

сборник материалов
I международной
научной
конференции

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА

государственный институт искусствознания
государственный музей востока
НИУ «высшая школа экономики»
московский музей современного искусства

Москва
2017

сборник материалов
I международной
научной
конференции

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА

государственный институт искусствознания
государственный музей искусства востока
НИУ «высшая школа экономики»
московский музей современного искусства

ГИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



Государственный
**МУЗЕЙ
ВОСТОКА**



**М
М
ОМА** | МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

Москва
2017

УДК 7
ББК 85
С56

Печатается по решению Ученого совета Государственного института искусствознания

Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / Ред.-сост. Д. Н. Воробьева - М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, 2017. — 552 с. — ISBN 978-5-98287-122-0, ISBN 978-5-91611-091-3

Ответственный редактор-составитель:

Д.Н. Воробьева, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, старший научный сотрудник Московского музея современного искусства

Рецензенты:

В.Б. Кошаев, доктор искусствоведения, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова
Л.К. Масиель-Санчес, кандидат исторических наук, доцент НИУ «Высшая школа экономики»

Редколлегия:

А.В. Гусева (ВШЭ)
М.А. Доронина (ММОМА)
Е.М. Карлова (ГМВ)
Е.И. Кононенко (ГИИ)
П.В. Коротчикова (ГМВ)
А.С. Ризаева (ГИИ)

Оргкомитет конференции:

Д.Н. Воробьева (ММОМА, ГИИ), председатель оргкомитета, куратор проекта
Т.К. Мкртычев (ГМВ, ГИИ)
Е.А. Багратиони фон Брандт (МГУ, ГИИ)
Е.И. Кононенко (ГИИ)
А.С. Егоров (ММОМА)
А.В. Гусева (ВШЭ)
Е.А. Кузьмина (ММОМА)

Оформление:

Д.Ю. Браженко

Корректурa:

Н.Н. Грибенюк

Государственный институт искусствознания ISBN 978-5-98287-122-0
Московского музея современного искусства ISBN 978-5-91611-091-3

Сборник является итогом прошедшей в Москве 6–9 октября 2015 года Первой международной конференции «Современное искусство Востока». В него вошли более 50 докладов участников, посвященных разным областям искусствознания: архитектуре, декоративно-прикладному и изобразительному искусствам, музыке, театру и кино разных направлений — как традиционных, так и актуальных для Восточного региона, а также теоретические статьи и статьи, посвященные проблеме ориентализма в современном искусстве, как отечественном, так и западном. Издание будет интересно как специалистам, так и студентам, занимающимся изучением культуры и искусства стран Востока, а также более широкому кругу читателей.

© Государственный институт искусствознания,
© Московский музей современного искусства
© Коллектив авторов

Содержание

Предисловие	6
РАЗДЕЛ 1: Теоретическое осмысление художественных процессов	
Е.Л. Скворцова. Место японского искусства в контексте мировой художественной культуры	10
П.В. Коротчикова. Кумарасвами и искусство модернизма: оппозиция или поиски новых перспектив?	22
В.В. Деменова. Художественная традиция во времена тотального индивидуализма (о некоторых аспектах развития современного буддийского искусства)	32
Ш.М. Шукуров. Трансформативная сила храмового сознания	40
Е.Г. Малиновская. Национальная школа в ситуации смены веков: искусство Казахстана 1990-х. «В поисках падежа»	48
РАЗДЕЛ 2: Трансформация, продолжение и реконструкция традиционного	
Т.Е. Морозова. Вадитра — традиционная инструментальная музыка Непала и ее место в современном искусстве	59
А.Н. Бабин. Мотивы рагамала в живописи XX века: традиция и реинкарнация	70
М.Ф. Альбедиль. Язык богини Кали	81
П.А. Комаровская. Китайские крестьянские живописные ремесла	90
О.Ю. Кошкина. Цзян Шилунь: сны о России. Отечественные пейзажи в интерпретации мастера традиционной китайской живописи	98
Ю.И. Гутарёва. Традиционный корейский пейзаж сансухва («горы-воды») в творчестве И (Ли) Санбома (1897–1971), Пён Квансига (1899–1976) и Чон Ёнмана (1938–1999)	108
Е.М. Карлова. Художественное серебро Индии в собрании Государственного музея Востока	121
Г.Ф. Валеева-Сулейманова. Тюрко-мусульманские традиции в ювелирном искусстве татар и опыт их трансформации в современном творчестве	129
Н.В. Герасимова. Музей культуры народов Востока в Казани — попытка создания национального музея	139
А.В. Моисеева. Орнамент традиционного йеменского женского костюма XX–XXI веков	144
Е.А. Баторова. Бурятские амулетницы-гау: традиции и современность	153
А.С. Наурызбаева. Искусство народного лоскутного шитья в жилых интерьерах Казахстана XX — начала XXI века	165
С.А. Шкляева. Традиции в развитии прикладного искусства Казахстана: советская эпоха — период независимости	172
М.Г. Куёк. Современное традиционное искусство адыгов (черкесов): реконструкция художественного и культурного наследия	186
Т.В. Кочева, Е.С. Шолохов. Новые способы формирования современного монгольского узора	198
РАЗДЕЛ 3: Модернистские течения восточной арт-сцены	
У Ифан. Ксилографии советских художников в собрании Лу Синя и новое течение в китайской печатной графике	209
А.А. Егорова. «Через Запад — на Восток»: авангард и интерпретация традиционного гончарства в японской керамике XX века	221
Е.О. Кузина. Модернизм в индийском искусстве: «Прогрессивная группа художников». 1947–1954, Бомбей	235

Д.А. Фармаковская. Современное искусство Японии 1950-х. Группа «Гутай»	244
Л.Ю. Николаева. Художественная система бурятского самодеятельного художника Цырен-Намжила Очирова (1920–1987)	257
Ю.В. Сорокина. Номадический модернизм как локальная новация	269
РАЗДЕЛ 4: Актуальное искусство в глобальном контексте. Поиски национальной идентичности	
П.Р. Гамзатова. Искусство Северного Кавказа и Средней Азии в начале XXI века. Искусствоведческое картографирование актуальных проблем	282
Н.Р. Ахмедова. Современное искусство Узбекистана — поиски новой культурной парадигмы	300
Х.Х. Труспекова. «Национальный акцент» казахского актуального искусства	309
Д.С. Шарипова. Идея кочевничества в современном изобразительном искусстве Казахстана	321
Е.А. Баторова. Образ шамана в творчестве Даши Намдакова	331
G. Vexon. A Sense of Self, a Sense of Place? Issues of National Identity in Indian Contemporary Art in the Context of Cultural Globalisation	342
Д.Н. Воробьева. Переосмысление сакральных образов в современном искусстве Индии	348
Е.А. Хохлова. Современное южнокорейское искусство в глобальном контексте	354
П.В. Никитина. Современная светская скульптура Бурятии: преломление традиционных сюжетов в Новейшее время	362
Ва. Цуй. Традиции музыкально-поэтического фольклора в фортепианном творчестве современного китайского композитора Чу Ванхуа	376
А.С. Ризаева. Национальное в фильмах западных режиссеров арабского происхождения	386
Н.В. Казурова. По обе стороны Босфора, или Киногид по Стамбулу	392
Д.А. Гусейнова. Египетский театр XX века в контексте арабской культуры. Доминирующие тенденции	404
РАЗДЕЛ 5: Архитектура и осмысление современного городского пространства	
А.В. Гусева. Функция и дизайн временной архитектуры: японский опыт	421
Н.А. Коновалова. Современные музеи Японии: новые подходы к созданию выставочного пространства	432
А.И. Ким. Критика городской перепланировки в работах южнокорейских художников 2000–2010-х годов	440
Е.И. Кононенко. Архитектурный патронат мечети: турецкий опыт	451
С.А. Шкляева. Интерьеры мечетей Газиза Ешкенова	459
Е.А. Комиссарова. Концепция регионализма в современной архитектуре Абу-Даби	471
РАЗДЕЛ 6: Ориентализм	
Н.Л. Рубан. Восточные мотивы в фортепианных сочинениях А. Черепнина	484
А.С. Струкова. Дальневосточные влияния в советском искусстве на примере монументальной живописи 1930-х годов	493
Ю.П. Шапченко. Рисунки Александра Яковлева из дальневосточного цикла	506
Г.Н. Сырлыбаева. Казахстан как объект художественного освоения русскими художниками. 1920–1940-е годы	515
М.В. Гришин. Репрезентация иероглифа в художественной культуре стран Запада первой половины XX века	526
Т.В. Малова. «Что-то старое, что-то новое, что-то взятое взаимы...» — поэтика Эрро	538

Предлагаемый сборник является итогом прошедшей в Москве 6–9 октября 2015 года Первой международной конференции «Современное искусство Востока», организованной Государственным институтом искусствознания, Московским музеем современного искусства, Государственным музеем искусства народов Востока, а также отделением Истории искусства НИУ «Высшая школа экономики». Это первая конференция подобного рода в Москве, потребность в которой уже давно обсуждалась в отечественном научном сообществе. На нее были отобраны заявки 90 участников из 19 городов России и зарубежья, в сборник вошли более 50 статей. Докладчики приехали из Лондона и Осло, Сеула и Тайваня, Мумбаи и Алматы, а также Новосибирска, Екатеринбурга, Улан-Удэ, Казани, Майкопа, Санкт-Петербурга и других городов России. Были представлены доклады исследователей из многих ведущих научных организаций и музеев РФ: Государственного Эрмитажа, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Института Востоковедения РАН, МГУ им. М.В. Ломоносова, СПбГУ, МАЭ РАН (Кунсткамера), ГИИ, ВШЭ и др.

Современное искусство художников Востока занимает значительное место на мировой арт-сцене. Такие имена, как Ай Вэйвэй, Заха Хадид, Аниш Капур, Кусاما Яёй, входят во все шорт-листы ведущих мировых биеннале, аукционов и фестивалей современного искусства. Архитекторы и художники из стран Азии проектируют сооружения, создают инсталляции, проводят воркшопы не только у себя на родине, но и за ее пределами, интерполируя свою этнокультурную идентичность в глобальное пространство.

С одной стороны, актуальное и традиционное направления искусства являются своеобразными полюсами в современном арт-процессе, с другой же — они все чаще взаимодействуют друг с другом. Так, техники традиционного искусства нередко заимствуются в качестве стилеобразующих художниками актуального направления. Керамика, ковры, циновки, живопись тушью и другие традиционные медиа переосмысляются и служат для выражения индивидуального видения мастера. На различных биеннале современного искусства кураторы наряду с произведениями актуальных художников выставляют работы традиционных мастеров. С другой стороны, нельзя отрицать, что глобальный контекст и новое понимание возможностей искусства трансформируют и традиционные направления — здесь появляются новые мотивы, темы, технологии, работы начинают глубже осмысляться. Большой интерес исследователей вызывает творчество художников азиатского происхождения, сформировавшихся уже на Западе, в искусстве которых проблемы самоидентичности и национальной традиции внутри унифицированного контекста поднимаются особенно остро или намеренно

камуфлируются, подспудно проступая помимо воли автора. Иным фокусом внимания является ориентализм — влияние разных граней «восточного» на творчество западных художников, спектр которого очень широкий — от заимствования отдельных мотивов до попыток в произведениях осмыслить философские концепции.

В силу такого большого разнообразия и взаимопереплетения разных контекстов в самом понятии и понимании «современного искусства Востока» не хотелось вводить какие-то ограничения. Поэтому тема конференции задумывалась максимально широкой, чтобы охватить интересы исследователей разных направлений. От актуальных арт-практик до традиционного и даже племенного искусства, включающего и декоративно-прикладное (гончарное и ювелирное искусство, ткачество и ковроделие и т. д.), архитектуру и скульптуру, живопись и музыку, а также театр и кинематограф. Отдельно хотелось затронуть современное религиозное искусство, развивающееся одновременно как в рамках традиционного направления, так и в радикально новых формах. Чрезвычайно интересно было проследить общие тенденции, характерные для разных видов искусства и регионов в широких географических рамках Востока.

Хронологически мы условно поставили нижнюю границу — начало XX века. Это время зарождения авангардных практик, с одной стороны, и повышенного внимания к Востоку — с другой, время начала ломки старого мира, размывания границ, как географических и культурных, так и границ жанров и форм в разных видах искусства.

Таким образом, целью Первой конференции стало, по большей степени, знакомство с исследователями, занимающимися проблематикой искусства указанного хронотопа в самых разных его аспектах.

Поэтому основные направления работы конференции были сформулированы достаточно широко: «Современное традиционное искусство. Трансформация, продолжение и реконструкция традиционного»; «Актуальное искусство Востока. Собственный путь в русле мировых тенденций — поиски национального в глобальном контексте»; «Современное религиозное искусство на Востоке. Храмы и иконография»; «Ориентализм. Преломление восточных мотивов в современном искусстве». Однако круг проблем, затрагиваемых в исследованиях, оказался шире, поэтому рубрикации сборника пришлось трансформировать, несколько отойдя от сформулированных изначально направлений. Таким образом, деление на главы данного сборника продиктовано в большей степени интересами исследователей.

