

**Материалы Второй Международной конференции
ВОСТОК В ИСКУССТВЕ И ИСКУССТВО ВОСТОКА
(раздвигая границы ойкумены: от искусства Семи Долин до
Великого Шелкового пути)**

**Proceedings of the Second International Conference
ART OF THE EAST AND EAST IN ARTS
(Expanding the Ecumene: From the Art of Seven
Valleys to the Silk Road)
ИБВИ / АЕЕА 2**



Москва, ИВ РАН, 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. и. н., профессор *Виталий Вячеславович Наумкин*

Оргкомитет:

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

Генеральный директор Государственного музея Востока, профессор,
д. и. н. *Александр Всеволодович Седов*

Заместитель декана Восточного факультета Государственного
академического университета гуманитарных наук, к. п. н. *Евгения Викторовна Кузнецова*

Заведующая Отделом искусства и материальной культуры ИВ РАН,
к. и. н., в. н. с., доцент *Динара Викторовна Дубровская*

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

Декан Факультета гуманитарных наук Высшей школы экономики
(ВШЭ) *Феликс Евгеньевич Ажимов*

Директор Международного научного центра изучения Южной Азии,
к. и. н., 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 / Contents

Cherian P. J., Viji K., Sigh N., Bartos N. Multiculturalism at the Early Historic Port of Pattanam: On Overview of Recent Ceramic, Skeletal, and Iconographic Evidence

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

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

Аникеева Т. А., Канский С. Ю. «Рафаэль Востока»: некоторые материалы по творчеству Камаледдина Бехзада в архиве Р. Б. Канского

Бейн П. В. Взаимосвязь этнокультурных традиций и религиозно-философских концепций Китая: от истоков к золотому веку эпох Тан и Сун

Белая И. В. Росписи палаты Трех Чистых монастыря Юнлэгун как визуальный источник изучения божественного пантеона школы Цюаньчжэнь

Беляев Д. Д. Урбанизм у древних майя после лидарной революции

Бобровников В. О., Тахнаева П. А. Образ Кавказа как воображаемого арийского Другого в национал-социалистической эстетике кавказской диаспоры в Европе: творчество Мусаясул Халилбека

Вершинина М. В. Версии о происхождении Дербентской соборной мечети: историографический обзор

Васильева О. А. Egotica. Проблемы происхождения и бытования так называемых «обсценных терракот» в греко-римском Египте

Винокуров С. Е. Японизм до японизма: японские мотивы в тени шинуазри

Войтишек Е. Э., Кумпол Т. А., Рассолова Д. В. Маршруты Морского шелкового пути: художественные особенности и функции реликвий с затонувших китайских кораблей XIII–XIV вв.

Вострикова Е. А. Жанр корейской традиционной живописи «изображение собраний» (кехведо) как исторический источник

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

Гайкова Л. В. Формирование устойчивых архитектурно-градостроительных систем в раннеолитических поселениях Ближнего Востока

Газиева И. А. Годны племени Апатани

Деменова В. В., Симонова А. В. От Индии до Кореи: трансформация и особенности иконографии бодхисаттвы Майтреи в искусстве Трех государств

Денисенко В. Л. Звериный стиль в петроглифах Верхнего Инда

Долин А. А. Поэзия хайку во франции как одна из граней «японизма»

Дремова А. М. Современное фарфоровое искусство Цзиндечжэня, объединяя эпохи

Дубровская Д. В. Цвет синий: кругосветное путешествие лазурита и его родственников

Дунаева Е. Д. Описание альбома Н. А. Крекова (1857–1921) «Виды и типы Семиреченской области и Кульджинского района 1877–78»

Дуткина Г. Б. Феномен инокультурного влияния в японской низшей мифологии. Миграция демонических образов

Ендольцева Е. Ю., Тахнаева П. И. Рога как сакральный объект в архитектуре горного Дагестана

Завидовская Е. А. Образы «инородцев» в цинском Китае и Европе XVI–XIX вв.

Килуновская М. Е. Изменение изобразительных традиций в наскальном искусстве и культурно исторических процессы на Саяно-Алтае в III–I тысячелетиях до н. э.

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

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

Королева О. А. Роль декоративного убранства крыш в традиционной архитектуре Китая

Круглова М. С. Китайский trash-art: борьба за сохранение культурного наследия

Куватова В. З. Мотивы раннехристианских отходных молитв в погребальном искусстве Египта, Греции и Рима

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

Куценков П. А. Связи и границы: искусство народов манден и догонов (Республика Мали)

Лаврентьева Н. В. Изображения саркофагов в древнеегипетских гробницах и на погребальном инвентаре

Ладынин И. А. Хор и другие египетские божества в обличье римских воинов: к возможной интерпретации

Лебедев М. А. Эллинизация монументального ландшафта Мероитского царства при Натакамани и Аманиторе: культурно-исторический контекст

Логинова А. М. Роль Индийского общества восточного искусства в процессе популяризации живописи Бенгальского Возрождения

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

Манышев С. Б. Шейх Мансур в изобразительном искусстве: некоторые наблюдения

Махмудова З. У. Искусство Кавказа в культурной дипломатии России

Миклухо-Маклай Н. Н. Новые тренды в сборе и описании современных коллекций материальной культуры на примере экспедиционной работы на Берегу Маклая.

Молодяков В. Э. Japonisme как феномен западной культуры

Назарова М. С. История исследования и проблема «парфянской темы» в искусстве Пальмиры.

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

Петрова Н. Ю. Изображения животных в неолите Плодородного Полумесяца, как отражение процесса доместикации

Прожогина С. В. Эхо века VIII в XXI (к вопросу о трансфере культур)
Руденко Н. В. Нужны ли статуям кишки: Ли Чжи об эстетике буддийской скульптуры в «Сань да-ши сян и»

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

Серкина Г. А. К вопросу о происхождении орнаментального мотива «дракон»

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

Соловцова Е. А. Образы танцоров в мелкой погребальной пластике эпохи Хань

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

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

Табарев А. В. Особенности неолитизации на Западе и Востоке Евразии: поиск общих подходов и археологические маркеры

Томашевич О. В. Египет и Кипр: «дискоголовые» женские статуэтки.

Цвижба Л. И. Абхазская свадьба: трансформация традиций

Чернышева А. И. Японизм в русской печатной графике рубежа XIX–XX веков

Шапиро Р. Г. Сюжет о принцессе Турандот в сычуаньской опере

Шихалиев Ш. Ш., Чмилевская И. А. Особенности Дагестанской эпиграфики на примере бекского кладбища с. Гимейди

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

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

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.

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

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

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

Guindani Silvio, Doepper Ulrich. Architecture vernaculaire. Territoire, habitat et activités productives, ED. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR), Lausanne, 1990.

Juan Manual Lopez Marinas et Rosa Salord, la période sismique oranaise de 1790 à la lumière des archives espagnoles, Madrid, 1990,

Lespes René ORAN étude de géographie et d'histoire urbaines, ÉD. Bel Horizon, Oran, 2003

Metair Kouider ORAN La mémoire, ÉD. Bel Horizon, Oran, 2004.

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.

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.

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.

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.

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

Alexandre Solcà

On Minoan larnax, so much remains to be searched, especially on the cultural 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. *Keywords:* Minoan cults, larnax, iconography, Near Eastern funerary objects, sea, animals, afterlife rituals, Linear A, Aegean Bronze Age, Cyprus, ancient Egypt and Keftiu.

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

Аникеева Т. А., Канский С. Ю.

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.

Взаимосвязь этнокультурных традиций и религиозно-философских концепций Китая: от истоков к золотому веку эпох Тан и Сун

П. В. Бейн

Неоспорим факт, заключающийся в том, что ни одна из религиозно-философских концепций, как на китайском, так и на общемировом уровне, немислима без формирующих её облик и внутреннее содержимое этнокультурных традиций отдельно взятого общества. Ханьцы, чья история насчитывает несколько тысячелетий, будучи народом, объединённым 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. Всё перечисленное в полной мере 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 её границы и распространить по Дальневосточному региону религиозную, философскую и культурную компоненту китайского этноса, обеспечив, в частности, её неразрывную связь с японским и корейским искусством, а затем сделать 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 её базовых черт в современную жизнь обуславливают необходимость проведения в докладе 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 докладе основное наполнение традиционного культового искусства трёх 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; «тип» (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 её 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, воплощённый в творчестве, послужил базисом для ставшего характерным визуального выражения сакральных элементов.

Библиография

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.: Вост. лит., 2007. С. 705–707.

Варова Е. И. Храмовая архитектура Китая как триада Космос — Человек — Дао / Е. И. Варова // *Вестник ЧГАКИ*. 2014. № 2 (38). С. 62–65.

Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая* / Е. В. Завадская. М.: Искусство, 1975. — 439 с.

Искусство Китая // Искусствоед.ру — сетевой ресурс об искусстве и культуре: сайт. 2020. URL: <https://iskusstvoed.ru/2020/11/28/iskusstvo-kitaja> (дата обращения: 10.03.2023).

Кобзев А. И. Дао. *Духовная культура Китая: энциклопедия*: в 5 т. + доп. том. Т. 1: Философия / ред. М. Л. Титаренко и др. М.: Вост. лит., 2006. С. 220–226.

Кобзев А. И. Инь-ян. *Духовная культура Китая: энциклопедия*: в 5 т. + доп. том. Т. 1: Философия / ред. М. Л. Титаренко и др. М.: Вост. лит., 2006. — С. 271–272.

Кобзев А. И. У син. *Духовная культура Китая: энциклопедия*: в 5 т. + доп. том. Т. 1: Философия / ред. М. Л. Титаренко и др. М.: Вост. лит., 2006. С. 451–452.

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.: Вост. лит., 2006. С. 140–148.

Пин Пинфань. *Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи* / Пин Пинфань // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2008. № 77. С. 355–361.

