization, bringing the imagery of Ancient Egypt to Mycenaean Greece through the island of Crete, giving the art of Ancient Greece an orientalizing style and completing this line of inheritance with late Roman styles that already gravitated to the visuality of the Eastern Provinces — Diocesis Orientis.



East and West, their culture and art, again fertilize each other in the era of the campaigns of Alexander the Great: Hellenism returns the plasticity of Hellas to Egypt, brings nature-likeness to India and — according to some hypotheses that have not yet been confirmed — through the Kushan Empire it reaches Han China along the roads of the Silk Road.

The described roads and crossroads of influences, development, transmission of images and samples became a red thread that connected all areas of the conference “Art of the East and East in Arts”, among which we single out the thematic sections “Historical Memory and Preservation of the Cultural Heritage of the Peoples of the East”, “Expanding the Boundaries of the Ecumene: From the Art of the Seven Valleys to the Silk Road”, “The Art of the Indian and Buddhist World”.

As before, one of the most important tasks of the forum organizers was to trace not only the chronological, but also the spatial, logical continuity of the development of art and culture between the main Neolithic centers of the ancient world (“Seven Valleys” — the valleys of the Nile, the Tigris and the Euphrates, the Indus and the Ganges, the Huang He and the Yangtze), between the territories connected by the steppe corridors of Eurasia and the routes of the Great Silk Road.

The work of the forum, opened by Director of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences Alikber K. Alikberov, President of the State Hermitage Museum Mikhail B. Piotrovsky, Director of the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences Irina F. Popova, Director of the State Museum of Fine Arts named after Alexander S. Pushkin Elizaveta S. Likhacheva and General Director of the State Museum of Oriental Art Alexander V. Sedov, was held in six round tables (“Passing Motifs and Nomadic Images in the Art and Culture of the Ancient and Medieval East”, “Ancient Urban Studies: General and Special in the Culture of Settlements and Cities”, “Comparative Iconography as a Method of Studying the Artistic Cultures of Hellenism”, “Art as a Historical Source”, “Caucasus at the Crossroads of Cultures”, “The Influence of Japonism on the Formation of the New European Art”) and five sections (“East and West: Migration of Images and the Problem of Cultural Transfer”, “From Settlement to City: New Discoveries and Modern Approaches”, “Past in the Present: Pressing Matters”, “Indian Subcontinent: Monolith or Melting Pot?”, “West and East: The Problem of Cultural Diffusion”), formed on the principle of tracing cultural influences from East to West and in the opposite direction throughout the archaic period, during the Neolithic revolutions and until the Middle Ages.



Emphasis in the theme of the forum was placed on the art of the Indian, Caucasian, and Japanese world, which were devoted to special round tables, which brought together speakers from Russia, India, near and far abroad. In addition to venerable scholars, the conference was attended by heads of academic and educational institutions, museum specialists, artists and young scholars – graduate students and undergraduates in Oriental studies.

The conference was accompanied by a rich cultural program, the star of which was the vernissage of the exhibition “SERENDIPITY: from the personal collections of Orientalists”, which took place on June 5 at the Oriental Cultural Center of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences (headed by Lana M. Ravandi-Fadai). The forum was also accompanied by a personal exhibition of Natalia Vinokurova “Academic Portrait” and a sales exhibition of the books and magazines published by the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences (catalogs of both exhibitions are presented on a color insert).

The next ИВВИ / AEEA conference of a large and comprehensive scale is planned to be held in the coming year 2024, while the current narrower chronologically academic forum set the direction for the development of Oriental and art studies for many years to come.

Приложение

Каталог персональной выставки Натальи Винокуровой «Академический портрет»

Открытие персональной выставки Натальи Винокуровой «АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ» состоялось в ИВ РАН 5 июня 2023 года. Мероприятие прошло в рамках Второй Международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в Искусстве» (ИВВИ / АЕЕА-2), организованной Отделом искусства и материальной культуры ИВ РАН. На выставке были представлены портреты некоторых сотрудников Института востоковедения РАН, посвятивших значительную часть своей научной карьеры институту.

Дополняя проекты, посвященные устной истории востоковедения, создатели выставки (кураторы — Д. В. Дубровская и Н. В. Сафонова) продолжили создание визуальной истории Института востоковедения в лицах. Первую конференцию «Искусство Востока и Восток в искусстве» сопровождала выставка «Искусствовед / SHE / востоковед», а вторая отказалась от «гендерного уклона» и обратила взор на выдающихся ученых, на тех, кто творит историю востоковедения здесь и сейчас. Эта выставка — подарок институту и моделям.

ОБ АВТОРЕ:



Художник театра, иллюстратор Наталья Винокурова провела в молчаливых диалогах со своими моделями почти целый год, стараясь погрузиться в понимание человека так, как это положено настоящему портретисту, — не только на уровне внешнего сходства, но и на глубинном уровне характера, судьбы, научного поиска. Портрет Леонида Борисовича Алаева, выполненный Натальей Винокуровой, был преподнесен модели на юбилей во время Специальной научной сессии, посвященной 90-летию Л. Б. Алаева и опубликован в интервью с Леонидом Борисовичем в журнале «Восточный курьер / Oriental Courier» (2022 г. №№ 3, 4).

В настоящем каталоге портреты расположены в алфавитном порядке фамилий моделей.