Многие авторы приехали на конференцию со своим уникальным материалом, анализируя коллекции местных музеев, творчество локальных мастеров, почти не известных за пределами региона, что особенно ценно, так как позволяет расширить представление искусства Востока, включив новые явления, художников, произведения.

Первый раздел сборника объединил исследования, в которых делается попытка осмыслить процессы, происходящие в восточном современном искусстве. Второй раздел — наиболее обширный в сборнике, что не случайно, так как он посвящен исследованиям традиционного в наши дни — это и жанры, и мотивы, и формы искусства. Традиционные формы искусства до сих пор находят свое применение не только как туристические сувениры, но и в повседневной жизни, в быту, поддерживая деятельность художников, ремесленников, музыкантов, актеров и других мастеров. Традиционные мотивы вдохновляют художников, переосмысляющих их в современном контексте. Однако на постсоветском и постколониальном пространстве за предшествующий период многое было утеряно, одной из задач поколения современных мастеров является восстановление традиционных форм. Неоднородность восточной арт-сцены связана с вниманием многих художников к новым модернистским течениям, идущим с Запада, ставшим темой третьего раздела сборника. Глобальный контекст, в котором не могут не мыслить себя современные художники, заставляет задуматься о том, что их отличает не только с точки зрения индивидуального позиционирования, но шире — в рамках своего этнического, национального представления, как автора, имеющего тесную генетическую связь со своей родиной. Теме поиска этнокультурных кодов, заложенных в искусстве современных художников, посвящен следующий раздел сборника. В пятом разделе собраны статьи, посвященные новым архитектурным формам на Востоке, а также особым решениям городского пространства и их восприятию. Завершает сборник раздел, посвященный ориентализму в современном его понимании, а именно тому, как восточные темы, мотивы преломляются в творчестве западных художников, вдохновляя их.

Несомненно, сборник не отражает всех интересов современных исследователей в русле заявленной тематики, поэтому конференция задумана как регулярная. Однако основная цель Первой конференции, несомненно, была достигнута — большое число искусствоведов-востоковедов из разных стран собрались вместе, получив возможность обсудить свои исследования с широким кругом представителей научного сообщества.

Д.Н. Воробьева

РАЗДЕЛ 1: Теоретическое осмысление художественных процессов

Е.Л. Скворцова Место японского искусства в контексте мировой художественной культуры

Elena Skvortsova The Importance of Japanese Traditional Arts under the Circumstances of Globalization (Tradition vs Cultural Degradation)

Cultural complicity, protecting society from archaic destruction, can be achieved only by acquiring corporal — mental habits (jap. *aidagara*) by every new generation entering cultural life. Such “aestheticised” habits are the means preserving cultural complicity as Whole (ensemble) of social hierarchy. They were formed, inherited and translated by latent ways from elder to younger generations during long periods of time. The role of traditional Japanese arts which are the quintessence of such cultural complexity cannot be overestimated: their presence in contemporary social life supports psychologically comfortable, complicated interpersonal relations. Japanese aestheticians attach great importance to the traditional arts and crafts of their country under the existing conditions of globalization.

Keywords:
traditional arts,
culture,
A. Mohl,
“mosaic” culture,
ritual,
hierarchy,
Imamichi Tomonobu,
Nitta Hiroe.

Ключевые слова:
традиционное искусство,
культура,
А. Моль,
«мозаичная» культура,
ритуал,
иерархичность,
Имамита Томонобу,
Нитта Хироэ.

Современное искусство Японии невозможно представить без традиционных эстетических принципов, на которых основываются практически все виды и жанры художественной деятельности.

Несмотря на мощное воздействие западной культуры, испытанное Японией во время реставрации Мэйдзи (1868–1912), а также в период после Второй мировой войны, положения традиционной дальневосточной эстетики и по сей день продолжают играть главную роль в творчестве современных японских мастеров культуры.

Восточные учения, определившие парадигму развития японского искусства, традиционно большое место уделяют практической смысложизненной проблематике, что в условиях глобализации, нарастающей конфликтности не только в информационном, но и в реальном географическом пространстве, в условиях утраты смыслов и растерянности перед вызовами жизни, является весьма актуальной темой культурологического дискурса.

Напомним, что еще К.-Г. Юнг усматривал кардинальную разницу мировоззренческих парадигм дальневосточной и современной ему западной цивилизации в том, какую именно связь между «вещами и делами» они полагали основной. Дальневосточную точку зрения на мир он назвал «синхронистической», схватывающей бытие не в причинно-следственном ключе, последовательно, а на «моментальном срезе» пространственно-временной лавы событий, так, как события явлены здесь и теперь, в этот самый миг, и тому, кто переживает их в данный момент. В рамках такого подхода к реальности «вещи и дела» оказываются как бы случайно сцеплены между собой, и немалую роль в этой сцепке играет тот, кто вопрошает о них — одновременно наблюдатель и живой участник событий этой серьезной игры. Крупнейший знаток китайской философии А. И. Кобзев пришел к заключению, что «место логики в Китае занимала нумерология, т. е. формализованная теоретическая система, элементами которой являются математические или математико-образные объекты — числовые комплексы и геометрические структуры, связанные, однако, между собой главным образом не по законам математики, а иначе — **символически, ассоциативно, фактуально, эстетически, мнемонически, суггестивно** и т. д.»¹ (выделено мной. — *Е.С.*).

Разумеется, существовали и такие символы культуры, как числа и схемы, но и здесь была своя особенность. «Колебание рассудка между чувственностью и мышлением тут выражается в синкретическом единстве мысли с чувством и оценкой, общей формы с конкретным содержанием. **Нумерологические схемы не мыслились в отрыве от своего онтологического содержания**, выделено мной. — *Е.С.*), а в центре их онтологии стоял социализированный человек»². Нумерология в китайской цивилизации не абстрактна, в зависимости от контекста одно и то же число —

например, число «2» — может иметь самое разное семантическое наполнение (женское начало, земля, пассивность, податливость, внутренний орган тела, цвет, звук определенной высоты, вкус). И при этом все значения числа «2» внутренне будут рассматриваться как связанные между собой символически. Таким образом, даже числа в традиционной дальневосточной цивилизации обладали качественной спецификой в зависимости от контекста и интенции того, кто работал с ними в данный момент.

Такого рода акаузальный, отделяющий главное от второстепенного только в контексте, принцип сцепления «дел и вещей», связанный эмоцией наблюдателя/участника, характерен для художника. Последний в своем творчестве предъявляет миру амальгаму из вещей, событий и собственных переживаний, технических навыков и оценок. Традиционное искусство — та сфера культуры, в которой синкретически присутствует целое и единичное, социальное и природное, рациональное и телесное, трансцендентное и имманентное, эмоциональное и рассудочное, сакральное и профанное измерения бытия.

Конфуцианство, определявшее на протяжении многих столетий ценностные основания семейной жизни и государственной политики в странах Дальневосточного региона, уделяло огромное внимание эстетической стороне жизни общественного человека. Известно, какое большое внимание Конфуций уделял музыке в связи с ее способностью влиять на эмоции, а через них и на общественную нравственность³. Каллиграфия, умение располагать на плоскости гармонично выписанные знаки, свидетельствовала не только о сложных навыках письма, но и о моральности и даже физическом здоровье человека⁴. Категория ритуала (кит. *ли*, яп. *рэй*) конфуцианской этики обобщала сложные телесно-разумные эстетизированные правила поведения людей в обществе, направленные на исключение или смягчение конфликтности в общественных отношениях: «Почтительность без ритуала приводит к суетливости; осторожность без ритуала приводит к боязливости; смелость без ритуала приводит к смутам; прямота без ритуала приводит к грубости <...> На то, что не соответствует ритуалу, нельзя смотреть; то, что не соответствует ритуалу, нельзя слушать; то, что не соответствует ритуалу, нельзя говорить; то, что не соответствует ритуалу, нельзя делать», — учил Конфуций⁵.

В широком смысле слово «ритуал» означает «культуру», генетически не наследуемые паттерны поведения, воспроизводимые заново, с нуля в каждом новом поколении⁶. Это подразумевает непосредственную — от старших к младшим — передачу сложных

телесных навыков, которые, согласно формуле «единосущности тела-разума» (яп. синдзин итинё), позитивно влияют на эмоциональное и интеллектуальное состояние человека. В этой связи известный ученый М. Полани (1891–1976) подчеркивал: «Искусство, процедуры которого остаются скрытыми, нельзя передать с помощью предписаний, ибо таковых не существует. Оно может передаваться только посредством личного примера, от учителя к ученику. Это сужает ареал распространения искусства до сферы личных контактов и приводит обычно к тому, что то или иное мастерство существует в рамках определенной местной традиции <...> Искусство, которое не практикуется в течение жизни одного поколения, оказывается безвозвратно утраченным»⁷. Но это положение верно для любого культурного навыка. Китайская цивилизация сознательно делала упор на обязательность внедрения в жизнь общества неписаных правил эстетизированного поведения культурного тела, воплощая при помощи таких ритуальных действий сложные и многоуровневые иерархические общественные отношения. Такие обязательные для всех и до мелочей разработанные «китайские церемонии» (существовавшие во всех государствах иероглифической культуры), в которых почти все действия человека — даже действия бытового характера — оформлялись эстетически и традиционно. Они были (и отчасти остаются таковыми до сих пор) одной из главных опор дальневосточной цивилизации. «Правильно понятые обряды и речь служат, прежде всего, уничтожению споров и беспорядков, словесных перепалок и анархии. Когда они применяются продуманно и под руководством учителя, уроки которого глубоко западают в душу, проникая в четыре члена (т. е. становясь телесным навыком. — *Е.С.*), то ими вносится в ум покой, который в то же время устанавливается ими и в обществе. Истинное познание — плод этого покоя»⁸.

Основой культуры на Дальнем Востоке является сложное, эстетизированное, зафиксированное в телесности, знание-состояние, считавшееся во все периоды жизни данной цивилизации главным средством осуществления социальной интеграции⁹. Искусство было лишь концентрированным выражением такого рода знания о мире. Именно такое знание обеспечивает культуре, по словам Б.С. Ерасова, жизненно необходимый «отлаженный срединный уровень, который обеспечивает устойчивую регуляцию поведения широких народных масс»¹⁰. Текстовое знание, также почитавшееся в странах Дальневосточного региона как сокровище культуры, обязательное (вплоть до заучивания наизусть) для правящей элиты, являлось дополнительным к практическим знаниям ритуала. Текстовое и нетекстовое знание шли здесь рука об руку. Вот почему

в Японии эпохи Мэйдзи, когда произошла драматическая встреча двух столь различных в своих основаниях цивилизаций — европейской и дальневосточной, — усвоение научных текстов технологий Запада не разрушило интегрирующих основ японской культуры, а, дополнив ее, так сказать, материальную часть, способствовало ее самоопределению. При этом, повторим, главными характеристиками японской культуры, как и культуры Дальнего Востока в целом, были ритуализированность и иерархичность.

Между тем в XX веке в Европе постепенно утверждалась тенденция неиерархического восприятия культурных ценностей. Западная парадигма истинного знания о мире до середины столетия состояла в признании того, что «существуют какие-то основные предметы и главные темы для размышлений в отличие от предметов менее важных и мелочей повседневной жизни <...>. Это, — констатирует американский социолог А. Моль, — предлагало, прежде всего, некую иерархию, или упорядочение, наших идей, постулируя существование всеобъемлющих “общих понятий”. Овладение этими понятиями предполагало владение языком, умение писать, знание основ геометрии, принципов логического мышления, силлогистики <...>. Через противопоставление этим главным понятиям определялись и связанные с ними “второстепенные” понятия. Благодаря этому любое восприятие соотносилось с некоторой “сетью” знания, обладавшей четко выраженной структурой и сотканной из основных, второстепенных, третьестепенных и т. д. линий; это была как бы сеть маршрутов мысли со своими узловыми точками знаний»¹¹. (А. Моль называет эту культуру «культурой полотняного типа».)

И в религиозной, и в научной мировоззренческой парадигме Запада именно традиционная мысль определяла основу ценностной вертикали культуры. Поэтому эстетическая картина мира, в которой иерархичность выражена не столь отчетливо, а мелочам придавалось неоправданно большое значение, считалась лишь дополнением к религиозному или научному мировоззрению. Не случайно поэтому философская дисциплина «эстетика», возникшая в Европе в середине XVIII века, была определена в системе философского знания как *gnoseologia inferior*, низшая гносеология, в отличие от логики — гносеологии высшей, где главенствовало соединение и разделение понятий на основе иерархического принципа «общее-частное-единичное» (род-вид-индивид).