Ткаченко Г. А. Чань-сюэ. *Духовная культура Китая: энциклопедия*: в 5 т. + доп. том. Т. 1: Философия / ред. М. Л. Титаренко и др. М.: Вост. лит., 2006. С. 557.

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

Белая И. В.

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 — спасать 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 дян 三清殿), палаты Чунь-яна (Чунь-ян дян 純陽殿) и палаты Чун-яна (Чун-ян дян 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 Юнлэгуи является палата Трёх 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 Трёх 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 Трёх 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 божествами 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

Gesterkamp L. The Heavenly Court: A Study on the Iconopraxis of Daoist Temple Painting. PhD diss. Leiden, 2008. 362 p.

Ван Сюнь. Юнлэгун Сань цин дянь бихуа тицай шитань (Изучение сюжетов настенных росписей Палаты Трех чистых дворца Вечной радости) // Вэнь у (Культурология), 1963. № 8. С. 19–39. 王遜。永樂宮三清殿壁画题材试探 // 文物, 1963 年。第 8 期, 頁 19 - 39。

Цзин Ань-нин. Дао цзяо Цюаньчжэнь пай гун гуань, цзаосян юй цзу ши (Монастыри, иконопись и родоначальники даосской школы Цюаньчжэнь). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2012. 349 с. 景安寧。道教全真派宮觀, 造像與祖師。北京: 中華書局, 2012 年。349 頁。

ЧХДЦ — Чжун хуа Дао цзан (Китайский «Даосский канон»). Гл. ред. Чжан Цзи-юй. Пекин: Хуася чубаньшэ, 2004. 48 тт. 中華道藏。張繼。北京: 华夏出版社, 2004. 48 冊。

Урбанизм у древних майя после лидарной революции

Беляев Д. Д.

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.

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

Бобровников В. О., Тахнаева П. И.

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 НСНРП, 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 гравюры, 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 поддержавшего 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 Шракамп, – 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 1933–45 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 полуобнаженные, 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).

Версии о происхождении Дербентской соборной мечети: историографический обзор

Вершинина М. В.

Соборная мечеть в Дербенте является древнейшей мечетью на территории России и стран СНГ, а также одним из важнейших культовых 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, базиличный 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 арабо-мусульманской сферы влияния стал формироваться и распространяться т. н. арабский (колонный) тип мечети. Отправной точкой для развития арабской *джами* 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 *джами* 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

- Березин И. Н. *Путешествие по Дагестану и Закавказью*. Т. 1. Казань, 1850.
- Бестужев-Марлинский А. А. *Кавказские повести*. СПб: Наука, 1995.
- Бретаницкий Л. С., Веймарн Б. В. *Искусство Азербайджана IV–XVIII веков*. – М.: Искусство, 1976.
- Дербент-наме // *Дагестанские исторические сочинения*. М.: Наука, 1993
- Ислам на территории бывшей Российской империи. Энциклопедический словарь. Выпуск 3. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001.
- История Дагестана. Том I / Глав. ред. Г. Д. Даниялов. М.: Наука, 1967.
- Мамедов А. *Джума-мечеть древнего Дербента*. Дербент: Алеф, 2020.
- Стародуб-Еникеева Т. Х. *Сокровища исламской архитектуры*. М., 2004.
- Хан-Магомедов С. О. *Архитектура Дагестана*. Вып. 5. Дербентская крепость и Даг-Бары. М., 2002.
- Хан-Магомедов С. О. *Дербент / Архитектура городов СССР*. – М.: Госстройиздат, 1958.
- Хан-Магомедов С. О. Джума-мечеть в Дербенте. *Советская археология*. № 1. М.: Наука, 1970. С. 202–220.
- Хан-Магомедов С. О. Медресе комплекса Джума-мечети в Дербенте // *Архитектурное наследие*, вып. 16. М.: Стройиздат, 1967. С. 128–136.

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

Васильева О. А.

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 «обценными») насчитывает 14 предметов терракоты: рельефные пластинки со сценой симплегмы (1,1a 3233, 3234, 3235, 3226 (фрагмент стенки сосуда), 3237), миниатюрная скульптурная симплегма (1,1a 3189), итифаллическая фигурка мужчины, совокупающегося с петухом (1,1a 3232), разного размера фаллосы (1,1a 3181, 3239, 7647, 3238 (фрагмент от статуэтки)). Цельные статуэтки, несомненно, представляют собой вотивные 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 (1,1a 3183, 3184, 3185). В качестве параллелей данному комплексу были изучены небольшие фаянсовые «фаллические» статуэтки (35 пр.), относящиеся к периоду 26 династии и птолемеевскому времени. Такого рода продукция известна под термином *Naukratic 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 (1,1a 3204), или с огромным фаллосом, обвитым вокруг шеи (1,1a 3201, 3205, 3206).

Особый интерес представляют две рельефные терракотовые плакетки с изображением симплегмы. На одной из них (1.1a 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 (1.1a 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 5-3 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 «общенным», «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

- Bailey D.* 2008: Catalogue of the Terracottas in the British Museum. Vol. IV. Ptolemaic and Roman Terracottas from Egypt. London
- Bayer-Niemeier E.* 1988: Griechisch-römische Terrakotten. Liebighaus – Museum Alte Plastik. Bildwerke der Sammlung Kaufmann I. Frankfurt/M
- Derchain, P.* (1981) Observations sur les Érotica. In: 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, pp.166–170.
- Fischer J.* 1994: Griechisch-Römische Terrakotten aus Ägypten. Die Sammlungen Sieglin und Schreiber. Dresden, Leipzig, Stuttgart, Tübingen. Tübingen.
- Frankfurter D.* 1998: Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance. Princeton
- Parkinson R.* Phallic figurines: changing museum attitudes // Egypt and Sudan. Newsletter. (The British Museum). Issue 1, 2014.
- Quibell J.E.* 1907: Excavations at Saqqara 1905-1906. Cairo.
- Ходжаш С.И. 2004: Изображения древнеегипетского бога Бэса в собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Японизм до японизма: японские мотивы в тени шинуазри

Винокуров С. Е.

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 нахождение 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 годах. Согласно историческим хроникам, путешествующие по странам Европы японские делегации были приняты чрезвычайно благосклонно, они активно знакомились с западной 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 веках 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 лаковых предметов приспособлялись 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 будет 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*».

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

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

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 Синангун 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 инвентарий. Предметом специального историко-культурного анализа являются особенности и функции художественных изделий из дерева, керамики, фарфора, стекла, золота 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 чунъан 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

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.

Ван Юаньлин, Сяо Дашунь. Наньхайхао сундай чэньчуань 2014 няньдэ фацзюэ [王元林、肖达顺。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.

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.: изд-во Art-Xpress, 2021. С. 276–280.

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.: изд-во Art-Xpress, 2022. С. 175–180.

Xu Yongjie. The Dream and the Glory: Integral Salvage of the Nanhai No. 1 Shipwreck and its Significance. The Silk Road 5 (2), 2008, p. 16–19.

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> (дата обращения 25.03.2023).

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

Вострикова Е. А.

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 [5, с. 185–192]. Имея характер визуальных хроник, предназначенных подтвердить 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. Собrania *кехве*, будучи обязательной частью жизни чиновника, являлись одним из видов социальных отношений внутри бюрократической элиты и средством укрепления близких связей [1, с. 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 собранием, 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. [4, т. 2, 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 Лotosовом 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 именам 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.

Список литературы

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.

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.

Со Инхва, Юн Джинён. Чосон сидэ ёнхведо [«Изображение банкетов» эпохи Чосон. 조선시대 연회도]. – Сеул: Минсогвон, 2001. – 272 с. Хангук минджок мунхва тэбэкква саджон [Большая энциклопедия корейской национальной культуры. 한국민족문화대백과사전]. Т. 2, 4. Сеул: Хангук чонсин мунхва ёнгувон, 1994. – 968 с., 960 с.

Чосон сидэ кирокхваый сего [Мир «документальной живописи» эпохи Чосон. 조선시대 기록화의 세계]. Сеул: Музей Университета Корё, 2001. 213 с.

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

Габуев Т. А.

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 Тугозвоново на Алтае и др. В Тугозвоново, имеется кинжал, украшенный зернью, сочетающейся как с перегородчатой инкрустацией, так и со вставками в отдельно напаянных гнездах. Вещей из Федоровки, Муслюмово и Тугозвоново, 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 Коре 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 Тугозвоново.

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 И. А., Шукин М. Б., 1990; Безуглов С., Захаров А., 1989; Adams N., 2000; Малашев В. Ю., Яблонский Л. Г., 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 алмадины 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.

Формирование устойчивых архитектурно-градостроительных систем в ранненеолитических поселениях Ближнего Востока

Гайкова Л. В.

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 [1].

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 [2].

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 [3].

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», «святые места», «храмы» [4]. 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 [5]. 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 обычных построек, обряды, связанные с возведением и «погребением» сооружения, присутствие материальных символов) позволяют обозначить его как многофункциональную постройку [6]. 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 материального заполнения в WF16 прослеживается типологическое разнообразие мастерских, складов, хранилищ [7].

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 [8,9].

Изучение хода исторического развития ближневосточных раннеэнеолитических 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

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. № 3. P. 1–16.

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

Schirmer W. Some aspects of building at the «aceramic neolithic» settlement of Çayönü Tepesi // *World Archaeology*. 1990. Vol. 21. № 3. P. 363–387.

Rollefson G. O. Ritual and Social Structure at Neolithic Ain Ghazal // *Life in Neolithic Farming Communities. Social Organization, Identity and Differentiation*. New York . 2000. P. 165–190.

Шмидт К. Они строили первые храмы. Таинственное святилище охотников каменного века. Археологические открытия в Гёбекли Тепе. – СПб.: Алетейя, 2011. 320 с. С.99

Корниенко Т. В. Символическое оформление построек и сооружений общественного назначения раннего докерамического неолита Северной Месопотамии // *Вестник Древней истории*. 2004. № 2. С. 125–147

Architecture, sedentism, and social complexity at Pre-Pottery Neolithic A WF16, Southern Jordan / B. Finlayson, S. J. Mithenb, M. Najjara, S. Smithc, D. Maricevic, N Pankhurstb, L. Yeomansb – *Proceedings of the National Academy of Sciences*. 2011. Vol. 108. №. 20. P. 8183–8188.