Леонид Борисович Алаев, профессор, доктор исторических наук



Александр Владимирович Акимов,
доктор экономических наук,
заведующий Отделом экономических
исследований Института
востоковедения РАН



Аликбер Калабекович Аликберов, доктор
исторических наук, директор Института
востоковедения РАН



Вячеслав Яковлевич Белокреницкий, профессор, доктор исторических наук, руководитель Центра изучения стран Ближнего и Среднего Востока



Евгения Юрьевна Ванина, доктор исторических наук, главный редактор журнала «Вестник Института востоковедения РАН»



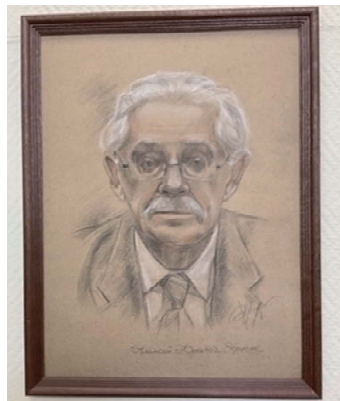
Валентин Цуньлиевич Головачёв, доктор исторических наук, заместитель директора Института востоковедения РАН по науке



Любовь Витальевна Горяева, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН



Ирина Владимировна Дерюгина, кандидат экономических наук, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН, руководитель Центра аграрных исследований и продовольственной безопасности ИВ РАН



Алексей Юрьевич Другов, доктор политологических наук, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН



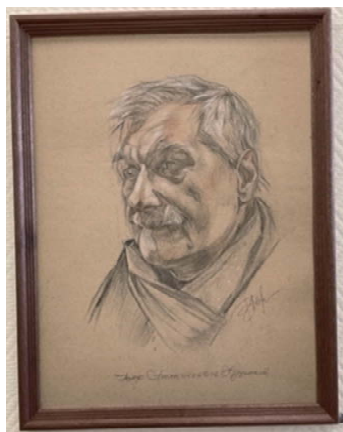
Елена Леонидовна Катасонова, доктор исторических наук, заведующая Отделом Японии Института востоковедения РАН



Артем Игоревич Кобзев, доктор философских наук, заведующий Отделом Китая Института востоковедения РАН



Элеонора Ефимовна Кормышева, доктор исторических наук, профессор, руководитель экспедиции ИВ РАН в Гизе (Египет), главный научный сотрудник Института востоковедения РАН



Петр Анатольевич Куценков, доктор культурологии, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН



Нина Михайловна Мамедова, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН



Дмитрий Валентинович Микульский, профессор, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН



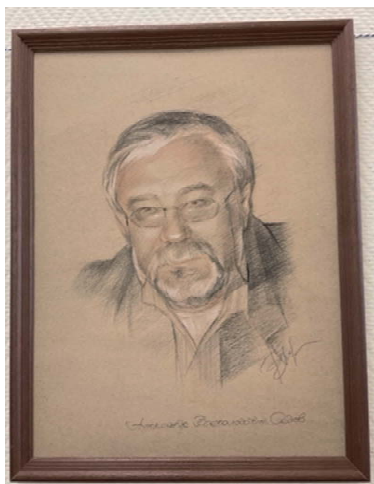
Виталий Вячеславович
Наумкин, академик РАН, доктор
исторических наук, профессор,
научный руководитель Института
востоковедения РАН



Наталья Геннадиевна Романова,
кандидат исторических наук,
заместитель директора Института
востоковедения РАН по научной работе



Татьяна Николаевна Савинова,
ведущий специалист Ученого
секретариата Института
востоковедения РАН



Александр Всеволодович Седов, доктор
исторических наук, главный научный
сотрудник Института востоковедения
РАН, Генеральный директор
Государственного музея Востока



Татьяна Львовна Шаумян, кандидат исторических наук, руководитель Центра индийских исследований Института востоковедения РАН



Александр Иванович Яковлев, профессор, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН



**Каталог выставки «SERENDIPITY:
из личных коллекций востоковедов» 5–15 июня 2023 г.
Восточный культурный центр Института
востоковедения РАН**

5 июня 2023 года состоялся вернисаж выставки «SERENDIPITY: из личных коллекций востоковедов», прошедшей в рамках Второй Международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве» (ИБВИ / АЕЕА-2), организованной Отделом искусства и материальной культуры ИВ РАН. Выставка была организована ОИиМК совместно с Восточным культурным центром ИВ РАН с опорой на персональные коллекции сотрудников Института востоковедения (внизу: папуасское украшение для дома «Свинья». Папуа — Новая Гвинея. Р. Сепик, о. Новая Гвинея, дерево, резьба. Нач. XXI в. Из коллекции онлайн-музея Н. Н. Миклухо-Маклая).



В конце XV века венецианец Микеле Трამеццино, опиравшийся на свидетельства Амира Хосрова, сообщил, что в относительно незапамятные времена в стране Серендиппо, что располагалась на Дальнем Востоке, жили да были три принца, испытавшие множество приключений и постоянно делавшие случайные и неожиданные открытия, в том числе материальные. Когда английский дипломат во Флоренции Гораций Манн по счастливой случайности обнаружил утерянный портрет некой красавицы Бьянки Каппелло кисти Джорджо Вазари, подобный приятный способ обнаруживать ценности — будь то ценности материальные или сокровища знания — назвали *серендипностью*.

С мыслями о неслучайных случайностях, о неожиданных находках и путешествиях в странах Востока и возникла концепция этой выставки, своего рода мечты о музее Института востоковедения РАН, и если в Пушкинском музее под личные коллекции отведен целый корпус,



вниманию посетителей были представлены всего три зала трогательных ценностей, собранных и привезенных в Россию из путешествий сотрудниками Института востоковедения или членами их семей.