Иерархичной культуре полотняного типа А. Моль противопоставил неиерархичную культуру так называемого войлочного или мозаичного типа, постепенно распространившуюся по всему современному миру, которую американский ученый считал признаком упадка

традиционного типа знания. В культуре войлочного типа «знания складываются из разрозненных обрывков, связанных простыми, чисто случайными отношениями близости по времени усвоения, по созвучию или ассоциации идей. Эти обрывки не образуют структуры, но они обладают силой сцепления. В ней нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т. п.)»¹². Но могут ли ключевые слова, которые сегодня одни, а завтра — другие (разум может предложить на выбор любое их количество, любое их сочетание), дать человеку возможность осмысленного существования в нашем «войлочном мире»? Такое развитие событий привело бы к уплощению культуры, лишению ее «вершин» прежнего иерархического статуса. Что же касается Дальнего Востока, то там «полотняные» структуры культуры имели несколько иной характер, чем на Западе, — они располагались в сфере ритуалов эстетизированных форм иерархических отношений, передававшихся вживую из поколения в поколение. В отличие от западной оценки, роль ритуалов и их детальная разработанность, вплоть до мелочей, была чрезвычайно важна для духовной организации пространства дальневосточной культуры. Особенно сильно это проявилось в сфере искусств и ремесел. Достигнув вершин совершенства, они в почти неизменном виде продолжали свой путь сквозь время. (Характерным примером здесь может считаться театр Но, существующий 600 лет.) Подобие западных «полотняных структур» знания о мире существовало на Дальнем Востоке в виде разного рода классификаций и нумерологии. Но они являлись знаками, символами всеобщей текучести, непостоянства (яп. *мудзё*). Маршрут мысли, берущий за основу всеобщую текучесть в кратиловском смысле (Дао/яп. *до*), в своем пределе не может не упереться в небытие, пустотность Абсолюта (категория *му*). Непостоянство, а оно одно только и постоянно в этом мире, имеет начальным и конечным пунктом небытие и не подразумевает жесткой эпистемологической иерархии. Это с лихвой компенсировалось в системе традиционного воспитания и передачи знаний. Несмотря на то что зыбкость и неопределенность возводились в основание традиционного знания о мире, дальневосточная цивилизация продемонстрировала невероятную устойчивость своей качественной специфики. Традиционный художник постигал мир в непосредственном единстве чувственных и ментальных моментов. Подобно ли такое мировосприятие мировосприятию современного человека, который, по мнению А. Моля, «свои “ключевые понятия”—идеи, позволяющие привести к единому знаменателю впечатления от предметов и явлений, вырабатывает статистическим путем»¹³. Совокупность знаний современного человека об окружающем определяется статисти-

чески в силу двух главных причин. Во-первых, это невозможность усвоения человеком за всю его жизнь даже основ многочисленных современных наук и философских систем. Во-вторых, это мощное развитие мировых СМИ (в том числе интерактивных), властно уводящих человека в хаотичный мир реальностей разного рода, смешанных с «делами и вещами» виртуального мира. Традиционный японский художник-профессионал (как и любитель) усваивает мастерство не из СМИ или учебников, а из иерархически упорядоченного пожизненного процесса самосовершенствования.

Традиционная массовая культура и традиционное искусство как ее сердцевина противостоит тенденции «размывания основ» в разных аспектах: социальном, психологическом, эмоциональном. Она не ориентирована на утилитарные потребительские ценности; она повышает или сохраняет высокий общественный статус людей зрелых и старших возрастов, она сохраняет время жизни людей, она противостоит упрощению культуры, препятствуя ее сползанию в архаизацию, повышает качество социальной интеграции. Моль подчеркивает, что «культура — это духовное оснащение личности»¹⁴. Это, конечно, верно, но культура — прежде всего духовное и, в не меньшей степени, материальное оснащение рода, из которого личность отбирает необходимое содержание своей жизни в обществе и природе. Сегодня контакт человека с окружающей природной средой опосредован электронными СМИ, создающими смысловую и ценностную мембрану между ним и природой. У жителей мегаполисов существует и проблема физического дистанцирования от естественного окружения: они зачастую не видят за день ни неба, ни земли, передвигаясь под землей и проводя день в коробках из стекла и бетона среди экранов мониторов. В этой связи Моль писал, что «динамичная философия должна противостоять хаотичному воздействию техники»¹⁵. При этом он делает вид, что не понимает, что никакие ключевые слова самой динамичной философии не угонятся за галопирующим технологическим прогрессом, погружающим вынужденного постоянно приспособливаться к ним человека в еще более плотный кокон проводных и беспроводных устройств.

Вспомним слова известного японского философа Нисиды Китаро (1870–1945), предупреждавшего: «...если уничтожить культуру Востока ради насаждения западной культуры или даже не уничтожать, но не развивать ее, то это равнозначно уничтожению одного из элементов мировой культуры»¹⁶. Современная Япония дает нам хороший пример сочетания глобального и локального измерений культуры, являя пример так называемого глокализованного общества¹⁷. «На всех этапах своего существования Японское

государство проводило и проводит целенаправленную политику в духовной сфере, рассматривая ее как важнейший компонент общественной жизни»¹⁸. Такие праздники, как Новый год, праздник девочек (*ситигосан*, 3 марта), праздник мальчиков (*танго-но сэкку*, 5 мая), день влюбленных ткачихи и волопаса (*Танабата*, 7 июля), отмечаются с VII века. Давнюю традицию имеют и праздник цветения сакуры (*ханами*) и праздник хризантем (9 сентября), праздник посадки риса и вкушения плодов нового урожая, сопровождаемые красочными ритуалами. Именно эти праздники стали источником профессионального искусства (танцев, музыки, театра, шелкопрядения), оставшись при этом сложными любительскими эстетическими практиками. Именно такие ритуализированные и эстетизированные практики, наряду с повседневными моделями поведения, в которые ребенок буквально вползает, усваивая сложные конфигурации телесного аспекта традиционной культуры, и составляют основу «полотняных» иерархических структур. «Телесные навыки закреплены на уровне спинного мозга и плохо поддаются перекодировке с помощью вербальных средств»¹⁹, — пишет А. Н. Мещеряков. Ученый указывает на легкую управляемость обществом, ориентированным на этикетное (церемониальное) поведение²⁰.

Подобное общество и не нуждается в каком-то особом силовом управлении, поскольку с детства усвоенные паттерны поведения скрепляют общество лучше любых политических или юридических норм и действий. Не случайно японские культурологи указывают на характерное для японцев вплоть до конца XX века минимальное знакомство с правовой системой собственной страны, как на практике, так и в теории, при одном из самых низких для индустриально развитых стран уровней преступности²¹.

Еще Конфуций не случайно считал ритуал (кит. *ли*, яп. *рэй*) одной из главных добродетелей, интегрирующих общество. «Китайские церемонии», т. е. изоощренная практика ритуала, поражали воображение христианских миссионеров, но не меньшей церемониальностью отличались и японские нравы. Крупнейший философ Японии XX века Вацудзи Тэцуро (1889–1960) указывал на невидимую и неосязаемую, но невероятно важную для поддержания неконфликтных общественных отношений совокупность привычных правил — систему айдагара, непосредственным образом формирующую человека именно данной культуры²². Это — та система правил, от которой отталкивается личность в своем интеллектуальном и эмоциональном развитии и куда непременно возвращается, обогащая общее культурное достояние. Отсюда — положение его философии «*хонрайсэй соку мирайсэй*» — «будущность — это

идентичность» — выражение одной из главных черт японской культуры — традиционализма²³.

Важно отметить, что в Японии и по сей день «государственная политика в отношении праздников в принципе основывается на том, что они, являясь элементом традиционной культуры, представляют собой одну из форм межличностных отношений, содействуют формированию социального единства нации, а также воспитанию молодого поколения. Не только во время самого праздника, но и в период подготовки к нему, который подчас занимает не один месяц, люди общаются друг с другом, чего так не хватает им в современных условиях все возрастающего отчуждения личности. Готовясь к празднику, они приводят в порядок или делают заново микоси, колесницы, костюмы, разучивают старинные танцы, песни и стихи, упражняются в игре на национальных музыкальных инструментах <...>. Велика роль хранителей традиций, которые передают свой опыт молодежи»²⁴. В рамках подготовки к праздникам активизируются многие виды прикладного искусства, требующие почти профессиональных знаний и навыков, передаваемых напрямую от поколения к поколению.

Широко известный на Западе философ Имамита Томонобу (1922–2012) был уверен в том, что именно традиция играет ключевую роль в противостоянии всеобщей унификации. Это касается и рационального (философия), и эмоционального (искусство) измерений культуры. Он полемизировал с французским эстетиком Этьеном Сурио (1892–1979), определявшим предмет эстетики как «философской науки о форме, где форма противопоставляется не содержанию, а материалу»²⁵. Сурио считал, что, поскольку сущность проявляется в форме, эстетика — это наука о сущности. Однако в современных условиях, возражает Имамита, форма ничего о сущности не говорит. Мы живем в технологической среде, где, в отличие от природной среды, форма — предмет произвольного решения дизайнера. «В мире природы, действительно, форма вещей указывала на их сущность, обнаруживала их функции <...> Такие фиксированные отличия в природном мире стали базой для классификаций, морфологии. Именно поэтому Платон и Аристотель считали видимую форму сущностью (*idea, eidos*)²⁶. Традиционные представления людей о соответствии формы функции отразились во всех языках, в том числе и в японском, где, к примеру, глагол «видеть» (*миру*) имеет также значение «понимать» (*рикай сору*), «размышлять» (*кангаэру*)»²⁷.

Но со второй половины XX века произошла структурная революция. Соотношение формы и функции кардинальным образом

изменилось. Это произошло благодаря внедрению новых источников энергии, в частности электричества. Электроприборы и стали первыми ликвидаторами традиционного формально-функционального соответствия в сознании человека. Форма электроприбора постепенно утрачивала всякую связь со своей функцией. Фотоаппарат, радиоприемник, телефон, бритва, калькулятор (бывшие счеты), навигатор, фонарь и даже бомба замедленного действия имеют теперь одну и ту же форму — черной (как правило) коробочки. Теперь эта коробочка содержит в себе весь мир. И, как следствие, «обычное природное сознание человека было перевернуто вверх дном. Мир наполнился предметами одинаковой формы, но с совершенно различными функциями»²⁸. Более того, внешний вид вещи не свидетельствует о ее исправности или поломке. В современном мире обманок, считает японский эстетик, предмет эстетики должен быть пересмотрен. Вещи, форма которых никак не связана с их сущностью, уже составляют «технологическую мембрану» между людьми и природным окружением. Наступление эпохи формально-функционального несоответствия остро почувствовали художники начала XX века: Шёнберг с его атональной музыкой, Кандинский с абстрактной живописью. А прообразом «черной коробочки» конца века стал «черный квадрат» Малевича.

Революция, случившаяся в XX веке вследствие изменения среды обитания человека, — это появление новой онтологической абстракции. Человек, подстраивающий свои действия к требованиям машин, сокращающих до минимума время действия, тем самым укорачивает свою жизнь. Новые виды искусства, в особенности те, что связаны с компьютерным творчеством, исключают актуальную для традиционного творчества телесность из своей сферы, полагаясь исключительно на разум и логику.

Современный японский эстетик Нитта Хироэ объясняет традиционное рукотворное искусство как синтетическую творческую активность воплощенного человека. Культурное тело человека неразрывно связано с природой, оно само, будучи частью природы, а через нее — космоса, является источником знания о бесконечной неопределенности мира. Именно тело своими состояниями отвечает на бесконечное разнообразие метаморфоз бытия. Художник творит произведение, но и мир через творчество художника творит культуру. Человек и мир, замечает японский ученый, находятся в постоянной обратной связи друг с другом, в результате чего и появляется новизна в жизни и в искусстве.

Традиционное искусство использует средства, соразмерные человеческой телесности: кисти, бумагу, шелк, тушь, струнные,

духовые, клавишные инструменты. В них входили человеческая рука, глаз, пальцы, голос. «Творящие машины», которые заместили «культурное тело», будучи объективированным разумом, отделенным от неопределенности бытия, создают арт-объекты, лишённые подлинной жизненности. Будущее таких произведений — это просто определенная комбинация уже готовых элементов на основании заложенных в машину принципов. Творчество же традиционного художника опирается на телесный аспект разума, предоставляющий новые возможности для роста культуры²⁹.

В заключение еще раз подчеркнем, что именно традиционное искусство привносит в войлочную (по определению А. Моля) — мозаичную, неиерархизированную, неструктурированную и бессистемную — культуру черты иерархичности. Оно интегрирует культуру любого социума на сложном, высоком уровне и является ее духовной основой. Такая основа должна и в состоянии активно противостоять другим — примитивным — современным проявлениям социальной интеграции (объединениям футбольных болельщиков, фан-клубам поп-звезд, подростковым бандам, криминально-уголовным сообществам и т. п.). Такая основа предотвращает архаизацию, духовное одичание и становится активным проводником сложных форм культуры в XXI веке.