Valla F.R. Aspects du sol de l'abri 131 de Mallaha (Eynan) // *Paléorient*, 1988. Vol. 14. № 2. Préhistoire du Levant II. Processus des changements culturels. P. 283–296.

Haklay G, Gopher A A New Look at Shelter 131/51 in the Natufian Site of Eynan (Ain-Mallaha) // *PLoS ONE*. 2015. 10(7). P. 1–16.

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 определённого этноса, но и формой племенного искусства. Большинство татуированных племен проживают в отдалённых 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 «угнетённые 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 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 Пачакутарату (*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

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

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 15 000 апатани. У них строгая социальная система, которая должна была защищать от соседних враждебных племен – *ньиши* (*nyishi*) или мисинг (*missing*).

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 соображений 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.

Китайские покупатели китайского искусства: пример торгов Sotheby's Hongkong последнего десятилетия

Заушицин В. А.

Мировой арт-рынок развивается и расширяется с каждым годом, на нем появляются новые игроки и новые направления. Именно одному из таких игроков и посвящается этот доклад. С наступлением XXI в., в условиях растущей глобализации и мультикультурности, спрос на искусство, в частности 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 доля Гонконга возрастает до 23,2 %, позволяя ему стать 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 судить 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. Доклад посвящен рассмотрению тенденций на арт-рынке Гонконга на примере торгов аукциона Sotheby's, каких клиентов привлекает аукцион, какие лоты за последнее десятилетие стали наиболее популярными и рекордными по своей стоимости, а также что является более востребованным у китайских покупателей, классическое или современное искусство.

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

Деменова В. В., Симонова А. В.

В VI–VII веках в Корее особенно почитался бодхисаттва Майтрея (кор. *Мирык-посаль*), грядущий будда, который пребывает на небесах Тушита до своего будущего явления на земле. Иконография Майтреи в буддийском искусстве насчитывает 45 форм. 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. В Корее наиболее устойчиво проявил себя иконографический тип «созерцающего» или «размышляющего» бодхисаттвы Майтреи (кор. *пангасаюсан*), 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. Почему в Корее распространилась именно эта иконография, что способствовало ее закреплению и какую грань художественной образности выявляют эта поза и этот жест? В данном выступлении будут представлены несколько подходов, которые предлагаются авторами для решения этих задач.

Исходя из этапов распространения буддизма по территории Евразии, мы можем рассмотреть последовательное изменение образа созерцающего бодхисаттвы в разных регионах. Изначально эта поза не ассоциировалась с Майтрейей. В Гандхаре и Матхуре, где сложилась эта иконография, в подобной позе можно увидеть и Сиддхартху, и бодхисаттв Авалокитешвару, Майтрею и Манджушри. Созерцающая поза встречается и в пещерах Кизила. Через Дуньхуан образ приходит в Китай и бытует там на протяжении V–VI вв. В этот период известным центром по созданию скульптур бодхисаттв в созерцающей позе становится провинция Хэбэй, где было найдено более сотни подобных образцов. В Корее 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.

Интересно отметить, что большинство исследователей, касающихся в своих описаниях данной иконографии, отмечают ее наличие как факт, 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 мы знаем как минимум три текста, посвященных Майтрее, которые были распространены в Корее — «Сутра о перерождении Майтреи наверху», «Сутра о перерождении Майтреи внизу» и «Сутра о достижении Майтрейей состояния будды». Как показал анализ, ни в одном из представленных текстов иконография Майтреи в созерцающей позе не фиксируется. В данном случае нужно отметить, что в целом «этимология» иконографии бодхисаттв представляет 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. Вероятнее всего, истоки возникновения созерцающей позы нужно искать в культуре и искусстве Индии, где она, как мы уже отметили выше, 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.

Что касается Кореи, то иконография бодхисаттвы Майтреи в созерцающей позе здесь приобретает уникальные черты. Все сохранившиеся скульптуры обладают особой утонченностью и мягкостью. Образ становится более рафинированным и изящным — торс слегка наклоняется вперед, кончики пальцев едва касаются щеки, губы затронуты легкой полуулыбкой. Майтрея предстает юным и нежным. На подобное изменение образа могли повлиять определенные культурные доминанты, бытующие в Корее в этот период. Идея счастливого будущего, выраженная в изящной красоте и молодости, является уникальной чертой корейского буддизма. Об этом свидетельствуют ряд проанализированных источников. Так, например, в «Оставшихся сведениях о трех государствах» (кор. *Самгук юса*) буддийского монаха Ирёна (1206–1289 гг.) фиксируется самобытная идея о неоднократном явлении Майтреи в молодых членах *хваран*, организации, которая занималась рекрутированием и воспитанием юных представителей знати. Связь бодхисаттвы Майтреи с *хваран* отмечают и известные исследователи буддизма и буддийской иконографии — Л. Чандра, Л. Ланкастер, Ли Чонхи, чьи работы так или иначе описывают созерцающую позу.

Таким образом, в поле корейской культуры образность бодхисаттвы Майтреи, не изменившись в принципиальных константах, «окрасилась» теплотой и конкретностью корейской поэтики, связывающей образ будущего с нежным размышляющим юношей. Это будущее не далекое и эфемерное — оно вот-вот наступит, и ожидание его прихода открывается нам через пластическое решение жеста, когда кончики пальцев замирают в одном мгновении от прикосновения. Так, изменяется не иконография созерцающего бодхисаттвы, а ее образность — от матхурской упругости и решимости, через китайскую устойчивость и задумчивость, в Корее образ бодхисаттвы Майтреи наполняется тонкой красотой, ощущением почти наступившего светлого будущего.

Библиография

Деменова В. В. *Пространство смыслов буддийской металлической скульптуры* / В. В. Деменова, О. А. Уроженко. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2010. 141 с.

Ирён. Оставшиеся сведения [о] трех государствах (Самгук юса) / Ирён; перевод с ханмуна, вступительная статья, комментарий и указатели

- Ю. В. Болтач. Санкт-Петербург: Гиперион, 2018. 894 с.
- Поповцев Д. В. *Сокровищница татхагаты. Буддийские сутры в русских переводах* / Д. В. Поповцев. Санкт-Петербург: Евразия, 2012. 415 с.
- Chandra L. *Dictionary of Buddhist iconography* / Lokesh Chandra. New Delhi: International academy of Indian culture: Aditya Prakashan, 2003. Vol. 7: Ma. Bdud Manjushiri. P. 1851–2140.
- Chien Li-Kuei. *Icons of Contemplation: The Pensive Bodhisattva and Local Meditation Culture in Sixth Century Hebei*. Asia Major (2019) 3d ser. Vol. 32.2. P. 57–112.
- Lancaster L. Maitreya in Korea. *Maitreya: The Future Buddha. Edited by Alan Sponberg and Helen Hardacre*. New York: Cambridge University Press, 1988. P. 135-153.
- Lee J. *The Origins and Development of the Pensive Bodhisattva Images of Asia*. Artibus Asiae, vol. 53, no. 3/4, 1993, pp. 311–57.
- Muller A. *Collected Works of Korean Buddhism*. Jogye Order of Korean Buddhism, 2012. Vol. 6. 535 p.

Звериный стиль в петроглифах Верхнего Инда

Денисенко В. Л.

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 орнаментация – 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, Киари, 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 [Ibid, 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 волнота, 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) [Ibid, 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 волноты, 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 [Bemmann, Fussman, Hinüber, Sims-Williams, Bandini, 1994; Bandini-König, Bemmann, Hauptmann, 1997; Bandini, Fussman, 1999; Hauptmann, 2005; Bemmann, 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 прошлифована. 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, p. 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 изображения 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

- Полосьмак Н. В. «Стережущие золото грифы» (ак-алахинские курганы). Новосибирск: 1994. 125 с.
- Руденко С. И. Горноалтайские находки и скифы. Итоги и проблемы современной науки. М.-Л.: 1952. 268 с.
- Bandini-König D., Fussman G. Die Felsbildstation Hodar, Materialien zur Archäologie der Nordgebiete Pakistans, Band 3: Mainz, 1999. 693 p.
- Bandini-König D., Bemann 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. P. 29–70.
- 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.
- Bemann 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.
- Bemann M., Hinüber O. Die Felsbildstation Dadam Das, Materialien zur Archäologie der Nordgebiete Pakistans, Band 5: Mainz, 2005. 325p.
- 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
- Bruneau L., Vernier M. Animal style of the steppes in Ladakh: a presentation of newly discovered petroglyphs, Pictures in transformation: Rock art Researches between Central Asia and the subcontinent, BAR International Series 2167, Archeopress, Oxford, edited by Luca Maria Olivieri in collaboration with L. Bruneau and M. Ferrandi, 2007. P. 27-36.
- 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.
- 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. P. 147-192.
- Hauptmann H. Pre-Islamic Heritage in the Northern Areas of Pakistan. In Karakoram: Hidden Treasures in the Northern Areas of Pakistan, 2nd ed, edited by Stephano Bianca. Turin, Italy: Umberto Allemandi & Co. 2007. P. 21-40.
- Jettmar K. Iranian Motives and Symbols as Petroglyphs in the Indus Valley // Rivista degli Studi Orientali, 1986, Vol. LX. P. 149-163.
- Vernier M. Zamthang, epicentre of Zanskar's rock art heritage // Rev. d'Etudes Tibétaines, 2016. No. 35. P. 53-105.

Поэзия хайку во Франции как одна из граней «японизма»

Долин А.А.