В экспозиции присутствовали и уникальные раритеты музейного уровня, и художественное творчество, и незамысловатые орудия труда восточных ремесленников, и даже редкие сувениры: то, что в середине XX века было сувениром, в XXI превращается в раритет.

Это выставка (отметим à-propos, что китайское слово вещи (東西; *дунси*) состоит из двух иероглифов — «восток» и «запад») про вещи и вещички, про книги и костюмы, про маски, оружие, ткани, бронзу, фарфор и керамику, начинается шумерскими адорантами и головой Будды, моделирует типичный кабинет ученого-востоковеда и плавно переходит в цветастое раздолье восточного базара, с которого к нам и пришли сказки о стране Серендип и о трех счастливых принцах, случайно обнаруживавших в путешествиях то верблюда, то лампу, а то и джинна внутри нее.





В экспозиции были представлены как уникальные предметы — оружие, школьные доски из Судана, русская деревянная скульптура и иконопись, археологические находки, старинные бронзы, редкие африканские маски музейного качества, так и авторские произведения — скульптура Эмиля Капелюша «Обнявшаяся пара», предоставленная А. И. Янковским-Дьяконовым, рисунки С. И. Потабенко из коллекции Центра индийских исследований, картина В. А. Дубровского «Лао-цзы», фотографии Египта и Судана С. Ветохова. Отдельные стенды были отведены под букинистику, предметы декоративно-прикладного искусства, тиражную графику и даже интересные образцы сувенирной продукции конца XX — начала XXI веков. Интерес и оживление посетителей вызвал «Кабинет востоковеда» — воображаемый рабочий стол ученого-гуманитария с пишущей машинкой Underwood, старым эбонитовым дисковым телефоном и засушенным крокодилчиком из коллекции Отдела Юго-Восточной Азии.

Кураторы (Д. В. Дубровская, С. А. Зинченко и Н. В. Сафонова) благодарят всех сотрудников Института востоковедения, поделившихся предметами из личных коллекций и из собраний научных подразделений Института востоковедения.

Уникальное

Скульптурная композиция выполнена по мотивам артефакта из храма Инанны в Ниппуре (ок. 2600–2340 гг. до н. э.), ныне в коллекции Национального музея Ирака, Багдад. Входит в посвященную международным усилиям по спасению культурно-исторического наследия Ирака серию, созданную в 2013 г. для выставки Les Courageux / De Heldhaftigen («Бесстрашные») (куратор А. И. Янковский-Дьяконов)

Предоставлена А. И. Янковским-Дьяконовым



Обнявшаяся пара из Ниппура
Скульптор Эмиль Капелюш
(при технической поддержке
Павла Колотилова)



Голова Будды

Таиланд. XIII–XIV вв.

Бронза

Из собрания членов семьи

В. В. Наумкина



Ваза с сюжетами по мотивам «Шахнаме»

Иран, XIX в.

Медь

Из собрания членов семьи

В. В. Наумкина



Деревянная скульптура

Резьба

Индонезия, о-в Бали, нач.

XXI в.

Из собрания членов семьи

В. В. Наумкина



Глиняный бедуинский горшок

Йемен, о-в Сокотра, 2022 г.

Изготовлен лепкой без гончарного круга, окрашен камедью «драконова дерева»

Из собрания членов семьи

В. В. Наумкина



Медная табличка

Камбоджа, IX в.

Из собрания членов семьи

В. В. Наумкина



Женский браслет

Йемен, начало XX в.

Серебро, сердолик, коралл

Из собрания членов семьи

В. В. Наумкина

**Курильница для
благовоний**

Йемен, о-в Сокотра, XXI в.

Глина, лепка

Из собрания членов семьи

В. В. Наумкина

**Курильница для благовоний**

Китай. Эпоха Мин (1368–1644),
правление императора Ванли (萬曆;
1572–1620)

Бронза, перегородчатая эмаль

Из коллекции семьи Д. В. Дубровской

МАСКИ СОРВАНЫ?..

Маски этого типа надеваются танцором на голову, поэтому в их основании делаются отверстия, при помощи которых маска крепится к плетеной из волокна, плотно прилегающей к голове круглой шапочке. Маска имеет характерную для юга региона Сегу и региона Сикассо горизонтальную конструкцию. Голова изготовлена отдельно и присоединена к шее при помощи железного гвоздя таким образом, что сохраняет подвижность. Это особенно эффектно выглядит во время танца, когда голова антилопы поворачивается в такт движениям танцора.





Маска-наголовник Согоникун (*Sogonikun*)

Деревня Лолони (*Loloni* – «маленькая звезда», яз. диула; другое название *Serekeni*), в 5 км к юго-востоку от г. Сикассо, Республика Мали
Кон. XX в. Бамбара
Дерево, резьба, металл,ковка
Приобретена в марте 2015 г. у антиквара Усмани Дьянне на Центральном рынке в Бамако
Провенанс: Выставка «Пленники Сириуса», ГМВ, Москва, 2019
Из личной коллекции П. А. Куценкова



Маска-наголовник Согоникун (*Sogonikun*)

Город Бугуни, регион Сикассо, Республика Мали
2010-е гг. Бамбара
Дерево, резьба
Один из многочисленных вариантов вертикального типа масок Согоникун, которыми славится район г. Бугуни
Приобретена в январе 2019 г. у антиквара Усмани Дьянне на Центральном рынке в Бамако
Из личной коллекции П. А. Куценкова