Примечания

1. Кобзев А. И. Китайская философия // Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 2010. С. 251. См.: Его же. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Наука, 1993.
2. Кобзев А. И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Наука, 1993. С. 34.
3. См.: Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975; *Ki-Soo Paik*. Ethical Implication in Confucius» Aesthetic Thought on Art // Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo Aesthetics, vol. 6. Tokyo, 1981. P. 127–140.
4. См.: Соколов-Ремизов С. Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. М.: Искусство, 1985. С. 165, 159.
5. Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1972. С. 159, 165.
6. См.: Арутюнов С. А. Силуэты этничности на цивилизационном фоне. М.: Инфра-М, 2012. С. 43.
7. Полани М. Личностное знание. М.: Прогресс, 1985. С. 86–87.
8. Гране М. Китайская мысль. М.: Республика, 2004. С. 383.
9. См.: Сковрцова Е. Л. Японская духовная традиция в свете проблемы «разума тела» // Филология: научные исследования. 2014. № 3. С. 258–270.
10. Ерасов Б. С. Цивилизационная теория и евразийские исследования // Цивилизации и культуры. Вып. 3. М.: ИВ РАН, 1996. С. 11.
11. Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973. С. 37.
12. Там же. С. 45.

13. Там же. С. 39.
14. Там же. С. 47.
15. Там же. С. 373. Отметим, что воздействие мировых СМИ никак нельзя назвать хаотичными. Большая часть объема новостей передается четверкой крупнейших информационных агентств США и Европы, в полной мере использующих возможность навязывания миру ценностей индивидуализма и консюмеризма (см.: *Жидков В. С., Соколов К. Б.* Социокультурный аспект глобализации // *Культурологические записки.* Вып. 9. М.: ГИИ, 2004. С. 21).
16. Цит. по: *Чугров С. В.* Япония в поисках новой идентичности. М.: Восточная литература РАН, 2010. С. 74.
17. См.: *Чугров С. В.* Там же. С. 40.
18. *Молодякова Э. В., Маркарьян С. Б.,* Мацури. Традиционные праздники Японии. М.: Япония сегодня, 2004. С. 228.
19. *Мещеряков А. Н.* Статья японцем. М.: Эксмо, 2012. С. 11.
20. Там же.
21. См.: *Аида Ю.* Нихон-но фудо то бунка (Климат и культура Японии). Токио: Кадокава сётэн, 1972. С. 62–66.
22. *Вацудзи Тэцуро.* Ринригаку (Этика) // Дзэнсю (ПСС). Токио: Иванами сётэн, 1962. Т. 10. С. 195. Айдагара — удачно переводит Л. Б. Карелова как «взаиморасположенность», «взаимонаправленность», «междуположенность», «интерсубъективность» (см.: *Карелова Л. Б.* Модели личности в японской мысли XX века в контексте проблемы соотношения «я» — «другой» // *Историко-философский ежегодник 2010.* М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. С. 395–414).
23. Там же. С. 196.
24. *Молодякова Э. В., Маркарьян С. Б.* Цит. соч. С. 229. Микоси — миниатюрный синтоистский храм на носилках, куда по поверью переселяется местное божество во время обноса-обзора подведомственной ему территории.
25. Цит. по: *Имамита Томонобу.* Бигаку-но сёрай (Будущее эстетики) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Токио: Токё дайгаку сюппанкай, 1985. Т. 5. С. 9.
26. Там же. С. 13.
27. Там же. 13–14.
28. Там же. С. 14.
29. См.: *Нитта Хироэ.* Компюта-ни сосаку га дэкиру ка (Возможно ли компьютерное творчество?) // *Гэйдзюцуронсю* (Статьи по теории искусства). Осака: Осака кёику сэнта, 1984. С. 28–46.

П.В. Коротчикова Кумарасвами и искусство модернизма: оппозиция или поиски новых перспектив?

Polina Korotchikova Coomaraswamy and the Art of Modernism: Opposition or the Search for a New Outlook?

Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947) dedicated his life to Eastern, especially Indian art research, and actually determined its development for many years. Because of the approach peculiarities scientist didn't go beyond 'traditional' cultures and societies, trying not to pass the point. Nevertheless, his biography was full of events and relations, and he permanently went in contact with new artistic world, developing rapidly in India as well as in the USA. Coomaraswamy went a long way from supporting new Indian art in youth to the establishment of absurdity of modern art beside deep spirituality and practical conditionality of traditional art during his late years.

The problem of identifying the exact cause of that fundamental shift in mood still remains unsolved. Most scientists admit contradiction between "traditional" and "modern" in Coomaraswamy's scientific thought and treat it like adequate explanation. However, appealing to this subject can be of interest for answering on some questions: Why did Coomaraswamy receive invitations to the conferences, dealing with modern art? And how could his "inconvenient" attitude

Keywords:

Ananda Coomaraswamy,
Indian art,
traditional art,
modernism.

Ключевые слова:

Ананда Кумарасвами,
искусство Индии,
традиционное искусство,
модернизм.

toward new artistic world manage to become inspiration and peculiar manifesto for so different creators of 20th century, as Alfred Stieglitz and John Cage?

Само понятие «современное искусство» абсурдно. Идея, что нужно стремиться найти оригинальность в искусстве, — полный нонсенс [Кумарасвами в разговоре с Дороти Норман, 1928 г.]¹.

Сравнивать любовь к искусству с любовью к ощущениям — значит делать из искусства своего рода афродизиак².

Приведенный эпиграф во многом объясняет, почему имя Ананды К. Кумарасвами (1877–1947) практически не попадает в один контекст с искусством XX века. Великий индолог, один из основателей национальной индийской школы истории искусства, автор многочисленных трудов в области традиционного искусства и метафизики, ученый не жаловал современную ему художественную среду. Но, как следует из его биографии, после переезда в США он постоянно возвращается в круг представителей передового крыла американского искусства. Более того, при ближайшем рассмотрении оказывается, что, несмотря на очевидную оппозицию, многие постулаты ученого вдохновили целое поколение творцов на Западе и в Индии, и в том или ином виде продолжают циркулировать в национальной творческой среде до сих пор, потеряв авторство, но сохранив идейный заряд. Противоречия в этих фактах нет — указанная цитата относится к 1928 году, и то, что ученый так критически настроен в это время, зависело не столько от личных вкусовых пристрастий или незнания «материала», сколько от смены научного взгляда.

В первый период своей деятельности, продолжавшийся до 1918 года, Кумарасвами постоянно курсирует между Индией и Англией, причем если в Англии он возвращается в круг общины Ашбе, последователя антикапиталистических идей Морриса, то в Индии становится своим в семье Тагоров. Ученый быстро вдохновляется идеей создания нового индийского искусства, основанного на национальном наследии, которую проповедует Обониндратх Тагор — гуру Художественного университета в Калькутте.

Кумарасвами в своем стремлении противопоставить европейской методологии новые пути оценки и взаимодействия с индийским искусством постепенно создал целую систему, развитую в трудах многочисленных историков искусства XX века. Взяв за основу тезис об индийском искусстве как глубоко символической системе, где каждый образ, жест, иконографический прием имеет множество смысловых подуровней, ученый стал одним из первых, кто обратился за доказательствами к многовековой философской, эстетической, литературной традиции Индии. Достаточно быстро

оформляется тот спектр положений и тезисов, которые станут главными пунктами его исследований в последующие годы, как-то: сакральная обусловленность традиционного искусства, необходимость оценки памятников через призму мировоззрения и мотивов их творцов; неправомерность разделения «высокого» и «прикладного» искусства; первичность смысла по отношению к форме и др.

Именно подражательность художников Калькуттской школы, недостаточная глубина образов, любование внешней красотой форм привели к разочарованию Кумарасвами в способности Университета заложить фундамент нового глубокого искусства. По его словам, происходил процесс «стимулирования подражания, а не творчества», превращение художников в «интеллектуальных паразитов»³. По его мнению, в работах большинства мастеров не было той духовной глубины, той отвлеченности образа, которая необходима для передачи высших ценностей индийской цивилизации.

Кумарасвами искренне стремился отыскать перспективную тенденцию в современной школе искусств, отмечая некоторые работы О. Тагора, Нандалала Бошу, Венкатты Аппа и других, используя некоторые репродукции в качестве иллюстраций к своим монографиям. Но в дружеской переписке с Уильямом Ротерштайном признается: «Тем временем я завершил книгу о Будде и Буддизме <...> Сожалею, что некоторые из работ Тагора на буддийскую тематику (которые я считаю действительно очень плохими) будут вновь использованы в ней; увы, выхода нет...»⁴

Оказавшись волею судеб в США, ученый был настроен достаточно оптимистично по отношению к новому искусству Запада, о чем говорят статьи «Раджпутская живопись и ее художественное родство с модернизмом»⁵ и «Пещерная живопись Аджанты как исключительный вид классического индийского искусства, апеллирующий к модернизму»⁶. Ученый делает упор не на религиозных догмах, а на изяществе и грации древней и средневековой живописи, на том внутреннем духовном аристократизме, который может быть понят через близкие европейскому читателю эстетические категории. Сложно сказать, что в данном случае понимается им под «модернизмом», видимо, некая модель развития культурной среды, которая, по мнению ученого, вполне может абсорбировать и переработать лучшие идеи индийского искусства себе на пользу.

Именно на этой позитивной ноте он выпускает свой «просветительский» по духу сборник «Танец Шивы», апеллируя к увлечению в обществе искусством танца и музыкой Скрябина, а также участвует в небольшой книге «Скульптура шиваитов» Огюста Родена⁷ в 1921 году. Эта работа известного мастера была вдохновлена его

«знакомством» с бронзовой статуей Шивы из Тирувалангаду. Роден справедливо обратился к великолепному мастерству исполнения, пластике, внутреннему вдохновению образа. Но его мало занимала символическая, духовная сторона памятника, и в этом они категорически расходились с Кумарасвами, который все больше осознавал пропасть, стоящую между его идеологическими установками и художественной риторикой европейских творцов.

Ученый попытался найти свое место в находящейся на пике моды идейной среде, обратившись к полемике в русле ницшеанства, что позволило ему совмещать духовные идеалы буддизма и индуизма с передовыми течениями в среде интеллигенции. В данной связи показательным можно считать предисловие к каталогу выставки Джона Моубрей-Кларка в галерее Кеворкяна 1919 года⁸. Скорее всего, Кумарасвами был просто поставлен перед необходимостью написать вступительную речь для своего друга, и он постарался сделать это с максимальным тактом. В полном соответствии со своими представлениями ученый объявляет творчество скульптора примером «идеалистического индивидуализма», утверждая, что его работы содержат завуалированную критику политического и экономического мироустройства. Кумарасвами говорит о художнике и его творчестве, но он упрямо молчит об искусстве, так как его восхищение неким отвлеченным служением традиционного ремесленника невозможно было совместить с «эгоистическим» самоутверждением художника-индивидуалиста — и этот конфликт неизбежно должен был стать для него неразрешимым.

В 1920-е годы Кумарасвами, все больше погружаясь в сферу традиционного мировоззрения, неожиданно находит «абсолютное искусство» в той области, которая еще к искусству не приравнивалась. Речь идет о творчестве фотографа-художника Альфреда Стиглица. Кумарасвами познакомился с мастером в 1923 году и был настолько восхищен личностью и его работами, что убедил фотографа, а следом и дирекцию Бостонского музея, пополнить коллекцию авторской подборкой его лучших снимков. И этот факт поразителен: благодаря ученому-консерватору, ученому-востоковеду музей стал вторым в мире (после Буффало), в котором появилась фотографическая составляющая собрания. Несмотря на близкую дружбу с плеядой американских художников и скульпторов, Кумарасвами до конца жизни придерживался мнения, что единственный художник в США, «чьи работы действительно имеют значение»⁹, — Стиглиц. Ученый увидел в его фотографии ту необходимую границу отстраненной от самореализации индивидуальности вкупе с тонким ощущением символа, которая была для него единственным оправданием художественного творения.

Кумарасвами был осведомлен, что модернизм набирает обороты и в индийской художественной среде, в творчестве таких самородков, как Гогонедронатх Тагор, Джамини Рой, Амрита Шер Гилл, в школе Шантиникетона, одним из лидеров которой стал Н. Бошу. Восхищение чистым, «духовным» примитивизмом, основой которого стало даже не классическое искусство Индии, а изделия, выполненные представителями аборигенных и малочисленных племенных групп, поддерживаемое ищущими «спиритуальность» художниками Запада, как Василий Кандинский, стало основой для целой плеяды индийских мастеров¹⁰. В 1923 году Кумарасвами пишет рецензию на книгу «Современные индийские художники...» Ордхендры Кумара Гангули, выделяя работы Гогонедронатха Тагора, что крайне неожиданно — последний известен своими кубистическими экспериментами. Вполне вероятно, что Кумарасвами почувствовал в новых тенденциях индийского искусства тот импульс содержания, который он не ощущал в искусстве Обониндранатха Тагора и других «первопроходцев» Бенгальского Возрождения.

Не в последнюю очередь Кумарасвами занимает вопрос способа экспонирования и «подачи» восточного искусства в музейной экспозиции. В этой связи необходимо упомянуть доклад Кумарасвами «Зачем выставлять произведения искусства», прочитанный им весной 1941 года на конгрессе Американской ассоциации музеев, куда его пригласил Гордон Вошберн, чтобы, по словам последнего, «встряхнуть музейную общественность»¹¹.