Японская поэзия, и, в частности, лирика хайку оказала огромное влияние на формирование нового эстетического мировосприятия в странах Запада, явившись одним из самых заметных трендов «японизма». Самым ранним и благодарным рецепиентом поэтики хайку стала Франция, из которой мода на японскую миниатюру распространилась сначала по Европе и Америке, а затем, столетие спустя, и по всему миру.

В 1903 году поэт Клод Мэтр перевел с английского подборку хайку из книги Бэзила Чемберлена. Вышла и первая антология французских хайку — «На воде» («Au fil de l'eau»). Их написали философ и профессор медицины Поль-Луи Кушу и два его единомышленника. Они увидели в хайку обширное поле для экспериментов. Свои опыты французы называли стихами «в манере хайку» или «в японском духе». Появление в литературном обиходе японской поэзии с ее отсутствием пунктуации и заглавных букв в начале строк совпало по времени с реформами в западном стихосложении — либерализацией технических средств и популяризацией верлибра. К началу двадцатых годов некоторые французские поэты включили хайку в свой основной репертуар. Самыми впечатляющими были хайку поэта и дипломата Поля Клоделя. Он долго работал в Японии и Китае, став апологетом дальневосточной культуры. Клодель в числе прочих краткостишй слагал иероглифические ребусы, обосновавшееся в Париже международное сообщество имажистов, вдохновляясь поэтикой хайку, также активно внедряло японскую образность в литературах Европы и Америки. В дальнейшем Поль Валери, Гийом Аполлинер и другие французские барды XX в. отдали дань японской поэзии. Так началось триумфальное шествие хайку по земному шару.

Современное фарфоровое искусство Цзиндечжэня, объединяя эпохи

Дремова А. М.

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 Цзиндечжэне 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 о 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, позволяющий 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》 2015г.) . 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 глазурей. 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 глазурями, а в работах выполненных глазурями техники Цзюньяо (округа Цзюньчжоу) он вводит новаторский подход, впервые используются местные глазури для создания художественных образов, «живое письмо глазурями» 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.

Цвет синий: кругосветные путешествия лазурита и его родственников

Дубровская Д. В.

Проблематика доклада вызвана попыткой разгадать загадку 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, 紫光閣; 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 докладе будет 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).

Описание альбома Н. А. Крекова (1857–1921) «Виды и типы Семиреченской области и Кульджинского района 1877–78».

Дунаева Е. Д.

Разбирая фотоматериал из частной коллекции с изображением видов и народов Средней Азии, мое внимание привлек художественного оформления 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». А сам альбом представляет не что иное, как деревянный прямоугольный короб, оформленный под альбом с обтянутым кожей корешком, коленкоровыми крышками и золотым «обрезом». 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 Авскентьевича Крекова.

Николай Авскентьевич Креков родился в Омске, был военным топографом 2-го военного отдела Сибирского казачьего войска, действительным членом Западно-Сибирского отдела Императорского русского географического общества (ЗСО ИРГО). Помимо основной деятельности занимался фотографией и впоследствии в 1898 году стал главой фотографической комиссии ЗСО ИРГО. Работы Н. А. Крекова были высоко оценены на российских выставках: на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде им была получена серебряная медаль, а на Первой Западно-Сибирской торгово-промышленной и сельскохозяйственной выставке — малая золотая медаль. Работы Н. А. Крекова были удостоены чести представлять ЗСО ИРГО на Всемирной Выставке в Париже в 1900 году.

Несмотря на богатое наследие и высокие заслуги Н. А. Крекова, исследований о нем, его судьбе и, в особенности, об сохранившемся фотоматериале крайне мало. Особый интерес имеют оформленные фотографические альбомы — а именно описание внешнего вида альбома, количества снимков, сюжета каждой фотографии, оформления паспарту и подписей к снимкам, наличие пометок. На сегодняшний день мне не удалось найти ни одной работы, где бы исследовались сами альбомы, их возможный тираж, предполагаемое общее количество снимков, время и место издания, истории появления осколков этих альбомов в разных музеях и архивах. Кроме того большая часть областных архивов, к сожалению, до сих пор остается неоцифрованной, что затрудняет сторонним исследователям изучать фотографический материал. Исходя из вышеуказанного, целью моей работы является попытка пролить свет на эти темные страницы истории.

Феномен инокультурного влияния в японской низшей мифологии. Миграция демонических образов

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, а также 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 ёкай» – 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. яогуай «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 гокусицу 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-шен, 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 обмена 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...

Рога как сакральный объект в архитектуре горного Дагестана

Ендольцева Е. Ю., Тахнаева П. И.

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.

Образы «иностранцев» в цинском Китае и Европе XVI–XIX вв.²
Images Of “the Aliens” in Qing Dynasty China and Europe of the 16th–19th
Centuries

Завидовская Е.А.

Данное исследование прослеживает общность и различия в способах репрезентации и осмысления образов иностранцев или «иностранцев» в изобразительном материале из цинского Китая, Османской Турции, Японии и Европы XVI–XVII веков. 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 «иностранцев» производились в Османской Турции и Японии периода Токугава, указывая на наличие сходного вектора в развитии государств, разрабатывавших своего рода «раннюю модернизированную этнографию».

Ключевые слова: иностранцы, иностранцы, визуальная репрезентация, Европа, Китай, Османская империя, Япония.

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 XVIth 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 XVIIth 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 zhi Gongtu*) took off, it included images and descriptions of the peoples of several

² Исследование выполнено при поддержке РНФ в рамках научного проекта № 22-28-00119 <https://rscf.ru/project/22-28-00119/>.

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".

Keywords: foreigners, visual representation, Europe, China, Ottoman Turkey, Japan.

1. «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 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.

2. 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, 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 ведрообразные юбки, поверх надевают короткие кофты без рукавов, кто-то же подбивает их соболиным мехом. У них принято удалять волосы, чтобы выглядеть милыми. Снимая шапку, выказывают почтение» (цит. по неопубл. переводу).

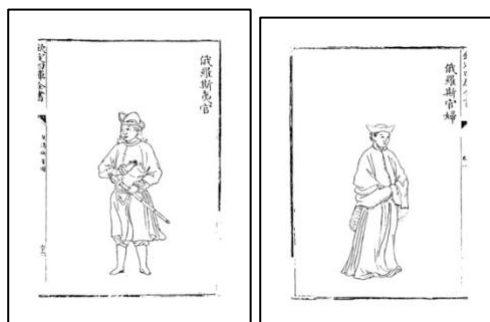


Рис. 2. Чиновник и супруга чиновника из Российского государства. Хyl.348, НБ СПбГУ

3. Образы народов других стран в европейских изданиях Нового времени

Изображения различных народов в Европе Нового времени приобретали большую системность и даже научность. По данным исследователя изображений «этнических стереотипов» И. Янжековича, «этнические стереотипы о русских и османских костюмах можно проследить у Иоганна Бозмуса (Johann Boemus, 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].



Рис. 3. «Штирийская таблица наций» [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 датируемое ок. 1590 года (сейчас хранится в The Lilly Library, Indiana University), является уникальным собранием 97 иллюстраций и общим объемом текста на испанском языке около 270 страниц³. 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.

³ См.: URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Boxer_Codex (дата обращения: 10.05.2023).

Изменение изобразительных традиций в наскальном искусстве и культурно исторических процессы на Саяно-Алтае в III–I тысячелетиях до н. э.

Килуновская М. Е.

III–I 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 I тысячелетии появление железных предметов, конечно и распространение скотоводческого хозяйства. Кроме того, происходило и колебания климатических условий – так похолодание в первые века I 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 III тыс. до н. э. происходит миграция с запада на восток носителей индоевропейских языков, которую принято связывать с древнеямной 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 (III–сер. II 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 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 мужчины 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 монгун-тайгинского типа. К этой культуре относится большой пласт петроглифов, который хорошо атрибутируется по оленным камням. Главный персонаж – олень с гипертрофировано удлиненной 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 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

Дэвлет М. А. *Петроглифы Мугур-Саргола*. М.: Наука, 1980. 272 с.

Килуновская М. Е. *Искусство скифского времени Тувы (типология, периодизация и семантика)*. Автореферат кандидатской диссертации. СПб., 1994. 18 с.16.

Килуновская М. Е. Быки Саамчыыра. *Тропюю тысячелетий: К юбилею М. А. Дэвлет*. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. - С.124-130.

Килуновская М. Е. Изобразительные памятники Тувы. *Homo eurasicus. У врат искусства*. СПб. 2009. С. 325–336

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

Килуновская М. Е., Семенов Вл. А. Искусство древней Тувы (III–I тысячелетия до н. э.). *Искусство Евразии*. № 3 (14) (2019): *Искусство Республики Тыва*. С. 20–49.

Топоров В. Н. Путь. *Мифы народов мира*. Энциклопедия: В 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 352–353.

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

Козлова А. А.

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, принося 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, приобретая 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 Али-ханом 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 достопримечательностей 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 Али-ханом в том виде, в котором они существовали в Дели до Сипайского восстания 1857–1859 гг.: многие из изображенных объектов в ходе восстания были разрушены и разграблены, а другие впоследствии подверглись полнейшему забвению.

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

Корниенко Т. В.

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 Анатолией, 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 Анатолия.

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

Роль декоративного убранства крыш в традиционной архитектуре Китая

Королева О. А.

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 устанавливалось 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 неправительственных 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 уделяться 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

Гао Ян (2009). *Китайское традиционное архитектурное декорирование*. Тяньцзинь: Байхуа вэньи чубаньшэ.

Гу Юэ (2010). *Иллюстрированный справочник традиционных узоров Китая*. Пекин: Дунфан чубаньшэ.

Духовная культура Китая. Мифология. Религия (2007). Т. 2. М.: Восточная литература.

Ли Цзяньпин (2011). *Иллюстрированный словарь терминов древней архитектуры Китая*. Шаньси: Шаньси кэсюэ цзишу чубаньшэ.