Маска Сиги (*Sigi, Sigikun*) общества Коре (*Kore*) из д. Сиратого, регион Сикассо Республики Мали

Автор — Масауле Канте (*Kanté Masaulé*), кузнец из д. Замбурула (*Zambouroula*).
Народ бамбара
Ок. 1992 г.
Дерево, резьба, масляные краски, пластик
Приобретена в феврале 2022 г. в д. Сиратого



С такими масками косвенно связана вся культура и жизнь деревни: в лесу рядом с Сиратого есть скала, также называемая Сигифин, что переводится не только как «дикий (черный) буйвол», но и как «Черное место», т. е. некое «особое» место. И действительно, там обитает могущественный джинна (*djinna, jinna*, от араб. جِنّ), после надлежащих жертвоприношений исполняющий все желания. Общество Коре — одно из шести обществ инициации у бамбара и ныне самое влиятельное из них. Есть сведения, что функции общества выходят далеко за рамки обрядов инициации.

Не вызывает сомнения связь между масками Коре из Бугуни и Сакробунди / Беду из Кот д'Ивуар и Ганы: достаточно сравнить характерные рога в форме правильной или почти правильной окружности и личины треугольной формы, характерные для первых и частые у масок Беду. Но если личины масок Сиги объемны, то Беду представляют собой плоские доски. И те, и другие маски полихромны, но для масок Беду характерны геометрические орнаменты, а характер раскраски масок из Сиратого имеет скорее «импрессионистический» характер.



Из личной коллекции П. А. Куценкова

Маска Обезьяны (*Warabilen*, т. е. любая обезьяна), принимающая участие в представлениях марионеток у народов бамбара, марка (сонинке) и бозо

Приобретена в конце января 2022 г. у лидера общества Соголон Йайа Кулибали, прямого потомка царей Сегу из династии Кулибали, семья которого занимается марионетками уже семь поколений (не менее двухсот лет). Кулибали окончил Национальный институт искусств в Бамако; по его словам, марионетки не являются секуляризованным кукольным театром: общество Соголон связано с тайным обществом Коре. Церемонии с их участием бывают полностью сакральны, полусакральны и, наконец, общедоступны. Все участники церемоний Соголон мусульмане, однако это не мешает им



Маска Обезьяны. Мали
Начало 1950-х гг.
Дерево, резьба, масляные
краски, ткань
Общество Соголон, Бамако



принимать участие в откровенно языческих ритуалах. Как заметил Кулибали, «выходя на улицу, я оставляю свой ислам дома». Старые марионетки и маски Соголон регулярно подновляются

Из личной коллекции П. А. Куценкова

Маска охотника (*Donsokε, Donsocε* (яз. бамананкан), *Dana* (яз. тенкан)



Автор неизвестен. Догоны, церемония Дама, деревня Огоссогу (*Ogossogou, Ogossagou*, регион Мопти, округ Банкасс, сельская коммуна Банкасс)

Дерево, резьба, окраска, камедь (?). Конец XX в.

Приобретена в январе 2019 г. у Сейду (Жюстена) Гиндо из д. Энде Провенанс: Выставка «Пленники Сириуса», ГМВ, Москва, 2019

Из личной коллекции П. А. Куценкова

Маска общества инициаций Н'домо (*N'domo*)



Народ бамбара, культурно-историческая область Беледугу (?)

Дерево, резьба, тонировка (обжиг). Не позднее нач. 1960-х гг.

Территория Беледугу примерно соответствует региону Куликоро современной Республики Мали к северу от гг. Бамако и Куликоро. Маска приобретена в самом начале 1960-х гг. в Мали кем-то из советских специалистов, неоднократно меняла владельцев, и в итоге оказалась у нынешнего владельца. Точно восстановить ее историю уже невозможно. Маски Н'домо используются в обрядах инициации: подростков секут прутьями, и **они надевают маски, чтобы не были видны слезы**

Из личной коллекции П. А. Куценкова



Маска Н'томо (*N'tomo*)

Народ марка (сонинке), культурно-историческая область Сегу, к северу от р. Нигер

Первая половина XX в.

Дерево, резьба, тонировка (обжиг), латунь, чеканка

Приобретена в январе 2020 г. у антиквара Усмане Дьянне на Центральном рынке в Бамако. По словам Усмане, она была куплена его отцом задолго до его рождения, еще при французах, т. е. до 1961 г. Такие маски являются полной аналогией маскам Н'домо у бамбара

Из личной коллекции П. А. Куценкова



Индийская маска, изображающая Ганешу

Глина, папье-маше, темпера. XX в.

*Из коллекции Отдела истории Искусства и материальной культуры ИВ РАН
Дар А. А. Столярова*



Декоративная маска

Монголия. XX в.

*Из коллекции
В. М. Немчинова*



Маска

Перу. Кон. XX в.

*Папье-маше, раскраска
Из личной коллекции
Е. М. Астафьевой*



Маска

Африка. Кон. XX в.

*Дерево, резьба
Из личной коллекции
Е. М. Астафьевой*

**Маска**

Африка. Кон. XX в.
Дерево, резьба,
раскраска
*Из личной коллекции
Е. М. Астафьевой*

**Маска**

Индонезия. XX в.
Папье-маше,
раскраска
*Из личной коллекции
Е. М. Астафьевой*

**Маска**

Китай. Кон. XX в.
Дерево, резьба,
раскраска
*Из личной коллекции
Е. М. Астафьевой*

НА ХОЛОДНОЕ:

Армейская кавалерийская сабля образца 1882 г.
Англия, 1880-е–1890-е гг.