В своей речи Кумарасвами отмечает, что «сентиментальная» (а для него сентиментальная, эстетическая и материалистическая — синонимы) цивилизация предпочитает выражение инстинктивных эмоций «формальной красоте рационального искусства»¹². Понять и задуматься — вот основные задачи музея и памятников древности, хранимых в нем. Другими словами, он должен стать для зрителя не развлечением, «шоу раритетов», а очередным непростым духовным опытом.

В одном из поздних эссе Кумарасвами, используя привычную схему — буддийский термин *samvega* и его толкование, — обращается как раз к подобному виду переживания. Ученый рассматривает понятие, более относящееся к сфере религиозного опыта, перенося его на область искусства: «Потрясение или изумление, когда произведение искусства становится серьезно переживаемым опытом»¹³. Природа понятия «самвега» трактуется ученым, с одной стороны, в сходных выражениях с более известным индийским эстетическим термином *раса*¹⁴ — как некий сплав эмоционально-интеллектуального отрешенного переживания. Вопрос лишь в том, что природа

самвеги противоположна *расе* — не «покой», а «удар хлыста», не поступательное вкушение с долгим послевкусием, а резкая и болезненная вспышка, эмоционально проживаемая, но имеющая первопричиной и результатом разгадку значения, «правды» работы. При минимальной «настройке» зрителя на духовные особенности искусства, подобная «встряска» может стать для него моментом интеллектуального просветления вкупе с сильным чувственным зарядом. Проблема лишь в том, что публика хочет комфорта, в то время как переживание *самвеги* прямо противоположно.

Кумарасвами не находит подобного наполнения в современной ему художественной среде. Интересно, что в 1947 году он должен был выступать в Балтиморе на конференции Американского общества эстетики. Скоропостижная кончина помешала этому, но ученый оставил после себя интересную переписку с Хилой Ребэй, директором Музея абстрактного искусства, будущего музея Гуггенхайма. Она, в противовес Кумарасвами, считала абстрактное искусство «иконографией трансцендентных форм» и достаточно жестко изложила свою критику Кумарасвами: «Настоящее поклонение приводит чувства к ритмам посредника, которым является искусство. Его космические вибрации есть призыв духа и доступны только абстракции. У вас было недостаточно возможностей увидеть созидательное искусство, отсюда недостаток эстетического опыта <...> О каком докладе может идти речь?»¹⁵ В ответ Кумарасвами присылает достаточно ироничный текст, ярко иллюстрирующий его концепцию поздних лет: «Ужасно, что после 30 лет на посту куратора <...> я “не имел возможности увидеть созидательное искусство”! Никто не знает лучше меня, что реальность нашего существования абстрактна. Это всегда было частью традиционной доктрины, и я столько раз говорил об этом в своих книгах <...> Но это не значит, что на произведение искусства нужно смотреть только как на эстетический объект, раздражающий чувства, оно должно удовлетворять и ум и тело»¹⁶.

После подобной отповеди становится ясно, каким испытанием на прочность для ученого стала выставка живописи и графики Рабиндраната Тагора, показанная в США в 1930 году. Тагор как художник — явление по-своему удивительное, так как его сюрреалистическая, автоматическая живопись и графика полностью противоречат литературной деятельности. Большинство западных зрителей в первую очередь стремились увидеть в его работах некую мистическую ориентальную идею, в то время как сам Тагор признавал своей основной целью поиск «ритмической весомости форм»¹⁷, а вовсе не «репрезентацию идеи или факта»¹⁸. Такая постановка задачи противоположна всей системе оценок, сложившихся в работах

Кумарасвами к этому моменту. Остается только гадать, как ученый подходил к работе над предисловием к каталогу, но тем более удивительны сделанные им выводы. Несмотря на факт практически полного неприятия подобного типа художественного выражения, историку искусства удается уловить ту тончайшую грань, которая отделяет восхищение от осуждения, признание искусства неискусством и высокую оценку творчества мастера в целом: «Это не искусство с заглавной “И”, одновременно не патологическая самореализация, не искусство, призванное испытывать наш ум, и не созданное, чтобы обеспечить художнику “освобождение”; но не имеющее внутренних мотив, по-настоящему невинное, как сотворение мира»¹⁹. Так или иначе, думается, именно этот очерк стал «последней каплей», после которой Кумарасвами категорически отмежевался от современного ему искусства и одновременно навсегда разочаровался в гении и потенциале Рабиндраната Тагора как идейного лидера.

Удивительно, но, несмотря на определенную изоляцию, происшедшую именно из жесткой позиции Кумарасвами по отношению к современной ему художественной среде, его идеи находили неожиданный отклик в искусстве совершенно разных творцов: это и Эрик Джил, и Джорджия О’Киф, а также французский кубист Альбер Глез, Морис Грейвз и Джон Кейдж. Показателен пример экспрессиониста Мориса Грейвза (1910–2001), который интересовался не только эстетическими трудами ученого, но и его исследованиями по буддизму. Каталог выставки Грейвза в галерее Виллард (1948) открывается цитатами из «Элементов буддийской иконографии», а комментарии к работам призывают зрителя к переходу с феноменологического уровня на уровень критического сознания.

Иногда идеи Кумарасвами, становясь исходным пунктом вдохновения для художников, в рамках новых концепций трансформировались до неузнаваемости. Самым ярким примером такого заимствования явилось творчество композитора Джона Кейджа. Большинство исследователей обращают внимание на частые упоминания цитат из трудов Кумарасвами в его дневниках и текстах, особенно изложенных в «Преобразовании природы в искусстве» (категория *расы*, «имитация природы»). В преломлении композитора они претерпевали существенные метаморфозы (при этом он был абсолютно уверен, что следует за идеями ученого). Самый яркий пример — понимание процесса «имитации природы». Кумарасвами говорит о метафизической природе, которая заменяет в философии религиозное определение «Бог». Кейдж, обосновывая свои музыкальные эксперименты, утверждает, что «искусство меняется, так как меняется наука; и изменения в науке дают художнику новое представление о работе природы»²⁰. Очевидно,

что Кейдж имеет в виду прямо противоположный термин — природа материальная, эмпирически познаваемая.

Но если среди творцов Запада принятие идей Кумарасвами оказывается скорее удивительным исключением, чем правилом, то в искусстве Индии посеянные им семена подспудно проросли и незаметно стали основой развития художественной среды.

Мульк Радж Ананд (1905–2004), известный во всем мире прозаик, основал в 1946 году журнал *Marg* («Путь»), на сегодняшний день являющийся ведущим изданием по искусству Индии. Изначально положенная в основу развития политика «золотой середины» и разнопланового подхода к материалу, посвященному как современному искусству, так и исследованиям по истории искусства Индии, обеспечила ему известность и уважение как в стране, так и за ее пределами. Писатель считал Кумарасвами своим «гуру», и, руководствуясь полученным некогда благословением ученого («предложил мне дописать недостающее, если мне интересно»²¹), он распространил концепцию Кумарасвами, применив ее для анализа и оценки искусства модернизма, которое набирало обороты в Индии. Как художественный критик, он руководствовался главным принципом Кумарасвами, озвученным еще в «Эссе национального идеализма»: искусство отражает культурные и эстетические возможности цивилизации.

Программа по поддержке ремесленных общин Индии, «спасения» остатков народного искусства, которой Ананд посвятил не один год своей жизни²², тоже вдохновлена Кумарасвами. Ученый вообще сделал много для декоративно-прикладного искусства Индии, «реабилитировал» его, не только с позиций движения свадеши и программы Бенгальского возрождения, но и в поздних научных трудах, разрушив дихотомию «изобразительное — прикладное», «высокое — низкое» в рамках традиционного искусства и культуры.

Если говорить об основных положениях, выработанных Кумарасвами, которые получили дальнейшее развитие и осмысление в художественной жизни Индии, то к ним относятся: неприятие концепции «искусство для искусства», постулирование первостепенного значения теории для художественной практики, обращение к философскому и эстетическому наследию древности, стремление возродить в искусстве связь между человеком и Высшей сущностью, вопрос об интеллектуальной составляющей искусства.

Одним из примеров подобного отражения научной деятельности Кумарасвами можно считать возникновение и развитие такого течения в искусстве и эстетике Индии, как тантризм²³. Интересно, что, в силу особенностей ритуального характера, тантризм²⁴ как часть

религиозно-философской системы Индии долгое время находился в забвении, первые попытки анализа искусства появились лишь в 1960–1970-х годах²⁵. Художник Гулам Расул Сантош, вдохновленный философией этого направления, организовал группу, которую условно называют «неотантристы». Мастеров привлекла идея соединения духовного, сакрального и чувственного посредством абстракции, сама возможность «одухотворить» беспредметную живопись. Кумарасвами еще в 1918 году включает в свой сборник «Танец Шивы» эссе «Сахаджия», предлагая первый пример обращения к тантризму как к глубоко духовной и чрезвычайно «индийской» философской концепции с большим эстетическим потенциалом.

Движение модернизма в искусстве, во всем его многообразии, развивалось в Индии разными художниками, институтами и объединениями. Более того, непосредственной частью этого процесса можно считать и теоретическую поддержку эстетиков и философов, и художественную критику, и взлет национальной литературы во всем ее региональном и языковом многообразии. В процессе развития, теоретические и идеологические установки теряли свое авторство, превращаясь в части одного огромного образования со множеством разных проявлений. Одной из таких «общенациональных» идей, разработке которой Кумарасвами посвятил всю свою жизнь, стал примат содержания, духовного наполнения, тесно связанного с религиозной доминантой визуально привлекательной формы. Эта идея в том или ином виде довлеет над современными художниками вплоть до настоящего момента — возьмем ли мы в качестве примера инсталляции из посуды Субодха Гупты или коллажи Джитиша Каллата, главной для индийских творцов по-прежнему остается интеллектуальная обусловленность, тесно связанная с традицией и культурными корнями. Магистральная линия, проложенная ученым, категорически отрицавшим возможности современного искусства.

Примечания

1. *Lipsey R. Coomaraswamy: His Life and Work. Princenton: Princeton University Press, 1978. P. 159.*
2. *Coomaraswamy A. K. A Figure of Speech or a Figure of Thought? // The Essential Ananda K. Coomaraswamy. Ed. Rama P. Coomaraswamy. P. 22.*
3. *Ibid. P. 102.*
4. *Selected Letters of Ananda Coomaraswamy/Ed. Alvin Moore Jr. P. 375.*
5. *Rajput Painting and Its Artistic Sisterhood to «Modernist» Art // Vanity Fair. New York, 1916. VI. 5. P. 39.*
6. *The Cave Paintings of Ajanta an Almost Unique type of Classic Indian Art Which Appeals Strongly to Modernists Art // Vanity Fair. New York, 1916. VII. 1. P. 67.*
7. *Rodin A. Sculptures Çaïvites/A. Rodin, A. K. Coomaraswamy, V. Goloubew, E. B. Havell. — Paris&Bruxelles: G. Van Oest, 1921.*

8. A Catalog of Sculptures by John Mowray-Clarke Shown at the Kevorkian Galleries... Notes by H. Kevorkian, A. Coomaraswamy and Amy Murray. N. Y., 1919.
9. *Lipsey R.* Coomaraswamy: His Life and Work. P. 159.
10. *Mitter P.* The Triumph of Modernism. P. 78–79.
11. *Lipsey R.* Coomaraswamy. Vol. 3: His Life and Work. P. 201.
12. Ibid.
13. *Coomaraswamy A. K.* Samvega: aesthetic Shok // The Essential Ananda K. Coomaraswamy. Ed. Rama P. Coomaraswamy. P. 193.
14. Раса (санскр. *rasa* — букв. «сок», «вкус», «сущность, внутренняя сила») — в качестве технического термина впервые появляется в др.-инд. теории драмы, в частности в трактате «Натья-шастра» («Учение о драматическом искусстве»), авторство приписывается мудрецу Бхарате (датир. разных частей трактата — от II в. до н.э. до VI в. н.э.). У Бхараты раса — ограниченный набор основных сценических эмоций, «устойчивых» чувств, изображаемых актером, «задающих» тон действия. «Глобальное» понимание расы предполагает ее «вкушение» зрителем, что превращает ее в главную первопричину удовольствия.
15. Ibid. P. 225.
16. Ibid.
17. Ibid. P. 60.
18. Ibid.
19. *Coomaraswamy A. K.* Drawings by Rabindranath Tagore // Rupam. Calcutta, 1930. P. 32.
20. *Cage J.* Silence: Lectures and Writings. London: Marion Boyars, 1968. P. 194.
21. Предисловие М.Р. Ананда ко второму изданию «Введения в индийское искусство» (1956). Цит. по: *Crouch James S.* A Bibliography of Ananda Kentish Coomaraswamy. P. 59.
22. *Mulk R. A.* Shaping the Indian Modern/Ed. Annapurna Garrimella. Mumbai: Marg Publications, 2005. P. 22–23.
23. *Brown R. M.* Art for a Modern India, 1947–1980. Durham: Duke University Press, 2009. P. 49–53.
24. См., например: *Bhattacharyya N. N.* History of the Tantric Religion. New Delhi: Manohar, 1985.
25. *Mookerjee A.* Tantra Art: Its Philosophy and Physics. New Delhi: Ravi Kumar, 1966.