Ли Цянлан (2009). *Проходя сквозь стену: классические исторические сооружения Китая (вид в разрезе)*. Гуанси: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ.

Полный перевод «Канона гор и морей» (2016). Пекин: Бэй цзин лянхэ чубань гунсы.

Сюй Юэдун (2008). *Иллюстрированная история архитектуры Китая*. Пекин: Чжунго дяньли чубаньшэ.

Тань Аошуан (2004). *Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность*. М.: Языки славянской культуры.

Ю Чжоюнь (2007). *Иллюстрированный словарь архитектуры Гугуна*. Пекин: Цзыцзиньчэн чубаньшэю.

Sterckx R. (2002). *The Animal and the Daemon in Early China*. Albany: State University of New York Press.

Китайский trash-art: борьба за сохранение культурного наследия

Круглова М. С.

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 (Phan, 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».

Список литературы / References

Гончаренко Н. Искусство... мусора. *Экология и жизнь*. 2008. № 6. С. 88–92.

Гончаренко Н. Мусор и его изображение в творчестве художников поп-арта и «нового реализма». *Искусство и образование*. 2015. № 5. С. 7–17.

Крайнева Е., Лидин К. *Мусорные музы. Проект Байкал*. 2012. № 9. С. 66–75.

Ilhan M. *Transforming Trash as an Artistic Act*. A Master Thesis. Ankara: Department of Communication and Design İhsan Doğramacı Bilkent University, 2016. — 98 p.

Wang M. Waste in Contemporary Chinese art. *The Newsletter*. 2017. No. 76. Pp. 32–33.

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

Куватова В. З.

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, Текла⁴. 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 в⁵. 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 Фекла⁶.

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 прослеживается 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.

⁴ Finney, 1994, p. 283.

⁵ *Orationes Pseudocyprianae* in F. Cabrol e H. Leclerq (1907), p. 435; Sicard 1978, p. 366-367; Gomez-Narros 2015, p. 90.

⁶ Sicard 1978, p. 366-367.

Данный вопрос возвращает к проблеме происхождения самой *Ordo commendationis animae*. Ряд исследователей полагает, что латинский текст восходит к иудейским молитвам,⁷ в частности, к *Mi she'anah*.⁸ *Mi she'anah* представляет собой многократно повторяемое обращение к Богу с упоминанием многочисленных ветхозаветных персонажей. Перечень персонажей в *Mi she'anah* 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 первого тысячелетия 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

⁷ Cabrol F., Leclercq H. (1907), p. 435; Gomez-Narros 2015, p. 90; Narkis 1979, p. 63; Chatháin 1980, p. 132.

⁸ Narkis 1979, p. 63; Chatháin 1980, p. 132.

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.⁹ О важности молитвы для христиан Харги и устойчивости этой традиции свидетельствует и еще один багатский 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 персонификация молитвы (*Eυχή*).

⁹ Исход, 18:11

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



Куликов Д. Е.

Настоящий доклад посвящен 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, отчётливо 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 свидетельствует 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 центре. 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 своей форме повторяет форму знака *шэнь*  (申), изображающего молнию, которая также лежит в основе иероглифа *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 ойкумены¹⁰. Действительно, если проследить характерную городскую форму к её 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»¹¹. По сути, город являлся материальной формой политической власти, при этом

¹⁰ См.: 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. P. 225.

¹¹ См.: Mumford L. The Culture of Cities. N. Y.: Harcourt Brace, 1938. P. 3.

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 культуре 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 города³. 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.

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

Куценков П. А.

Манден — языковая и культурная общность народов Западной Африки, говорящих на языках семьи манде нигеро-конголезской макросемьи. Нас в данном случае будут интересовать народы, говорящие на языках восточного кластера группы манден: бамана (или бамбара), манинка (малинке), которые населяют в Мали регионы Кай, Куликоро, Сикассо, Сегу и Мопти, а также диула (регион Сикассо). 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)

Этническая территория догонов (*Pays Dogon*, Страна догонов) находится на нагорье Бандиагара (другое название — «Плато Догон», *Plateau Dogon*) и прилегающих к нему равнинах на востоке южной части Республики Мали (регион Мопти, округа Мопти, Дженне, Бандиагара, Банкасс, Дуэнца, Коро и приграничные районы Буркина-Фасо). Считается, что догонские языки являются семьей в составе макросемьи нигер-конго.

1. 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.); 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 общедогонскому мифу о происхождении, догоны ушли на нагорье «из Страны манде», локализованной в треугольнике между городами Кангаба, Кита и Бамако. Миграции продолжались с XIII по XIX вв.

2. В культуре догонов и в их социальных институтах имеются черты, которые напоминают аналогичные институты у манден. Так, система клановых имён (тиге) у догонов напоминает систему джаму (клановых имён); у догонов есть те же касты, что и у манден, но кастовые ограничения соблюдаются менее жёстко. Это правило имеет уже самое непосредственное отношение к изобразительному искусству: если у манден скульптура и маски создаются исключительно кузнецами, то у догонов любой желающий может делать и то, и другое. Единственное исключение — металлическая скульптура (кованая железная и литая бронзовая) и те изделия из дерева, где есть металлические детали (дверные засовы, двери и дверки зернохранилищ).

3. Можно ожидать, что и в изобразительном искусстве сохранились следы былой манден- догонской общности. И действительно, персонажи зооморфных масок догонов те же, что и в масках общества Коре у манден: дикий буйвол, старая гиена, антилопа, обезьяна, и т. д. Стилистически, догонские маски не имеют ничего общего с масками Коре у бамбара. Но следует отметить, что и у самих бамбара они стилистически весьма разнообразны. Показательно, что маски характерны вовсе не для всех групп догонов — они распространены именно в тех деревнях, чьи жители являются

потомками выходцев из Страны манде, на скальном уступе Бандиагара и в некоторых деревнях в долине Сено и на нагорье. Довольно значительная часть этих деревень представляет собой, по сути дела, колонии, выведенные из деревень-метрополий на скальном уступе [Beek, 2005, p. 65]. К слову, сведения о том, что большинство групп догонов не имеют масок, имелись ещё в 80-х гг. прошлого века [Тембине, 1984]. Наконец, те информанты, – и догоны, и манден (бамбара) – с которыми автор обсуждал эту проблему, не выразили ни малейших сомнений в том, что маски догонов связаны именно с масками Коре.

4. И у манден, и догонов есть ещё один, весьма своеобразный вид искусства – марионетки. Они распространены у бамбара, бозо и сонинке (марка), и 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.

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 [Guindo, 2012–2013, p. 67]. Его задачей является защита деревень от всяческих бедствий и обеспечение хорошего урожая. Примечательно, что никто не знает, когда марионетки явятся, и когда они уйдут.

Есть также довольно неожиданная параллель марионеткам в виде двух бронзовых парных фетишей-охранителей зернохранилищ *Gommérélé*. 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.

5. В контексте устных исторических преданий манден и догонов, а также с учётом параллелей между их культурами, автор позволит себе рискнуть утверждать, что догоны сохранили некоторые типы изобразительного искусства в том виде, в котором те существовали и у манден до миграции догонов на нагорье Бандиагара. Иными словами, создаётся впечатление, что в обществе догонов продолжают бытовать некоторые институты общества манден в том виде, в котором они существовали до реформ Сунджаты Кейта (30-е гг. XIII в.). В этом особенно убеждает то обстоятельство, что институты эти локализованы только у тех групп догонов, что действительно явились из Страны манде.

Библиография

Тембине И. Догоны: Язык и народ. IV всесоюзная конференция африканистов «Африка в 80-е годы: итоги и перспективы развития» (Москва, 3-5 окт. 1984 г.): Тез. докл. и науч. сообщ. [В 4-х вып.]. Вып. 4. Ч. 1. История, культура, этнография. Москва: Институт Африки АН СССР. 1984. С. 130–132.

Beek W. van. The Dogon Heartland: Rural Transportations on the Bandiagara Escarpment. Sahelian pathways. Climate and society in Central and South Mali.

Editors 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.

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.

Изображения саркофагов в древнеегипетских гробницах и на погребальном инвентаре

Лаврентьева Н. В.

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, присутствуют 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 саркофагов – 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 антропoidные 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 саркофагов 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 использовались 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 обличье римских воинов: к возможной интерпретации¹²

Ладынин И. А.

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: 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 — крокодила (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-змееборца: 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,

¹² 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)».

сладостный любовью, Властитель властителей, избранный Птахом (и) Нуном, отцом богов» (TmA-a wr- pNty Hwnw-bnr-mrwt HqA-HqAw str.n-PtH-Nnw-it-nTrw; Beckerath 1999: 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: 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: 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: 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 облики 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: 71–72). Перенесение царского статуса на божество, при неприемлемости по некоей причине земного правителя в качестве сакрального царя – известный прием I 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

Васильева О. А., Малых С. Е., Томашевич О. В. Бэс-воин. Египетские теракотовые статуэтки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. *ВДИ*. 2022. Т. 82 (2). С. 446–472.

Карлова К. Ф. Змеборческий миф как часть государственной идеологии в греко-римском Египте. *Индоевропейское языкознание и классическая филология*. 2022. Т. 26. С. 570–584.

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.

Aglan H. E. A. *The Aspects of Animal Sanctification in the Graeco-Roman Monuments in Egypt (Study in Classical Influences)*. Diss. Köln, 2013.

Beckerath J. von. *Handbuch der ägyptischen Königsnamen*. 2. Aufl. München, 1999. (Münchner ägyptologische Studien; 49).

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.

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).

Wilson P. Slaughtering the crocodile at Edfu and Dendera. *The Temple in Ancient Egypt: New Discoveries and Recent Research*. L., 1997. P. 179–203.

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

Лебедев М. А.

Время правления Натакамани и Аманиторе (2-я 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.

Роль Индийского общества восточного искусства в процессе популяризации живописи Бенгальского Возрождения

Логинова А. М.