Общая длина 103,5 см, длина клинка 87,7 см, ширина клинка у пяты 3,1 см, толщина обуха у пяты 0,9 см. С внешней стороны у основания стоит клеймо «[W]ILKINSON LOND[ON]» и монограмма «J-IW» (вероятно, JHW). Клинок изогнутый, однолезвийный, боевой конец двулезвийный. Эфес состоит из деревянной рукояти, покрытой частично сохранившимся лаком красного цвета, и металлической гарды.

На тыльной части клинка надчеканены арабские цифры ٣٧٢ (т.е. 372).

Состояла на вооружении британских войск в Судане во время англо-суданской войны 1881–1899 гг. (в т.ч. во время восстания махдистов в Судане и сражения при Омдурмане (2 сентября 1898 г.)).

Приобретена на рынке в Омдурмане (Хартум) в декабре 2013 г.

Из личной коллекции С. Е. и С. В. Малых



**Кованый железный клинок,
принадлежавший монгольскому воину
XIII в.**

Из личной коллекции А. К. Аликберова



**Традиционные тайские
ножи**

Из личной коллекции

А. А. Столярова



Барельеф

Камчатка. Кон. XX в.

Дерево, резьба

Из личной коллекции

Е. М. Астафьевой



**Панно с изображением
драконов**

Китай. Кон. XX в.

Дерево, шелк, кость, смешанная

техника

Из личной коллекции

Е. М. Астафьевой



РАЗДЕЛ «ДУНСИ» (東西) — ШТУКИ



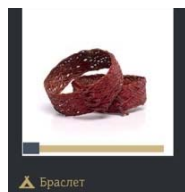
1



2



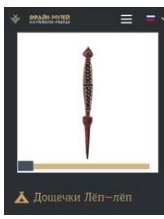
3



4



5



6

1. Папуасское украшение для дома «Свинья»

Папуа — Новая Гвинея. Р. Сепик, о. Новая Гвинея

Дерево, резьба. Нач. XXI в.

Из коллекции онлайн-музея
Н. Н. Миклухо-Маклая

2. Дощечки Лёп-лёп

Папуа — Новая Гвинея
Деревня Горенду, берег Маклая
Нач. XXI в.

Дерево, резьба, натуральные красители
Папуа — Новая Гвинея
Аксессуары мужского костюма во время
церемонии инициации
Из коллекции онлайн-музея
Н. Н. Миклухо-Маклая

3. Сумочка Кун

Папуа — Новая Гвинея
Деревня Горенду, берег Маклая
Растительное волокно (кора манго),
синтетическая леска, кручение, вязание
Нач. XXI в.
Из коллекции онлайн-музея
Н. Н. Миклухо-Маклая

4. Браслет

Растительное волокно, плетение
Папуа — Новая Гвинея
Нач. XXI в.
Аксессуары праздничного костюма
Из коллекции онлайн-музея
Н. Н. Миклухо-Маклая

5. Модель «Барума» (главного сигнального барабана деревни)

Папуа — Новая Гвинея
Деревня Горенду, берег Маклая
Нач. XXI в.
Дерево, резьба
Из коллекции онлайн-музея
Н. Н. Миклухо-Маклая

6. Дощечки Лёп-лёп

Деревня Горенду, берег Маклая
XIX–XX вв.
Дерево, резьба, натуральные красители
Папуа — Новая Гвинея
Аксессуары мужского костюма во время
церемонии инициации
Из коллекции онлайн-музея
Н. Н. Миклухо-Маклая



Иконопись



Икона (навершие царских врат) «Святая Троица Ветхозаветная»
XVII в., реставратор
Е. В. Тюлина
Дерево, левкас, темпера,
позолота



Икона (навершие царских врат) «Апостол Лука»
XVII в., реставратор
Е. В. Тюлина
Дерево, левкас, темпера,
позолота



Икона (навершие царских врат) «Причащение Апостолов»
XVII в., реставратор
Е. В. Тюлина
Дерево, левкас, темпера,
позолота

Из личной коллекции А. В. Тюлиной

**Скульптура «Богородица»
из композиции «Расятие с предстоящими»**
Конец XVIII – начало XIX в.
Северная Двина, д. Фомино
Дерево, резьба, темпера, роспись
Происходит из деревни Фомино (Северная Двина),
найдена в 1962 г.
77,0×23,0×8,0 см

Из личной коллекции А. В. Тюлиной





Скульптура «Головка ангела»
 Конец XVIII – начало XIX в.
 Дерево, резьба, левкас, темпера,
 роспись, позолота
 19,6×20,6×8,2 см
Из личной коллекции А. В. Тюлиной

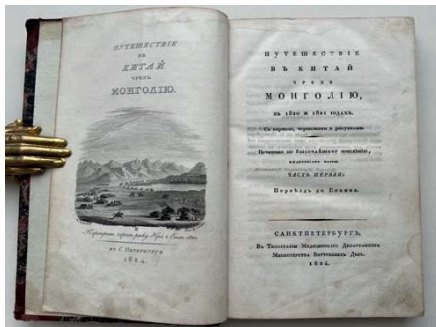
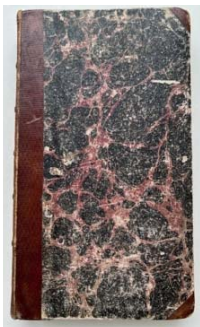
Букинистика