В.В. Деменова Художественная традиция во времена тотального индивидуализма (о некоторых аспектах развития современного буддийского искусства)

Viktoria Demenova Buddhist Art Traditions at the Period of the Total Individualism (Some Aspects of Contemporary Buddhist Art)

The 20th Century was a period of changes within the Buddhist art. On the one hand, the continuity of national artistic schools in Tibet, Mongolia, China and Russia was broken; on the other — since 1980s the “waves” of Western European and American artists rushed into India to study Buddhist art. After ten–fifteen years of life and work in this country, they returned into Europe, Russia or the USA. Modern Buddhist artists, even if they are determined to follow a certain school of art and traditional training rules, are actually influenced by many various visual impacts. Having an opportunity to travel, they get familiar with Eastern and Western artworks, and this affects the development of their taste, style and artistic manner. In essence, they find themselves in the situation

Keywords:

traditional Buddhist art,
modern Buddhist art,
thanka,
stupa.

Ключевые слова:

традиционное
буддийское искусство,
современное буддийское
искусство,
художественная
традиция,
тханка.

of a free choice between the lines of artistic continuity and the search for their personal artistic style. In this situation, the very concept of traditional artistic style is endangered, since it is based on individual — more often individualistic — nature of an artist, on his or her experience of an “eyeful” of other works, and on their personal interpretation of beauty.

Жизнь и формы религиозного искусства в начале XXI века — одна из плодотворных тем для исследователя. Внутри художественной традиции каждой конфессии XX век поставил разные задачи и очертил свой круг вопросов: от столкновения визуальных кодов носителей различных религий в мультикультурных городах до сосуществования индустриальных и храмовых форм в одном архитектурном пространстве.

Ракурс, на который хотелось бы обратить внимание в данной статье, — это тенденция к индивидуализации художественного творчества, которая поступательно пестовалась в рамках философии модерна и постмодерна, где личная, узнаваемая манера или самобытный метод играют первостепенную роль при анализе произведения искусства, становясь основой популярности мастеров. До определенного момента мировой художественный процесс шел параллельно с сакральным искусством Востока, они представляли собой две самостоятельные системы. Однако с середины XX века начались активные взаимовлияния, и сакральное искусство ислама, индуизма и буддизма продолжило свое развитие в мире, где почти стерты географические, геокультурные, художественные и стилевые границы.

Оговоримся, что для нас существует разделение терминов «индивидуальное» как воплощение в единичном всеобщего и «индивидуалистическое», в котором практически полностью утрачивается представление об индивидуальном как об органичной части целого. Этот тезис представляется особенно важным при разговоре о традиционном сакральном искусстве, в котором всегда существовал некий баланс между сохранением традиции и ее развитием, где было ясное соответствие между миром невидимым и миром форм, а канон закреплял найденные и отобранные соответствия.

Для искусства буддизма XX век стал сложным периодом, в течение которого жизнь национальных художественных школ Тибета, Монголии, Китая, России, так же как и самого Учения, были прерваны. Но с 1980-х годов начался обратный процесс со стороны западного

мира, и «волны» европейских, американских, русских художников хлынули в Индию, принявшую на свою территорию тибетских монахов, и в Непал для изучения буддизма и буддийского искусства. По прошествии десяти-пятнадцати лет они вернулись обратно.

Их знания и творчество вызвали к жизни новый для XX века феномен: живопись на буддийскую тему, служащую элементом декора в богатых интерьерах, которая для людей непосвященных нередко представляется собственно буддийским искусством. В этих работах используются буддийские символы, образы, идеи, но они не имеют отношения ни к буддийской практике, ни к «одухотворению» изображения Учителем после его написания. Тем не менее эти работы заслуживают исследовательского внимания, так как зачастую создаются мастерами (большинство из них — выходцы из Непала и Бутана, достаточно молоды и известны на Западе), которые одновременно с этим работают в рамках традиционного буддийского искусства, продолжая конкретную художественную школу живописи или скульптуры. Таково, например, творчество художника Пема Намдол Тхае (р. в 1966), органично сочетающее как создание традиционных *тханок*, объемных *мандал*, так и разработку современных буддийских архитектурных и живописных проектов, написание книг о принципах буддийской живописи и архитектуры. В его работах на буддийскую тему «Трансформация» и «Промежуточный опыт», экспонировавшихся в Тибет-хаусе в Нью-Йорке в 2011 году, чувствуется подлинное медитативное состояние, выраженное посредством тонких переходов тона, всплывающих и растворяющихся образов.

Отметим, что, даже если художники не экспериментируют с формой актуального искусства, при всем стремлении следовать определенной художественной школе и традиционным правилам обучения, они вольно или невольно подвергаются самым разнообразным влияниям, формирующим их вкус, стиль и художественную манеру. Например, непальцы, бутанцы, тибетцы — люди, рожденные в семьях художников, где ремесло передавалось от отца к сыну на протяжении многих веков, сегодня имеют возможность видеть искусство всех стран и эпох, открывать и продвигать собственные сайты, демонстрирующие их искусство, выставляться в лучших музеях Европы и Америки.

Наиболее показательным в этом отношении оказывается творчество непальских художников. Их работы — зеркало сложных художественных процессов, происходящих сегодня внутри традиционного буддийского искусства. Открытый достаточно поздно для западного мира Непал все же не смог избежать влияний постмодерна в области коммерциализации искусства, но сумел

сохранить традиционную цеховую систему мастерских, в которых передача художественного навыка осуществляется с самого раннего возраста, часто внутри одной семьи. Сегодня, как и в прошлые времена, неварских художников приглашают для оформления новых монастырей в различные страны. Наравне с этим растет количество известных на Западе самостоятельных мастеров, работающих вне артели. Популяризацией творчества этих мастеров много лет занимается английский исследователь, коллекционер неварской живописи и буддийский художник Роберт Бир.

Амплитуда художественных приемов и техник непальских художников необычайно велика. Это и копирование (или, точнее сказать, цитирование) старых тханок («Зеленая Тара» художника Сундара Сингвара, созданная по образцу из Кливлендского музея), и декоративная стилизация (Лок Читракара), и применение западноевропейских канонов красоты (Динеш Шрестха), и всеобщее тяготение мастеров к трехмерности, 3D-объемности образов, стремление отразить их истинную природу. Но одновременно с этим и подлинное, интересное продолжение неварской традиции в области работы с цветом: включение отличной от традиционной, нюансной, а не контрастной цветовой гаммы, и одновременно с этим насыщенной линейности, которая дает ощущение трансформации пространства, его перетекания из одного состояния в другое. Такова, например, тханка, с изображением Миларепы из частной коллекции, выполненная по рисунку Роберта Бира (живопись Джай Шанкера Шармы).

Процессы, которые можно назвать «смешением стилей» в буддийской живописи, начались еще в XVIII–XIX веках. Чем ближе к XX веку, тем чаще встречаются произведения «пограничные» — с невыраженными чертами той или иной национальной художественной школы и «созаимствованием»; все чаще сакральные изображения создаются в одном центре, а бытуют в другом. XX век, и особенно его вторая половина, привносит дополнительный фактор — влияние западноевропейской художественной культуры. Как уже отмечалось, появилась новая форма существования художника — он может работать один, а не только в коллективе других мастеров при монастыре. Оторванность художника от Учителя раньше была просто невозможна, так как жизнь проходила внутри буддийской общины. Однако многие современные мастера невосточного происхождения обладают высоким уровнем мастерства в художественной сфере. Избрав свой собственный путь (вне определенной мастерской, артели), но оставаясь при этом внутри *сангхи*, большинство художников, понимая всю ответственность самостоятельной работы (географически они нередко живут в большом удалении от дацанов), особое значение придают связи со своим Учителем, которая, как ни странно, сегодня

становится одним из главных условий развития живого сакрального искусства в современном мире.

Отметим, что связь «наставника — художника» всегда была одной из самых важных составляющих в буддийском искусстве. В знаменитом трактате XIV века Ламы Цзонкапы, обращенном к художникам, который и сейчас нередко используется современными мастерами в качестве руководства, подробно описываются обряды очищения материалов и места, совершаемые Учителем перед началом работ. Другой пример: в летописных источниках авторство скульптуры или тханки нередко приписывалось Учителю. Таким образом, фигура наставника являлась определяющей в процессе создания образа; значимые изображения создавались под его патронажем, при непосредственном участии.

Сохранив связь с Учителем, современный художник может гармонично сбалансировать в своих работах традицию и новацию, индивидуальное и трансцендентное. У него есть возможность не только вести поиск новой образности, экспериментировать, проявлять свою индивидуальность, но и создать истинно медитативный образ. Имея подобное твердое основание для творческого процесса, современный художник может, соблюдая традиционную иконографию и иконометрию, по-новому воплощать образы божеств, предельно утонченную материю их проявления, используя для этого и новые, и традиционные средства выразительности.

С этой позиции интересно рассмотреть работы художника Асылхана Гафуровича Рахметова (р. 1963). В 1993 году досрочно закончил Академию художеств Узбекистана с золотой медалью, с 1999 года живет и работает в США. В 2001 году для внутреннего убранства центра Ринпоче Багша (г. Улан-Удэ) им было создано несколько изображений дхармапал — «защитников Учения». Позднее он сделал для дацана изображения Манджушри и Ваджрасаттвы. (Художник не продает свои произведения, делая их исключительно для дацана и своего Учителя.) Он создает тханки в соответствии с требованиями иконографического и иконометрического канонов, работая красками на водной основе. Принципиальным новаторством работ Асылхана Гафуровича являются объемные изображения лиц, рук и других деталей, созданные с помощью специальных составов, объем их иногда выходит за 36 см. Художник разработал собственный рецепт техники рельефных включений: они пластичны, как и традиционная тханка, их можно сгибать при транспортировке. Необычны также украшения и атрибуты, изготовленные с применением драгоценных и полудрагоценных материалов: золота, камней, жемчуга, которые дополняют собственно живописный слой, вступая с ним в сложные живописно-простран-

ственные взаимоотношения. Как считает сам мастер, включение в плоскую тханку дополнительных объемов необходимо для достижения «максимальной реалистичности» изображенных божеств. Асылхан Гафурович не причисляет себя к какой-либо конкретной школе или живописной традиции, подчеркивая, что опирается исключительно на внутреннее видение образа и своего наставника.

Думается, что подобный ракурс размышлений об индивидуалистическом начале и месте духовного наставника в процессе творчества применим также и к анализу современной буддийской архитектуры. Он может быть дополнен двумя вопросами: «Что является ядром сакральной формы в буддийской архитектуре?» «Как влияют новые технологии и технические возможности современных материалов на создание новых форм или новой образности буддийских храмов?»

На протяжении веков иконографический канон буддийского искусства развивался с учетом локальных особенностей. Художественный облик ступ и храмов в каждом отдельном регионе (Монголия, Непал, Тибет, Таиланд, Камбоджа и т. д.) имел свое ярко выраженное лицо, но это разнообразие базировалось на единых принципах понимания сакральной формы. Как и во всякой сакральной архитектурной традиции, в сооружениях буддизма существовало четкое соответствие между формой и теми метафизическими смыслами, которые она несла.

Среди буддийских архитектурных проектов XX века в обозначенном контексте можно условно выделить две тенденции: поиск новых результатов в пределах комбинирования или переосмысления устоявшихся форм, и архитектурно-образные эксперименты, лишь отталкивающиеся от семантики традиционной модели. За пределами этих тенденций оказываются как многочисленные ступы и храмы, созданные в традиционных стилях, так и абсолютно радикальные эксперименты (например, проект буддийского монастыря в Тайчанге (Китай) архитектора Стивена Ванга, осмысляющий форму уходящей в небо спирали²).

К объектам, иллюстрирующим комбинирование устоявшихся конфигураций, можно отнести дуганы в форме лотоса в Заиграевском районе Бурятии; уникальные ступы Примирения дацана «Ринпоче Багша» в Улан-Удэ, сделанные по индийскому образцу, но с внутренними помещениями, одно из которых используется как место проведения научных конференций и встреч, другое является своеобразным «залом скульптур и живописи»; проект «Майтрейя», вдохновленный ламой Сопой Ринпоче, предполагающий создание гигантской статуи, внутри которой расположатся не только реликвии, но и библиотека и научный институт; возведение в 2010 году гигантской статуи-храма

Будды Шакьямуни в Бутане (г. Тхимпху), с храмом с 25 тысячами 30-сантиметровых и 100 тысячами 20-сантиметровых бронзовых золоченых статуй Будды. Художественная мысль и логика формообразования (за исключением, пожалуй, дугана в виде лотоса) в этих примерах остается традиционной. Сама по себе идея храма-ступы или скульптуры-храма, наполненной меньшими по размеру изображениями, не нова для искусства буддизма (например, знаменитая тибетская ступа-храм в Гьянце или упомянутые в жизнеописании Чаг-лоцавы храмы в Ваджрасане в форме ступ, внутри которых находились жилые помещения³), однако новые материалы позволяют реализовать эту идею масштабно и творчески, придать зданию дополнительные функции, характерные для XXI века (общественные, научные, художественные пространства).