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 общества восточного искусства, которое вело широкую деятельность по распространению произведений Бенгальской школы и информированию о выставках художников. Как отмечает Ордendra 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, выходившие 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 Кшитиндрнатх Мазумдар преподавали живопись. В стенах школы мастера не просто популяризовали живопись Бенгальской школы, а возвращали 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.

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

Малых С. Е.

В докладе анализируются три древнеегипетских керамических кувшина с налепным 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 налепного декора скорее архаический, нежели традиционно египетский. У двух кувшинов женские лица смоделированы простыми налепами, 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 налепным 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.

Шейх Мансур в изобразительном искусстве: некоторые наблюдения

Маньшев С.Б.

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. Шлипнева 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.

Искусство Кавказа в культурной дипломатии России

Махмудова З. У.

Внешняя культурная политика или культурная дипломатия в наши дни 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. В XX веке культурный сегмент публичной дипломатии выступал как средство идеологической борьбы и играл свою роль в противодействии зарубежным критическим концептам относительно социально-политического устройства нашей страны.

В докладе речь пойдет о разнообразных практиках и конкретных примерах инкорпорации искусства Кавказа в проекты, рассчитанные на создание благоприятного политико-географического образа России во внешнем мире. Особое внимание будет уделено исторической динамике, преемственности и новациям в развитии этого процесса в XIX–XX вв.

Новые тренды в сборе и описании современных коллекций материальной культуры на примере экспедиционной работы на Берегу Маклая

Миклухо-Маклай Н. Н.

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 государств Востока и Запада по развитию культуры на межгосударственном и межконтинентальном уровнях, сохранении и передаче культурных ценностей будущим поколениям.

В настоящее время многие музеи сохраняют экспонаты материального наследия различных культур, но в большинстве своем представляют лишь малую часть предметов. Это связано как с трудностями в экспонировании из-за отсутствия площадей, так и легитимностью появления в коллекции этих экспонатов. Известно, что не всегда возможно подтвердить факт законного приобретения тех или иных предметов представленной коллекции. Особенно это касается экспонатов, собранных в колониальный период XIX и начала XX века, когда у коренных народов нашей планеты с целью наживы попросту отнимали вещи, используемые в ритуалах и быту, при этом собиратели зачастую не утруждали себя в подробном описании их бытования. В этой связи описание экспонатов, как правило, не в полной мере соответствует реальности — оно не отражает бытование и источник, так как чаще всего составлялось без привлечения коренных жителей, которые и использовали непосредственно данные предметы материальной культуры. Встречаются экспонаты, являющиеся не фактическими предметами быта, а просто сувенирами, которые никогда не использовались людьми, что не может в полной мере вписываться в объективную картину для проведения последующего научного исследования. Безусловно, впоследствии в ходе научной работы музеев описания коллекций все же корректировались, представляя возможность знакомиться с максимально объективной картиной истории и культуры изучаемого региона. Основываясь на опыте, накопленном исследователями и хранителями, представляются более интересными коллекции, собирательство которых ставит перед собой исследовательские цели, сразу учитывая нюансы последующего экспонирования.

Автором доклада анализируются методы работы ученых в ходе современных экспедиций и методы последующего описания и экспонирования собранных коллекций на примере научной деятельности исследователей в экспедициях на северо-восток острова Новая Гвинея в 2017 и 2019 и 2023 гг. Рассматриваются все этапы этой работы: подготовка и сбор коллекций, описание, подтверждение легитимности приобретения или дарения будущих экспонатов, анализ исследований с использованием предметов, собранных в том же регионе другими учеными.

В наши дни собирателям важно учитывать те изменения и новые тренды, которые направлены на ознакомление с традициями и культурами изучаемых

народов, с привлечением коренных жителей, чтобы соответствовать не только духу времени, но и оставить для будущих поколений достоверное материальное наследие изучаемых культур.

В докладе также рассматриваются и анализируются современные методы экспонирования, на примере коллекции, собранной на Берегу Маклая (северо-восток острова Новая Гвинея), на примере выставок, проведенных Фондом сохранения этнокультурного наследия им. Миклухо-Маклая, а также интернет-ресурса онлайн-музея Н. Н. Миклухо-Маклая.

Японisme как феномен западной культуры

Молодяков В. Э.

Феномен, получивший французское название Japonisme, — отражение или присутствие мотивов японской культуры, прежде всего литературы и изобразительного искусства, в западноевропейской культуре второй половины 19 — начала 20 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 образцу.

Конечно, Japonisme 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. Japonisme — 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.

История исследования и проблема «парфянской темы» в искусстве Пальмиры

Назарова М. С.

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 предприятиях 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 рассмотрение 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 особенности 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).

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

Олимов М. А.

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 султаната Бахмани в Декане Алауддином 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: 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: 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-саладин», подобным "Шахнаме," стремился

прославить Ала ад-дина (Isami, 1948: 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 огранил их с (помощью) щедрости моего искусства и затем поместил их на этой нити"(Isami, 1948: 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: 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: 291, 295, 369 и т.д.). 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, 1960:101).

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

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

Изображения животных в неолите Плодородного Полумесца, как отражение процесса domestikации¹³

Петрова Н. Ю.

С точки зрения изучения символического искусства Плодородного Полумесца представляется необходимым разделить весь период неолита (X–VI тыс. до н. э.)¹⁴ на следующие три субпериода: ранний докерамический неолит (X – первая половина IX тыс. до н.э.), поздний докерамический и первая половина керамического неолита (IX–VII тыс. до н.э.), вторая половина керамического неолита (VI 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 ядовитые 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 IX–VIII тыс. до н. э. постепенно на поселениях появляются первые одомашненные козы, овцы и свиньи, позже — в VII тыс. до н. э. – корова. В этот период исчезает скульптура, выполненная в полный рост. По всей территории Северной Месопотамии, в предгорьях Тавра и Загроса,

¹³ Основное внимание будет уделено центральной и восточной части Плодородного Полумесца.

¹⁴ Здесь и далее даты калиброванные, приведены обобщенно.

распространяется мелкая зооморфная пластика, а также, начиная с середины VII 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 – VI 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.

Эхо века VIII в XXI (к вопросу о трансфере культур)

Прожогина С. В.

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 внут- рипространственного перемещения, может быть понято как некое механиче- ское сопричастие иного в чем-то другом, просто как контакт «своего» и «чу- жого», или как сознательное заимствование, как дополнение чего-то к чему-то без насильственного насаждения чего-то в чем-то, а порой даже и как доми- нантное волевое замещение чего-то чем-то.

Но вот усвоение чего-то «чужого» в «своем» или чего-то далекого 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 «переме- щения», сопричастия «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, взаимодей- ствий, а порой и взаимообусловленности различных культурных процессов. Именно различение 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 этно- конфессиональными 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.

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 взаимокоммуникацию.

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, стилевой, 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 «офранужевания». 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 Национального 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 смирились никогда» с нашествием чужеземцев (драматургия алжирцев Катеба Ясина, Анри Креа, предупреждавших о необходимости сопротивления и грядущих общественных катаклизмов)¹⁵ 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 Буджедра¹⁶). 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. Мемми¹⁷ и др.) или даже длящегося как проклятие обреченности на вечную войну «своих» с «чужими», причем порой «свой» становится хуже, чем «чужой» (Р. Миммуни¹⁸). Появляются даже у некоторых магрибинцев и призывы и воззвания к новым катаклизмам, взрывающим общественный миропорядок, который и после

¹⁵ Kateb Yacine. *Le cercle des représailles*. P., 1956; Krea Henri. *Théâtre algérien*. P., 1962.

¹⁶ Boudjedra R. *La prise de Gibraltar*. P., 1987.

¹⁷ 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.

¹⁸ Mimouni R. *Une peine à vivre*. P., 1991 ; *La malédiction*. P., 1992.

достижения независимости способен обречь народ на новое рабство (М. Хайреддин)¹⁹.

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. Тлили, Н. Фарес, Р. Буджедра, Ясмينا Хадра и мн. др.)²⁰.

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 «соты» (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 Освобождения²¹. 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 Сопротивления²².

Так что горизонтальности соприсутствия 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 разных эпох разных народов. В этой перекличке — 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

¹⁹ K'Hair Eddine M. Agadir. P., 1967.

²⁰ 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.

²¹ Mammeri M. La cité de soleil. P., 1987.

²² Dib M. La danse du roi. P., 1968.

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 полны 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 всё 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 понятно²³. 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 исполненном лозунгами Независимости, восстановления социальной справедливости, избавления народа от гнета несвободы. Однако новый социально-политический миропорядок, исполнившись новыми формами зависимости от Запады, 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 постколониальной эпохе²⁴.

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

²³ Об этом подр. см.: Прожогина С. В. Противостояние. М., 2022.

²⁴ Подробно в моих работах: «Магрибинский роман». М., 2007; «Алжирская сюита». М., 2014; «Марокканский ноктюрн». М., 2015; «Тунисская элегия». М., 2016 и др.

поэта Тахара Бекри, живущего во Франции. В этом письме был и перевод на французский язык с арабского, выполненный поэтом одного стихотворения поэтессы Рабии Ад-Адавии²⁵, 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 всегда оно 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)²⁶ — 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. Всё это вместе сыграло свою роль и в настрое, интонациях его поэзии, особенно последнего десятилетия²⁷. Хотя все это сопровождалось и

²⁵ Рассматриваемая как первая женщина-суфий, мистик в исламе, Рабия Ад-Адавия (718–801), оставила в наследство много стихов, некоторые из которых могли бы считаться как анонимные, но ей, однако, приписанные, 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 Бассоре, где правил халифат Аббасидов, сохранилось множество преданий, хроник, легенд, анекдотов даже, 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 Mohammed Oudaimah et Gérard Pfister, Arfuyen, 1988; Jean Annestay. *Une femme soufie en islam, Rabi'a al-Adawiya*. Entrelacs, 2001; Salah Stétié. *Rabi'a de feu et de larmes*. Albin Michel, 2015. Смею 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.).