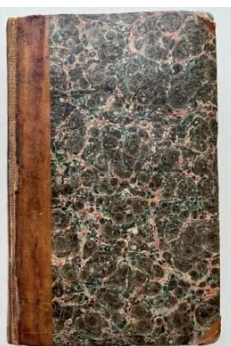
**«Праджняпарамита хридая
 сутра» («Сутра сердца»)**
 Китай, XIX–XX в.
*Из коллекции
 В. М. Немчинова*



**А. Л. Леонтьев. Проповедь о
 Христе Спасителе в Китайском
 Царстве, изображенная
 Китайским письмом в 781 году
 по Рождестве Христове на
 камне. Перевел с снятой с
 камня Китайской копии,
 которая хранится в библиотеке
 Императорской Академии Наук,
 коллегии Иностранных дел
 Канцелярии Советник Алексей
 Леонтьев. СПб, 1784. 10 с.**
*Из коллекции Е. Д.
 и А. Ю. Дунаевых*



Е. Ф. Тимковский. *Путешествие в Китай через Монголию в 1820 и 1821 годах. С картою, чертежами и рисунками.* СПб. Ч. 1. 1824. 388 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



Н. Я. Бичурин. *Записки о Монголии. Сочиненные монахом Иакинфом. С приложением карты Монголии и разных костюмов.* СПб. Т. 1. Ч. 1 и 2. 1828. 230, 339 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



З. Ф. Леонтьевский. *Памятник христианской веры в Китае, переведенный с китайского языка Захаром Леонтьевским.* СПб, 1834. 23 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



*Труды членов Российской Духовной Миссии в Пекине. СПб, 1855. Т. 2. 491 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых*



*Псалтырь. СПб. 1861. 147 с. Дарственная: «Милостливой Государыне Дарье Иовне Журавлевой от Пекинского Миссионера И. Исаии. 1870 года в Праздник Благовещения Пр. Богородицы». Пекин»
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых*



*П. И. Кафаров (Архимандрит Палладий), П. С. Попов. Китайско-русский словарь, составленный бывшим начальником Пекинской Духовной Миссии Архимандритом Палладием и старшим драгоманом Императорской Дипломатической Миссии в Пекине П. С. Поповым. Пекин, 1888. Т. 2. 408 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых*

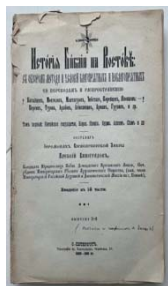


А. Н. Виноградов (Иеромонах Алексей). *Рукопись*. Китайская Библиотека Императорской Российской Дипломатической и Духовной Миссии в г. Пекине с обзором ученых трудов ее Членов и приложениями: каталога Китайских книг и плана Миссии. Составил и перевел Киевопечерской-Успенской Лавры Иеромонах Алексей (Виноградов), (бывший член означенной Миссии 1881 по 1888 г.), сотрудник Императорского Русского Археологического Общества и корреспондент Императорского общества поощрения Русских Художников. СПб., 1889. 228 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



Визитки иеромонаха Алексея (А. Н. Виноградова).
1870–1910

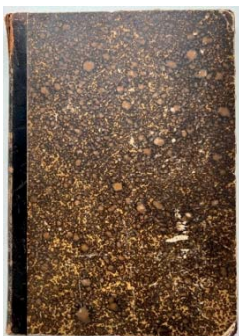
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



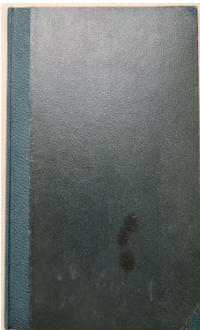
А. Н. Виноградов. *История Библии на Востоке: с обзором метода и условий благоприятных и неблагоприятных ее переводам и распространению у Китайцев, Монголов, Манчжуров, Тибетян, Корейцев, Японцев, — у Персов, Турок, Арабов, Абиссинцев, Армян, Грузин, и др.* С.-Петербург. Т. 1. Введение к 1-й части, вып. 2-й. 1889–1895. 370 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



Н. И. Веселовский. *Материалы для истории Российской Духовной Миссии в Пекине*. С.-Петербург, 1905. Вып. 1. 72 с
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



Труды членов Российской Духовной Миссии. Пекин. Издание второе. 1910. Т. 4. 211 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



Жизнеописание Будды. Издание Русской Пекинской Духовной Миссии. Пекин, 1911. 52 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



В. П. Петров. *Албази́нцы в Китае*.
Вашингтон. 43 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



В. П. Петров *Российская Духовная Миссия в Китае*. Вашингтон, 1968. 96 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



Б. Г. Александров. *Бэй-гуань. Краткая история Российской Духовной Миссии в Китае*. Москва—СПб. 2006. 217 с.
Из коллекции Е. Д. и А. Ю. Дунаевых



ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА



Ци Байши. Художественный альбом

22 цветные ксилографии

1952. Подарок НОАК (конец 1950-х – начало 1960-х гг.)

Из семейного архива Е. М. Астафьевой



Встреча французов с марокканцами на алжиро-марокканской границе

Страница из журнала *Le Petit* (Иллюстрированное приложение)

Дата выхода 9 мая 1897 г.