Ко второй наметившейся тенденции, условно обозначенной как архитектурные эксперименты, можно отнести почти космический в своей образности комплекс Ват Дхаммакайя в Бангкоке и Wat Rong Khun, или Белый Храм, построенный также в Таиланде, художником и архитектором Чалермчаи Коситпипатом в 1997 году. Думается, что эти два памятника могут быть интерпретированы как два полярных художественных предела, до которых может прийти традиционная буддийская архитектурная форма. Первый, берущий за основу геометрию мандалы, полностью отказывается от индивидуального начала и уходит в замкнутость, отстраненность сухих бетонных конструкций и штампованных, абсолютно одинаковых скульптур Будды, что заставляет поставить знак большого вопроса: буддийский ли это памятник или здесь идет речь о тоталитарном начале одной из нетрадиционных юго-восточных ветвей? Этот комплекс заставляет размышлять о том, к чему может привести механическое, полностью лишенное индивидуального характера понимание буддийской архитектуры.

Второй пример — Белый храм автора Чалермчаи — напротив, насыщен индивидуальным видением (памятник полностью был построен на деньги самого мастера в течение 10 лет, сейчас, после землетрясения 2014 года, идет попытка его восстановления в первоначальном виде). Его архитектурно-образное начало вполне очевидно — это стремление выйти за пределы привычных пластических форм и свойств материалов, желание передать струящиеся, светозарные миры так, как они описаны в буддийских, например амидаистских, текстах. В европейской архитектурной традиции это стремление развития всякого материала, любого вещества в искусстве, его интенцию, устремленность к «отончению», к «истощению телесности», к просветлению сокрытого в нем утонченного Бытия, отмечал еще в 1910 году в статье «Одушевление материала как принцип красоты» бельгийский архитектор Анри Ван де Вельде: «Эволюция

каждого материала происходит в результате тех преобразований, через которые он стремится к наивысшей дематериализации»⁴. Ван де Вельде иллюстрировал это положение дематериализацией художественного камня в архитектуре западноевропейского Средневековья: от романского замка с его подавляющей, малорасчлененной массой стены к фасаду «пламенеющей готики» — «наивысшей», в концепции Ван де Вельде, точке «дематериализации», когда соборы стоят, как «чудо наяву», а резное кружево их каменных фасадов, потеряв функцию стены, кажется колеблющимися на ветру языками пламени⁵.

Однако тяга к «разуплотнению» материала в архитектуре Белого храма Чалермчай, стремление передать в эстетически привлекательной форме ощущение единства видимого и невидимого, взаимоотношения «проявленного» и «непроявленного» как онтологических характеристик превращается в буквально понятую метафору. Как ни странно, но буквализация, натуралистичность, рассудочно понятое струение «тонких миров» в данном случае приводят к прямо противоположному результату: к «оземлению» образа посредством излишней умозрительной декоративности. Подлинное религиозное чувство замещается, подменяется здесь восхищением, ощущением себя «как в сказке», уходом в мир иллюзорности, а не стремлением выйти из нее, как того требует буддийский канон.

Эти две крайности проявления индивидуального начала в сакральном искусстве буддизма возвращают нас к идее, заложенной внутри самого Учения, — «Срединному пути». Думается, что именно осознание необходимости сбалансированного, сгармонизированного с художественной точки зрения подхода, так же как и реализация замысла в соотношении собственных идей с духовной практикой наставника, наравне с современными техническими возможностями открывает сегодня перед художниками буддийского искусства уникальные в своем многообразии возможности реализации «индивидуального» без крайности «индивидуалистического».

Примечания

1. *Огнева Е.Д.* Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства. Дис. ... канд. ист. наук. М., 1977.
2. *Шукуров Ш.М.* Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014.
3. Удивительное жизнеописание Чаг-лоцавы, составленное Джуба Чойдаром / Пер. Ю.Н. Рериха // *Рерих Ю.Н.* Буддизм и культурное наследие Азии. Сборник статей. М., 2002.
4. Декоративное искусство СССР. 1965. № 2. С. 35–36.
5. *Уроженко О.А.* Пластические искусства как способ приобщения к Бытию // Искусство как способ познания. Материалы международной научно-общественной конференции. Москва: Международный Центр Рерихов, 1999.

Ш.М. Шукуров

Трансформативная сила храмового сознания

Sharif Shukurov

Transformative Power of the Temple Consciousness

The central concept of our first book *Imago Templi* was the temple consciousness, the meaning of which is based on memory and imagination. The temple consciousness addresses not only to the Past (to the canonical form of the Temple), but also to the future, where the transformative power of the temple consciousness disorganizes canonical norms and rules.

The Glance of the Human of the Temple is obliged to remain gaping on the form of all things, including the Temple. This explains a variety of shapes even in Abrahamic churches, having in their genesis only a tabernacle. Moreover, the emergence of forms of the temples is the result of the divine revelation and ethnic affiliation to the symbolic architectural forms.

Thus, congregation was interested not only in the form of the temple. Regarding the Islam, Muslims have no formal and stylistic standards for their mosques, there are only two important things to be submitted in the interior — the mihrab and qibla wall. In the late 50's and early 60s of 20th Century in one way or another there was a very noticeable shift in the established form of architectural images of the mosque. Decisive justification of the transformative power of mosque architecture brought leading Western architects.

Keywords:
temple consciousness,
contemporary mosque
architecture.

Ключевые слова:
храмовое сознание,
современная
архитектура мечети.

После издания четырех книг по исследованию храмовой теологии, историко-культурных проблем и иконографии архитектуры наступило время теоретического осмысления основных проблем строительства храмов. Центральной категорией первой книги (Imago Templi) являлось выражение «храмовое сознание», в смысловой объем которого входят память и воображение¹. Категориальный ряд храмового сознания распадается на множество Событий, одним из которых (и далеко немаловажным) является понятие «Совершенный Человек», синонимичное также понятию «Храм»².

Храмовое сознание обращено не только в прошлое, скажем, в каноническую форму Храма, но и в будущее, где трансформативная сила храмового сознания дезорганизует канонические нормы и правила. Сразу отметим, храмовое сознание имеет дело не только с ритуальной (словесно-материальной) стороной храмов, но и с архитектурным оформлением, архитектурным стилем, архитектурной иконографией, и наоборот: архитектурное сознание сообщает архитектурной форме ее трансформативность.

Всегда следует помнить: Храм — это Дом Бога, а Бог многолик. Соответственно, нет ничего удивительного в том, что и архитектура Храма не должна оставаться застывшей навеки, она столь же многолика.

Логика нашего обращения к феномену Храма такова: если в первой книге об авраамическом Храме мы обращаемся к топике Аристотеля, то в последней книге пытаемся обнаружить собственно трансформативную силу храмового сознания на примере современной архитектуры. Это означает, что через призму трансформативности образа мечети мы обращаемся к архитектурной практике XX века в целом³.

В настоящей работе нас интересует становление этносоциальных, территориальных, ономастических и прочих горизонтов, которые могут способствовать формированию смыслоформы Храма в авраамических религиях.

Сначала уясним важный с теоретической и практической позиции вопрос: о каком этносе и, соответственно, каком Храме мы ведем речь и как можно по памятникам искусства уяснить себе их отношение ко вполне определенной этничности. Сказанное в полной мере согласуется с современной теорией этносимволики, главным в ней и, соответственно, в нашей работе является понимание «внутреннего мира этничности»⁴.

Вот слова одного из авторов концепции этносимволизма: «Этничностью называется самоопределившаяся человеческая общность, члены которой обладают общими мифологическими предками, общей памятью, одним или двумя элементами разделяемой культуры.

Эта культура включает в себя территорию и меру солидарности, проявляемую хотя бы в высших социальных слоях»⁵.

Храмовая теология и собственно Храм не могут состояться раз и навсегда; напротив, и то и другое — части непрерывного процесса становления этносимволических ценностей. Организация государства, его структурирование и, что немаловажно, центрирование, формирование эпических, песенных и иных жанров поэзии, — все это остро необходимый набор этносимволических событий, результирующим явлением которого служит возникновение Храма.

Сошлемся на авторитетное мнение Мартина Хайдеггера, которого также весьма интересовала проблема существования Храма. Философ был погружен в истоки творчества, и именно в этой связи он написал свой знаменитый пассаж о греческом Храме: «Стоя на своем месте, Храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. И такой вид, и такой взгляд до тех пор остается разверстым, пока творение остается творением и пока Бог не оставил его»⁶.

Мы разделяем сказанное великим немцем — взгляд людей Храма обязан оставаться разверстым в том числе и на форму всех вещей, включая, естественно, и Храм. Вот почему столь разнообразны формы храмов даже авраамических религий. Больше того, становление формы является следствием Божественного Откровения, как это было с Иерусалимским Храмом, влияют и сугубо этнические пристрастия к определенным символично-архитектурным формам. Так произошло в средневековом Иране в момент его исламизации: иранцы немедленно выступили со своей, этнически окрашенной купольной формой Храма, а много позднее это сделали и турки. Надо признать, что проблема должна быть поставлена шире: ярко выраженная идея купола объединяет архитектуру Ирана, Византии и османской Турции. Венцом воплощения этой идеи у османов стала архитектура блистательного Синана.

I
Проиллюстрируем сказанное небольшим экскурсом в область этносимволических аспектов становления иерусалимского Храма. Нас интересует время царя Давида. Автор «Истории библейского Израиля», приступая к описанию деяний Давида, обращается к терминологии Макиавелли, выделяя понятие *virtu* — от лат. *virtus* со словарным значением «мужественность, храбрость, сила, доблесть, героические дела/подвиги, таланты»⁷. В понимании Макиавелли *virtu* — это стремление к осуществлению больших целей, а по отношению к царю Давиду — объединение евреев Израиля и иевусеев Иудеи, утверждение и центрирование нового государства посредством завоевания Иерусалима (война с иевусеями); город много позже стал семантическим

и структурным центром для христиан и мусульман. Свидетельством тому являются следующие слова: «И скажи: так говорит Господь Бог [дщери] Иерусалима: твой корень и твоя родина в земле Ханаанской; отец твой Аморрей, и мать твоя Хеттеянка» [Иез. 16:3]. Как признают исследователи, «реальность культурной инаковости иудейского населения и Иерусалима» ощущается и после усилий Давида⁸.

Итак, мы делаем первый промежуточный вывод: вход Давида в чужой ему город Салим сопровождался противостоянием между семитским и индоевропейским (хеттским) населением. Следовательно, подготовка Давидом строительства Храма — покупка земли будущей площадки горы Мориа за 50 секелей [2-я Царств 24:24–25] велась в противоборстве с инородцами.

К тому же времени относятся и другие важнейшие события: к X в. до н.э. в Ханаане возникает древнееврейское письмо (календарная надпись на стеле из Гезера), заметно отличное от финикийского: «Сколь формы письменности могут быть поняты как переход от финикийского к древнееврейскому, столь же, по-видимому, мы в состоянии связать это явление с организацией сообщества бандитов (др.-евр. Gedud)⁹ и племенных вождей Давида по мере того, как все они превратились в известное царство»¹⁰.

Немаловажным для понимания личности царя Давида как События является объединение народа Эрец-Исраэль — возвращение ковчега Завета и размещение его в скинии на горе Сион, т. е. создание всех предпосылок для строительства первого Храма в Иерусалиме: «Ведом в Иудее Бог; у Израиля велико имя Его. И было в Салиме жилище Его и пребывание Его на Сионе» [Пс. 75:2, 3].

Вот важнейшие слова из Синодального перевода Библии о значении деяний царя Давида по объединению земель и народа Израиля: «И привезли ковчег Господень, и поставили его на своем месте посреди скинии, которую устроил для него Давид; и принес Давид всесожжение пред Господом и жертвы мирные» [2 Цар.: 6:17]¹¹;

«И роздал всему народу, всему множеству Израильтян, как мужчинам так и женщинам, по одному хлебу, и по куску жареного мяса, и по одной лепешке каждому» [2 Цар.: 6:19].

Царские дары хлеба и мяса в момент обретения ковчега Завета, произнесение молитв и жертвоприношения являются актом причастия к сакральной жертве всего народа Израиля. Все это невозможно без всепроникающего присутствия Всевышнего.

Раздача хлебов (lehem) и мяса (eshpar) царем Давидом является достаточно поздней контаминацией близких и в то же самое время

различающихся понятий Причастия к Божественному началу. Примером тому может послужить название города Вифлеем на иврите — *Bēt Lehem* (Дом Хлеба) и на арабском — *Bait al-Lahm* (Дом Мяса). *Lehem* — это не только хлеб, но и пропитание в целом, что вполне объясняет расширение семантики от мучного до мясного.