²⁶ Журнал «Азия и Африка сегодня». 2022. № 1.

²⁷ О творчестве Т. Бекри см. в моих работах: «Тахар Бекри. Антология». М., 2004; «Души прекрасные порывы...». М., 2022.

пышной славой его, нельзя не отметить, что всё это сопровождалось и расцветом пышной славы его: поэт отмечен сегодня всеми самыми высокими поэтическими премиями Франции, — одна из которых называется даже «За озарения французского 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, неумолимо 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?²⁸
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.
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.

²⁸ Опубликовано в рубрике Поэма Воскресенье, газета Capitalis, от 26 февраля 2023 г.

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 Рабией Ад-Адавийи 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 своих 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 Рабией Ад-Адавийи «В моем одиночестве». Но это вовсе не означает, что это состояние преисполнено только уныния. Как и Рабиа 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...

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

Руденко Н. В.

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 предлагаемого доклада – одна из таких мемуарных заметок, «Прения о статуях трёх 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 / Маньчжушри 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, причём до такой степени, что творческий объект становится «одухотворённым» (*лин* 靈) и «оживлённым-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 её 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.

К вопросу о происхождении орнаментального мотива «дракон»

Серкина Г. А.

Орнаментальная база народного декоративно-прикладного искусства в отличие от современного искусства формировалась долгие тысячелетия. Появление каждого орнаментального мотива в традиционном искусстве обусловлено господствовавшими в древнем обществе идеологическими представлениями. Первоначально в сознании древних людей возникает религиозно-магическое отношение к объектам и явлениям природы, как правило, имеющих устрашающие человека характеристики. И по отношению к таким навевающим страх сакральным объектам и явлениям природы древние люди отprawляли культовые действия со всей соответствующей атрибутикой. Все составные части ритуального действия, которые тысячелетиями выполнялись и самим шаманом (дирижером), и активно соучаствующим в этом действе племенем (своего рода хором) явились прообразом многих видов современного сценического искусства – таких, как танцы, музыка, пение и декламация, которые эволюционировали из шаманизма. Поэтому корни и орнаментального мотива «дракон» следует искать в религиозных представлениях древности. Тот образ, под которым это существо уже многие столетия предстает перед нами в искусстве – в виде летающего ящера/змея — это всего лишь довольно поздняя художественная интерпретация могущественного явления Природы. Культ этого природного явления, возможно, существовал уже в каменную эпоху. Если судить по тому факту, что последняя волна азиатских переселенцев могла уйти в Америку до 38 тысячи лет назад – по последним данным науки именно тогда образовался Берингов пролив.

Однако, несмотря на громадный временной разрыв между азиатами и американцами- бывшими азиатами, у них практически одинаковые художественные представления об этом природном явлении – грозе с громом и молнией. И это явление природы обрело персонифицированный облик в виде дракона.

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

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 Саньянгу (三陽宮). Именно на горе Суншань и расположенном неподалёку 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 серьёзными промахами в государственном управлении. Поэтому сообщение о расцветшем зимой сливовом дереве, несмотря на всю свою красоту, может косвенно намекать на ошибки императрицы. В «Новой книге [об эпохе] Тан» (Синь Тан шу 新唐書) в одном из посвящённых 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 подчёркивали 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 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 её 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

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.

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 Documentю S. 6502 Followed by an Annotated Translation*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1976. Xii, 312 p., XXXIII plates. Pl. I–XIV.

Дуань Жуй-чао (段锐超). 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* (шэхуэй кэсюэ бань) 温州大学学报(社会科学版) (*Вестник университета Вэньчжоу (социологические науки)*). – 2012. – №5. – С.24–29.

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.

Лю Сюй 劉昫 *Цзю Тан шу* 舊唐書 (*Старая книга [об эпохе] Тан*). – Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1975. 5407 с.

Манучарова А. А. Феномен Минтана. *Процесс формирования официальной идеологии имперского Китая* / Сост. М. Е. Кравцова. – Санкт-Петербург: Наука, 2012. С. 324–355.

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.

Скрыпник Е. С. Минтан и Тяньтан императрицы У Цзэтянь (624–705). *Ориенталистика*. 2021. Т. 4. № 4. С. 929–948.

Чжао Сяо-син (赵晓星). Могао ку ди 9 ку «Суншань шэнь сун Минтан дянь 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.

Образы танцоров в мелкой погребальной пластике эпохи Хань

Соловцова Е. А.

Танец, как часть духовной культуры, применялся 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. Анализ основных иконографических типов ханьских погребальных статуэток, изображающих танцоров, и посвящен доклад.

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* (雜舞) 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 действ.

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* (盘舞) и танец с длинными рукавами, *чансю-у* (长袖舞), 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* (鼓盘舞) или *ци-пань у* (七盘舞), танцевать его было принято на тарелках (пань; 盘 – 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 рукавами 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* (jianguwu) 健鼓舞 и военный танец *у* (武舞).

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

Столяров А. А.

Храм Вишнудол, известный также как Кешаванараян или храм Джойдол, был сооружён в 1798 г. по приказу ахомского царя Рудра Синхи (Сукрунгфаа, 1696–1714) в память о своей матери – Джоймоти Конвари, жившей в середине XVII в. Храм является частью комплекса, состоящего из трёх храмов и расположенного на северном берегу водоёма Джойсагар, вырытого по приказу Рудра Синхи 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 нанесёнными 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 нём 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 «жанровых» 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.

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

Сыртыпова С.-Х. Д.

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.

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

Табарев А. В.

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 вв. 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

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.

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. Бродянскому – 80. 2016. Тихоокеанская археология. Вып.38. С. 187–206.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- Табарев А. В., Патрушева А.Е. Неолит островной части Юго-Восточной Азии: особенности, гипотезы, дискуссии // Теория и практика археологических исследований. 2018. №1. С.165-179.
- Табарев 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.
- 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. P.41-62.
- 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. Issue 3. P. 247–261.
- Tabarev A. V., Ivanova D. A., Kanomata Y. Knap and Keep: Late Palaeolithic-Neolithic Caches, Far East. *Documenta Praehistorica*. 2021. V.48. P. 2–11.
- 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. P.64-97.

Египет и Кипр: «дискоголовые» женские статуэтки

Томашевич О. В.

Доклад 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 посвящен сравнению своеобразных обнаженных фигурок, бытовавших в долине Нила и на Кипре во II 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, 1916 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, восточносредиземноморском (в Библие ее памятники относятся, возможно, даже к III 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.

Абхазская свадьба: трансформация традиций

Цвижба Л. И.

Бытовая культура народов Кавказа является разнообразным, 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. Абхазское царство (княжество), претерпевшее в своем историческом развитии много трагических страниц, сумело сохранить вековые традиции, культуру семьи, передавая накопленный опыт из поколения в поколение. Несмотря на то, что какие-то элементы взаимоотношения в семье терялись, что-то трансформировалось, но «апсуара» – (абхазство), т. е. кодекс чести абхаза, продолжает охранять жизненный уклад и традиции семьи в обществе.

Абхазской свадьбе предшествует несколько этапов.

Заочное знакомство членов будущей семьи. В старину 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 – это сватовство, при котором родители дают (или не дают) свое согласие. 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 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 (Инал-Ипа, 1954). Сроки проведения свадьбы и подготовленность семьи жениха на проведение свадебного 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). Обязательное сооружение амх,ара – это домик для молодоженов, расположенный на небольшом расстоянии от основного родительского дома, (Инал-ипа, 1954, с. 79–89) Отдельные ритуалы практически стали исчезать в середине XX в., какие-то, как привод невесты в дом родственников, наблюдался дольше, но и эта традиция не устоялась в абхазском обществе. Сегодня становится нормой отъезд молодых в свадебное путешествие, по возвращении они попадают на собственную свадьбу, организованную семьей, а если по каким-либо обстоятельствам невозможно провести это мероприятие, как изначально предполагалось, то причиной мог быть уход в иной мир кого-либо из членов семьи или другого близкого родственника. После проведения поминок, чаще годовщины, состоится долгожданная свадьба, и молодая будет введена в дом родителей мужа. Следует отметить, что ввод невесты в дом происходит через скрещенные кинжалы, осыпание ее сладостями и деньгами и перед порогом невеста должна

разбить тарелку. Все эти атрибуты свадьбы имеют глубокую историю и продолжают существовать и сегодня.

В старину свадебное торжество сопровождалось многочисленными и разнообразными обрядами и церемониями, призванными обеспечить молодых счастьем, богатством и плодovitостью. Это хорошо известные в абхазской бытовой действительности плач невесты перед уходом из родного дома, и другие многочисленные магические ритуалы, как обвод невесты вокруг очага, осыпание невесты (сладостями), обмазывание губ медом, разламывание пирога над головой невесты, расстиланье шкуры на пороге, усаживание мальчика на колени невесты и многие другие, которые уже отпали от свадебной обрядности (Сангулия, 2020)

Костюмы брачующихся. В старину у жениха и невесты не было специального свадебного костюма. Жених, как правило, носил башлык, бурку. Абхазки платье выбирали длинное и красивое, использовалась и костюмная двойка, лицо невесты покрывали платком. В качестве обуви носили деревянные башмачки, иногда с красивой инкрустацией. 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 избежания хотя бы всякого сглаза» (Инал-ипа, 1954. С.116). Времена меняются и свадебные ритуалы тоже. Шумная свадебная кавалькада (песни, танцы, скачки, стрельба) постепенно вытеснялась автомобилями, и это произошло примерно с середины XX века. Следует отметить, что стрельба, как атрибут торжества, продолжается и до сих пор (на свадьбе, по рождению ребенка). И за невестой приезжают днем, большей частью молодежь: родственники и друзья жениха. Что касается свадебного наряда невесты, то это европеизированное свадебное платье в светлых тонах и фата. Эта стало уже нормой, хотя оно не имеет никакого отношения к национальному (абхазскому) костюму. Жених одет в европейском костюме темного цвета (вариации в оттенках).