Из личной коллекции В. А. Кузнецова



Буддийский святой. Изображение на ткани

Из коллекции Центра индийских исследований ИВ РАН



Святослав Игоревич Потабенко. Индийские зарисовки

Из коллекции Центра индийских исследований ИВ РАН



ВАЖНЫЕ МЕЛОЧИ



1



2



3



4



5



6

1. Гребешок сикха

Индия, XX в.

Дерево

*Из коллекции В. М. Немчинова***2. Изделия из перегородчатой эмали**

Индия, XX в.

*Из коллекции В. М. Немчинова***3. Шары для медитации баодин**

Китай, XX в.

Металл, перегородчатая эмаль

*Из коллекции В. М. Немчинова***4. Шары для медитации баодин**

Китай, XX в.

Металл, перегородчатая эмаль

*Из коллекции В. М. Немчинова***5. Мушка**

Израиль, XX в.

*Из коллекции В. М. Немчинова***6. Пресс-папье**

Индия, XX в.

Стекло

Из коллекции В. М. Немчинова



1



2



3



4



5



6



7

1. Форма для набойки ткани

Индия, XX в.

Из коллекции В. М. Немчинова

2. Штампы для набивных тканей

Индия, Индия, Бихар. XX в.

Дерево, резьба

Из коллекции В. М. Немчинова

3. Инструмент гравера

Из коллекции В. М. Немчинова

4. Пасхальные яйца

Индия, Раджастан. XX в.

Исламская роспись, дерево, лак

Из коллекции В. М. Немчинова

5. Курительный мундштук из янтаря

Англия, XIX в.

Из коллекции В. М. Немчинова

6. Холодный батик с изображением птички

Индия, Бихар. XX в.

Из коллекции В. М. Немчинова

7. Аппликация-пэчворк «Слон»

Индия. XX в.

Из коллекции В. М. Немчинова



МЕЛКАЯ ПЛАСТИКА И СТАТУЭТКИ



Статуэтка «Читающая Мем-сахиб»

Индия. XX в.

Бронза

Из коллекции В. М. Немчинова



Колокольчики

Камбоджа. XX в.

Бронза

Из коллекции

В. М. Немчинова



Кхмерская бронзовая

статуэтка бодхиссатвы

(?)

Вторая пол. XX в.

Из личной коллекции

Д. В. Дубровской



Бронзовая

статуэтка

танцующего

Кришны

Из коллекции

В. М. Немчинова



ШКОЛЬНЫЕ ДОСКИ



Школьные дощечки (Ляух)

для заучивания Корана

Судан, Омдурман. XXI в.

Дерево, резьба

Из личной коллекции С. Ветохова

ФОТОГРАФИЯ



Сергей Ветохов. Мохаммед

Судан, Абу Эргейла. 2019

Бром-серебряный отпечаток

25,4 x 30,2 см



Сергей Ветохов. По дороге на сельские поля

Судан, Мероз. 2019

Бром-серебряный отпечаток 25,4 x 30,2 см

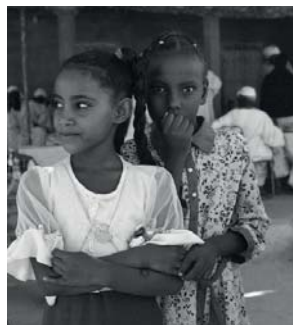


Сергей Ветохов. Домашний вездеход

Судан, Абу Эргейла. 2018

Бром-серебряный отпечаток

25,5 x 30,4 см



Сергей Ветохов. На свадьбе

Судан, Гебель Баркал. 2021

Бром-серебряный отпечаток

49,0 x 59,5 см



АРХЕОЛОГИЯ

**Булавка с пятишишечным навершием**

Южная Осетия, Стырфазский могильник

Вт. четв. 2-го тыс. до н. э., протокобанская эпоха

Из личной коллекции А. Ю. Скакова

**Псалии двудырчатые с восьмерковидным расширением и лопатовидным концом**

Северо-Западный Кавказ. Кон. VI – начало IV в. до н. э. Среднескифский период

Из личной коллекции А. Ю. Скакова

КОСТЮМ И АКСЕССУАРЫ

**Тунисское платье и ливанский костюм**

Из личной коллекции В. А. Кузнецова



Кимоно
Япония. XX в.
Шелк, вышивка
Из личной коллекции
Е. Л. Катасоновой



Серебряный пояс с позолотой и бирюзой
Работа гоцатлинских мастеров
Из личной коллекции
П. И. Тахнаевой

СИСТЕМЫ ХРАНЕНИЯ



Банка для чая
Япония. Конец XIX – начало XX в. (?)
XX в.
Трофей из Маньчжурии (1945 г.).
Дерево, лак
Из личной коллекции Е. М. Астафьевой



Шкатулка
Япония. Конец XIX – начало XX в. (?).
Трофей из Маньчжурии XX в. (1945 г.).
Дерево, лак, инкрустация перламутром
Из личной коллекции Е. М. Астафьевой



Шкатулка
Турция. XX в.
Серебро, поделочные камни, финифть
Из коллекции В. М. Немчинова



Металлическая шкатулка с гравировкой
Индия, Уттар-Прадеш
Из коллекции В. М. Немчинова



Шкатулка, инкрустированная перламутром
Египет, XX в.
Из коллекции В. М. Немчинова



Плетеный портсигар
Из коллекции В. М. Немчинова



Желтая сумка Kalchi племени банджара

Индия, штат Раджастан, XXI в.