Свадьба традиционно игралась осенью, после сбора урожая, когда люди не обременены хозяйственными делами, хотя здесь тоже происходят изменения. С появлением специальных помещений (сооружений) для проведения свадеб, отпала необходимость сооружать свадебные навесы, под которым расставлялись столы для пира. Существенное изменение произошло и в ассортименте свадебного меню. Так, в дореволюционном меню и в длительный период советского времени на столе были традиционные блюда: горячая мамалыга и мясо, в том числе и домашней птицы, острые соусы из алычи и ореха, зелень, домашняя выпечка и главный напиток – вино домашнее! Если лет 40–50 тому назад никто и не помышлял о маслинах, черносливе, то сегодня редкая свадьба обходится без них, к которым можно добавить и другие современные блюда, как икра, рыба и т.д.

По обычаям абхазская молодежь не имела права говорить перед старшими в роде, перед отцом и матерью, старшими сестрами о своем желании вступить в брачный союз. О своем желании он передают через младше их самих по возрасту. Абхазская молодежь не имеет права даже шутить о

супружеских отношениях, курить табак, переходить с вином «алаверды» вином к старшим, раньше них приветствовать, здороваться или отвечать» (Джанашия, 1917, с. 189). Многие из этих взаимоотношений соблюдаются до сих пор.

Библиография

Абхазы. М., 200г.

Джанашия Н. С. *Абхазская культура и быт*. Петроград. «Христианский Восток». Вып. III. Том V. 1917.

Инал-Ипа Ш. Д. *Очерки по истории брака и семьи у абхазов*. Сухуми, 1954.

Инал-ипа. *Абхазы (историко-этнографические очерки)*. 2-е доп. издание. Сухуми. Изд-тво «Алашара». 1965.

Сангулия Э. В. *Абхазская свадьба: традиции и новации*. Автореф. диссертации ... канд. ист. наук. Сухум, 2020.

Японизм в русской печатной графике рубежа XIX–XX веков

Чернышева А. И.

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 годы 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 века оказала А. П. Остроумова-Лебедева. Значение ксилографии как репродукционной техники сильно упало во второй половине XIX века в связи с появлением 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 Хокусая, 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 предполагается проанализировать печатную графику 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.

Сюжет о принцессе Турандот в сычуаньской опере

Шануро Р. Г.

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 годов. 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 Минлуна «Китайская принцесса Турандот» было использовано в постановках, принадлежащих к различным традициям китайской оперы: сычуаньской, хэнаньской, кантонской, пекинской [2]. Мы обратимся к сычуаньской опере, так как именно для нее Вэй Минлун изначально составил свое либретто. Кроме того, в нашем распоряжении имеется ее видеозапись [5], [6].

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 победить 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, раздаётся 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 обрубаёт его. Тогда Турандот садится в собственную лодку и преследует его. Появившиеся на берегу император со свитой видят вдали 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 получивший дальнейшее развитие у Вэй Минлуна 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 Минлуна скорбит о гибели Лю.

Обработка Вэй Минлуна 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 верной [4]. 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) [1]. 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 труппу [3].

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 20 века был освоен китайской культурой и приобрел большую популярность.

Библиография

Grand Opera in China: One Country, Two Turandots. URL: <https://www.economist.com/node/165763> (дата обращения: 25.04.2023).

Melvin S., Cai J. Turandot in China: Rejected, Reinterpreted, Reclaimed. – The Opera Quarterly. Volume 26, Number 2-3, Spring-Summer, 2010. 刘萍: 川剧追梦人 (Лю Пин: мечта о сычуаньской опере). Woman of China. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.123renren.net/article/91ddca59-e5ab-414a-abc1-0f6092054aa1.htm> (дата обращения: 25.04.2023).

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).

魏明倫. 《杜蘭朵公主》臺灣豫劇團 (Вэй Минлунь. Хэнаньская опера «Принцесса Турандот»). Гаосюн, Оперная группа Гогуан, 2001.

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).

Особенности Дагестанской эпиграфики на примере бекского кладбища с. Гимейди

Шихалиев Ш. Ш., Чмилевская И. А.

Дагестан знаменит своими многочисленными эпиграфическими памятниками: строительными надписями, надмогильными стелами и хрониками, самые ранние из которых датируются X веком²⁹. 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 эпиграфики, 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. Гиймеди (Дербентский район РД) — яркий пример дагестанской эпиграфики 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.

²⁹ Шихсаидов А. Р. *Эпиграфические памятники Дагестана X–XVIII вв. как исторический источник*. М.: Наука, 1984.

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

Шустова А. М.

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.

Концепция отдельного рассмотрения Востока и Запада появилась в европейской науке, мыслители которой таким образом обозначали осознаваемое ими культурное различие европейского, христианского мира от остальной части человечества. Деление на Восток и Запад, с одной стороны, было оправдано из-за сложности задачи, которая стояла перед учеными, а, с другой стороны, привело к упрощенному взгляду на общую историю Востока и Запада.

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. Вопрос о существовании в Древнем мире единого культурного потока до сих пор остается открытым. С одной стороны, мы имеем достаточно материала по истории этих стран, но, с другой стороны, нам не хватает общих, синтетических идей, позволивших бы нам проследить эволюцию развития древних цивилизаций 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!) он написал статью «Расцвет ориентализма», которая была опубликована во французском журнале «*La vie des peuples*». 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, участвовало в жизни всего человечества.

Для решения этой задачи Рерих предложил использовать методологический принцип, основанный на признании приоритета культуры в развитии древних обществ. Здесь он опирался на концепцию культуры его отца, художника, археолога, историка искусств Н. К. Рериха. Художник провел четкое разделение между понятиями культуры и цивилизации. Он считал, что именно культура считается двигателем прогресса человечества. Цивилизации приходят и уходят, а культура остается как непреходящая ценность. Благодаря ей сохраняется преемственность человеческой истории.

Ю. Н. Рерих рассматривал страны и Запада, и 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. Ученый поддерживал концепцию единства древней индоевропейской культуры. Основанием послужило обнаружение в Северном и Центральном Тибете культуры звериного стиля, распространенной в скифское время в евразийском степном поясе, а также обнаружения мегалитов, подобным европейским.

Среди древних кочевников Рерих выделял племена индоевропейского корня, которые проникали в своем движении далеко на запад. Он привел пример похода на Запад древних хеттов, которых считал выходцами из северного степного пояса Азии. Они дошли до Передней Азии, а затем и до Египта, куда занесли элементы индоевропейской культуры, основанной на культе солнца и огня. 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. Он доказал, что этноним «тохары» у античных писателей был идентичен названию «юэчжи» в китайских источниках. С культурой древних тохаров, по его мнению, имеется глубинная связь как современных западных культур, так и русской культуры.

Тохары стали основателями Кушанской империи (I-III века н.э.), занимавшей территорию современных северной Индии, Пакистана, Афганистана и Средней Азии. Кушаны-тохары имели хорошие связи с Римом, Персией и Китаем. В кушанскую эпоху оживленно проходил культурный взаимообмен между государствами Древнего мира. Благодаря тому, что буддизм в Кушанской империи был принят как государственная религия, буддийские художественные образы из Индии распространились далеко на Запад и на Восток, став побудителями возникновения новых синтетических художественных стилей. Среди них можно назвать ирано-буддийскую (северный Афганистан, Таджикистан, бассейн Тарима), индо-ирано-буддийскую (Хорезм), греко-бактрийскую (Афганистан), индийско-китайскую (Северо-Западный и Северный Китай) и уже позже – индийско-тибетскую (Тибет), индийско-тибето-монгольскую (Монголия) школы художественного мастерства.

В первом тысячелетии нашей эры сложилась уникальная ситуация. Благодаря буддизму возник пояс единой культуры от Запада до Востока, в котором преобладали элементы индийского искусства и философии. Можно добавить, что культурное наследие Индии распространилось далеко и на Запад. Рерих 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, наполняющее своими идеалами западную культуру, наполнено восточными образами.

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. Древние миграции не могли не отразиться на культуре

стран, куда в свое время проникали переселенцы. В особенности это отражалось в фольклорных традициях. Так, с темой переселения народов связаны такие 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, замуровывают 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 центральноазиатский и тибетский эпос о царе-герое Гесэре. Эпизоды из Гесэриады удивительно схожи с германской «Сагой о Нибелунгах». Интересно, что и греческий миф о циклопе Полифеме имеется и в тибетской версии.

Рерих связывал рассмотрение темы миграций с изучением истории древних кочевников. Древний мир кочевников занимал евразийский степной пояс, являющийся естественным, созданным самой природой, мостом, соединяющим Запад и Восток, а также Север и Юг Евразии. В степном поясе было развито искусство звериного стиля, особо ярко проявленное у скифских народов. Искусство звериного стиля кочевников поистине является 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. Вошло в западное искусство как звериная орнаментика в украшении христианских храмов, а также книжных изданий. В особенности звериные мотивы распространились в народном творчестве: в резьбе по дереву, вышивке, кружевоплетении, керамике, игрушках.

Широко и с удовольствием использовали звериную и птичью символику ранние славяне. Влияние искусства звериного стиля хорошо заметно в древнерусском искусстве украшения 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». Исследуя тибетские картины на шелке, тханки, а также тибетские фрески, Рерих нашел много общего как в способе их создания, так и в сюжетах с художественными традициями мастеров Запада. Действительно композиция

тибетских картин – это плоскостная фигура (обычно Будды или Бодхисаттвы), находящаяся в центре и играющая главную роль в художественном сюжете. 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.

В заключение отметим, что 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. В этой связи справедливы слова Рериха: «Необходимо иметь в виду, что историческая эволюция человечества никогда не знала таких барьеров и послание культуры, возвещенное 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»³⁰.

³⁰ Рерих Ю. Н. *Тибетская живопись*. Самара.: Агни, 2000. С. 8.