Узор вышивки *банджара* на маленькой желтой сумочке для приданого состоит из простых квадратов, прямоугольников и линий с зеркальными вкраплениями

Исторически банджары были кочевым сообществом и переезжали с имуществом и стадами крупного рогатого скота, что привело к культуре изготовления емкостей для хранения

(мешков, ящиков, предметов приданого и т. д.) из хлопчатобумажной ткани, обильно украшенной вышивкой.

Благодаря вмешательству правительства ныне банджары ведут оседлую жизнь в поселениях – *тандас* (tandas). Несмотря на то, что их вышитые изделия по-прежнему используются для свадеб и прочих церемоний, их искусство коммерциализируется в целях привлечения к внимания к культуре племени

Из личной коллекции И. А. Газиевой

Сумка ручной работы с вышивкой в стиле банджара

Индия, штат Раджастан. XXI в.

Сумки банджара связаны с давней племенной традицией текстильного мастерства и вышивки. Банджара представляют собой этническую группу, состоящую из полукочевых племен, проживающих на всем Индийском субконтиненте и славящуюся яркими тканями. Сумки банджара, украшенные зеркалами, ракушками, замысловатой вышивкой и бахромой, демонстрируют удивительно современную эстетику. Помимо мастерского исполнения, узоры банджара призваны защищать владельца от неблагоприятных сил. Прелесть этих изделий в том, что они часто бывают единственными в своем роде.

Из личной коллекции И. А. Газиевой

Хлопковая сумка Karbi кремового цвета с традиционным узором

Индия, штат Ассам

Изделие ручной работы изготовлено ремесленниками штата Ассам из чисто хлопка с использованием традиционной техники и выполнено в привлекательной цветовой гамме: кремового цвета с красно-белыми строчными линиями, что перекликается с тонкими ткаными узорами традиционного текстиля Karbi из северо-восточной Индии

Из личной коллекции И. А. Газиевой



Красная хлопковая сумка карби ручной работы с традиционным геометрическим узором

Индия, штат Ассам. XXI в.

Племена карби всегда занимались ткачеством и считаются одними из лучших ткачей среди ассамских племен. Племена карби относятся к индо-монголоидной группе и говорят на языке тибето-бирманской группы. Исторически эти племена жили на берегах рек Каланг и Капили, населяя район Казиранга — знаменитого национального парка, расположенного в штате Ассам. В начале XVII в. началась миграция племен, во время правления царей Качари изгнанных в горы и частично расселившихся в бывшем королевстве Джайнтия. Часть группы племен мигрировала в королевство Ахом, часть в нижний Ассам, а некоторые пересекли Брахмапутру и поселились на северном берегу реки.

Из личной коллекции И. А. Газиевой

ХРУПКОЕ



Китайский граненый чайник бело-голубого фарфора

Сер. XX в.

Приобретен в Чайна-тауне в Сан-Франциско

*Из личной коллекции
Д. В. Дубровской*



Китайская вазочка костяного фарфора

Вт. пол. XX в.

*Из личной коллекции
Д. В. Дубровской*



Вазочка из мрамора с инкрустацией поделочными камнями (лазурит, нефрит (?), сердолик)

Подарена владельцу Д. Даяланом, директором Agra Circle of Archaeological Survey of India. Изготовлена из материалов, аналогичных облицовке Тадж Махала
*Из личной коллекции
А. А. Столярова*



Ваза
Китай
Бронза,
перегородчатая эмаль
Из коллекции
В. М. Немчинова



Ваза
Китай
Фарфор
Из коллекции
В. М. Немчинова



Декоративная тарелка
Индия
Из коллекции Центра
индийских исследований
ИВ РАН



Декоративный сосуд
Индия
Из коллекции Центра
индийских исследований
ИВ РАН





В дополнение
к выставке
и конференции
«ИВВИ / АЕЕА-2»
был запущен
медиапроект
«Ликующее
востоковедение»



Научное издание

**Раздвигая границы ойкумены
от искусства Семи долин
до Великого Шелкового пути**

Материалы Второй Международной научной конференции
Искусство Востока и Восток в искусстве (ИВВИ / АЕЕА II)

Expanding the Ecumene From the Art of Seven Valleys to the Silk Road
Proceedings of the Second International Academic Conference
Art of the East and East in Arts (ИВВИ / АЕЕА 2)

Ответственный редактор *Д. В. Дубровская*
Составители: *С. А. Зинченко, Н. В. Сафонова, В. В. Бачинский*
Верстальщик *Н. А. Кильдишева*

Общероссийский классификатор продукции ОК 034-2014 (КПЕС 2008):
58.11.12 – Книги печатные профессиональные, технические и научные

Подписано в печать 00.11.2023. Формат 60×90/16.

Усл. печ. л. 21,13. Тираж 300 экз. Заказ №

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт востоковедения Российской академии наук (ФГБУН ИВ РАН).
Научно-издательский центр, заведующий *А. О. Захаров*
107031, Россия, г. Москва, ул. Рождественка, д. 12

Архив-каталог книг ФГБУН ИВ РАН – на сайте <https://book.ivran.ru>



Сообщения об опечатках, ошибках и неточностях, обнаруженных в книгах,
изданных ФГБУН ИВ РАН, отправлять на адрес электронной почты izd@ivran.ru

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в типографии ООО «Амирит»

410004, Россия, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88.

Тел.: +7(800)700-86-33, +7(8452)24-86-33

E-mail: zakaz@amirit.ru. Вебсайт: <http://amirit.ru>

ISBN: 978-5-907671-72-0



9 785907 671720