К числу деяний образователя Земли Обетованной следует отнести также переименование захваченных городов, например, город Кириаф-Арба был назван Хевроном [Быт. 23:2, 35:27], Кирыат-Сефер — Двиром («город книг и левитов») и т. д. Именно в Хевроне Давид был провозглашен царем Израиля. Множественные акты переименования вводят устойчивый концепт различия с прежним миром, о чем говорит и вновь обретенный ковчег Завета.

II

Только с воцарением Соломона в Иерусалиме был, наконец, построен Храм. Христианство же два с лишним века существовало без Храма. Один из богословов III века, Маркус Минуциус Феликс, писал: «У нас нет храмов, у нас нет алтарей». Первое христианское храмовое помещение в жилом доме с явным архитектурным и изобразительным сопровождением датируется 232 годом и находится в Дура-Европос (*Δούρα Ευρωπός*). Р. Краутхаймер в знаменитой книге о раннехристианской и византийской архитектуре подчеркивает, что довольно долго еврейские и христианские дома для богослужения ничем не отличались от городского окружения.

Итак, не форма Храма интересовала паству в первую очередь. Что касается Ислама, повторим еще раз: у мусульман не существует единой формально-стилевой нормы для мечети, важными для мусульманина представляются только две вещи в интерьере — михраб и стена киблы. В конце 50-х — начале 60-х годов XX века в так или иначе устоявшейся форме архитектурных образов мечети произошел весьма заметный сдвиг. Решительные обособления трансформативной силы архитектуры мечети привнесли западные архитекторы: Фрэнк Ллойд Райт, Вальтер Гропиус, Людвиг Мис ван дер Роэ, Оскар Нимейер, Луис Кан, Паоло Портогезе, Роберт Вентури¹².

Именно этот этап, когда трансформативная сила храмового сознания оказалась способна изменить форму мечети и привнести новое осмысление храмовой структуры, никак не посягая на ритуальные функции мечети, стал основной и единственной темой нашей книги *Imago Templi*. Волеизъявление архитектора и трансформативная сила храмового сознания — сознательное и коллективное бессознательное совпадают. Психологи считают, что бессознательное в таком случае совпадает со скрытым или потенциальным сознательным.

Мы бы сказали даже так: архитектуре храмов всегда недостает «новой вещественности» (*Neue Sachlichkeit*), что прекрасно понимал Бруно Таут, во-первых, предлагая обобщенную форму кристалла — стеклянного храма-павильона, и во-вторых, отстраивая районы Берлина домами в храмовом стиле готики¹³. «Новая вещественность», обустроявая новое, продолжает помнить и о старом, трансформируя прошлое.

Павильон Бруно Таута был предназначен для выставки стеклянной промышленности немецкого Веркбунда (*Deutscher Werkbund*) 1914 года в Кёльне. Исследователи полагают, что павильоны Таута были первыми образцами инсталляции, совпадая по времени со знаменитыми *ready-made* Марселя Дюшана. Напомним, что «Велосипедное колесо» было первым объектом, который мастер купил в целях введения в художественное пространство в 1913 году¹⁴, писсуар же, превращенный в художественную вещь, был выставлен в 1917 году. Инсталляцию среди всех художественных форм отличает избыточная пространственность, которая влечет за собой «экспериментальную среду», состоящую из неустойчивых объемно-пространственных смыслов. По этой причине главным тропом инсталляционной среды, на мой взгляд, является метафора.

Анализируя павильон Таута следует обратиться опять к Хайдеггеру, который говорил о пространственности бытия-в, хотя бытие архитектурной инсталляции существует как в бытии-в, так и в бытии-вне. Прозрачность павильона позволяет ему существовать в двух измерениях. Хайдеггер также высказывался о пространственности как бытии-в-мире, в случае же со стеклянным павильоном Бруно Таута пространственность архитектурной инсталляции представляет собой особый многогранный мир, присутствующий внутри бытия-в-мире.

Что может быть важнейшей характеристикой, скажем, стеклянного небоскреба — ярчайшего примера инсталляционной стеклянной архитектуры? Вот ответ Мис ван дер Роэ в связи с чикагским небоскребом «Сигрэм-билдинг»: «Это не просто индивидуальная вещь с тысячами окон. Хорошо ли, плохо ли, но здание не означает ничего. Оно схоже с армией солдат или подобно лугу (*meadow*). Вы не сможете увидеть никаких деталей, когда вознамеритесь увидеть массу. Я считаю, что именно масса является основным признаком этого здания»¹⁵.

Армия солдат, покрытый травами и цветами луг сходны с небоскребом по следующему признаку — все это мы сможем увидеть как нечто нерасчлененное и целостное, полностью лишённое частных деталей. Таким образом, считает Мис ван дер Роэ, мы видим массу здания, абстрагированную ото всех остальных характеристик постройки. Абстрагированную и, соответственно, инсталлированную и явленную в некое пространство форму в видении субъекта.

III

Заговорив о форме, мы должны понимать что она есть. Отвечая на этот вопрос, важно не упустить из вида, как показал В.В. Биbihин во «Внутренней форме слова» то, что сама форма по сути — «принимающая и образующая». Она миметична и одновременно креативна, она указывает на прошлое, одновременно прозревая будущее.

Важны слова Ф.Л. Райта о взаимоотношении традиционных форм мечетей и понимаемых им задач архитектуры в лекции для багдадских архитекторов: «Возводить сегодня мечети так, как это обычно делалось, было бы выражением слабости — это ошибка. Пытаться строить архитектуру прошлого с помощью новых научных методов было бы неправильным в принципе. В прошлой жизни существовал некий дух, во всем свойственный духу древности, присущий также людям, которые несли его и которым этот дух принадлежал. Ложным является представление сегодняшнего дня, пытающееся сохранить прошлые свойства архитектуры, сохранить любой ценой в строительстве для настоящего, которое, впрочем, и есть будущее».

Ф.Л. Райт произнес эти слова в 1957 году, когда он был приглашен просвещенным королем Ирака Фейсалом II для строительства здания Оперы. Архитектор был прекрасно осведомлен о внутренней форме архитектуры, о чем ярко свидетельствует его проект оперного театра, внутри которого он инсталлирует еще одно пространство — пространство мечети. Больше того, дабы манифестировать существование второго пространства, вектор основной оси Оперы Райт направляет к Каабе, как это практикуется в любой мечети. Другими словами, внутренним измерением здания Оперы явилась мечеть. Этот проект остался уникальным, никто и никогда не смог превзойти интеллектуальные горизонты архитектора.

В завершение статьи обратимся к современному архитектору и мыслителю Жану Нувелю, которому принадлежит проект мечети в Дубае. В книге о сингулярности архитектуры, написанной совместно с известным философом Жаном Бодрийяром, французский архитектор говорит: «Выявленная нами мысль, если мы продолжим постигать происходящее, может оказаться и локусом тайны. В таком случае, принимая это обстоятельство, мы формулируем определенные вещи, которые не в состоянии контролировать, — фатальные, неуправляемые вещи. Соответственно, мы вынуждены искать компромисс между тем, что мы контролируем, и тем, что мы провоцируем».

На наш взгляд, в современной архитектуре действительно мысль мастеров-архитекторов перестала быть управляемым процессом порождения форм. Формы из креативных обратились в провокативные, во множестве оседая в разных странах мира. Именно

непрерывность оседающих как снег форм западной архитектуры во всем мире, ее повторяющиеся формы и силуэты не позволяют многим войти с такой архитектурой в компромисс. Когда Райт порицал многочисленные небоскребы, без дела возникающие тут и там, он знал, что говорил. Сказав это, я все-таки обращаюсь к словам Нувеля и нахожу их оправданными: «Каждая новая ситуация требует новой архитектуры». Или, словами итальянского архитектора-футуриста Антонио Сант’Элиа: «Каждое поколение должно построить свой город».

«Каждое поколение должно построить свой Храм», —говорим мы.

Примечания

1. *Шукуров Ш. М.* Образ Храма/Imago Templi. М.: Прогресс-Традиция, 2002; Храм земной и небесный. Том 1/Сост. Ш.М. Шукуров. М.: Прогресс-Традиция, 2004; Храм земной и небесный. Том 2/Сост. Ш.М. Шукуров. М.: Прогресс-Традиция, 2009.
2. Совершенный Человек: теология и философия образа/Ред. Ш.М. Шукуров. М.: Валент, 1997.
3. *Шукуров Ш. М.* Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014.
4. *Smith A. D.* Ethno-Symbolism and Nationalism: A Cultural Approach. L. —N. Y.: Routledge, 2009. P. 23. У начала формулировок этносимволизма стоит А. Армстронг с его классической книгой: *Armstrong J. A.* Nation before Nationalism. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1982.
5. *Smith A. D.* Op. cit. P. 27.
6. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения/Пер.А. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. А вот один из выводов А. Корбена из заключения его книги: «Храм есть место, источник созерцания». P. 418. Корбен оставался верным учеником Хайдеггера, хотя его аналитика Храма не исчерпывает всей проблематики, задуманной Хайдеггером.
7. *Malamat A.* History of Biblical Israel: Major Problems and Minor Issues. Leiden—Boston—Köln: Brill, 2001. P. 192.
8. *Crouch C. L.* The Making of Israel. Leiden: Brill, 2004. P. 82.
9. *Malamat A.* Op. cit. P. 193. Автор поясняет, что это были сезонные, сформированные по контракту отряды.
10. *Sanders S. L.* Writing and Early Iron Age Israel: Before National Scripts, Beyond Nations and States/[Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/243377/Writing_and_Early_Iron_Age_Israel_Before_National_Scripts_Beyond_Nations_and_States.
11. До возвращения царем Давидом ковчега Завета он находился в городе Кирьят-Иеоарим, в доме Эл’азара бен Авинадава [I Сам. 6:21–7:2].
12. См. об этом подробнее: *Шукуров Ш. М.* Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014.
13. *Prange R.* Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne. Zürich-New York: Georg Olms Verlag Hildesheim, 1991. См. также: *Gutscow K. K.* From Object to Installation in Bruno Taut’s Exhibit Pavilions // Journal of Architectural Education. Vol. 59, 2006. P. 63–70.
14. *Gutscow K. K.* Op. cit. P. 63.
15. Conversations with Mies van der Rohe/ed. Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. P. 84.

Е.Г. Малиновская Национальная школа в ситуации смены вех: искусство Казахстана 1990-х. «В поисках падежа»

Elizabeth Malinovskaya Kazakhstan National School of 1990s in Changing Guidelines. “Searching for Ways”

The modern stage of global cultural development is characterised by intense formation of new national styles. These styles formed in the 20th century as a result of cultural fusion are deemed to be especially interesting. It remains true whether we talk about combining East and West; Professional, Contemporary Art and Folklore.

The very phenomenon of modern Kazakhstani culture poses some questions. Is it cultural expansion or cultural synthesis? Can we even call it national cultural identity when we talk about these styles of modern national art that were formed in 1990s?

Formation of Kazakhstan’s national schools is a sociocultural and professional experiment with a view of modern and ethnocultural peculiarities. Historically speaking, the nation has always been at the crossroads of cultures. This process of cultural interdependence is very strengthening for geopolitical and Eurasian unity.

Analysing all the mechanisms that came into play when Kazakhstan’s National Art Schools

Keywords:

cultural identity,
national schools,
ethnocultural peculiarities,
Kazakhstan,
20th Century.

Ключевые слова:

самобытность культур,
национальные школы,
этническая специфика,
Казахстан,
XX век.

of the 20th century were being formed, one can distinguish certain patterns. It can explain the division between two completely polarising tendencies. Like in many developing countries, art is torn by the archaic tendencies on the one hand and by the Eurocentric ones on the other. The fact that ethnocultural peculiarities were underestimated literally have caused an eruption of national identities not only in the East but far beyond.

Современный этап развития культурного мирового сообщества отмечен процессом интенсивного формирования молодых национальных школ. Особый интерес привлекают те, что пришли к профессиональному творчеству в XX веке на основе взаимоадаптации искусств различного типа: Запад-Восток, профессиональное-народное, современное-фольклорное.

Феномен современной казахстанской культуры вызывает ряд вопросов, среди которых наиболее важные следующие: что это — культурная экспансия или синтез культур? можем ли мы говорить о самобытности современного национального искусства в тех видах и жанрах, которые складывались в республике в 1990-е годы?

Прежде чем ответить на данные вопросы, мы должны сделать анализ ситуации по формированию профессиональных школ искусства в контексте национальной культуры, их роли в социокультурном прогрессе нации XX века. Данный подход к проблеме позволяет обозначить параметры ситуации в контексте не только привычной для советской науки парадигмы — воздействия общества на культуру, но и обозначить социально-функциональную миссию отдельных видов искусства. И конечно, определить основные закономерности процесса взаимодействия инациональной и традиционной культур.

Для этого прежде всего нужно признать, что становление самобытных школ может носить программный характер в связи со спецификой профессиональной деятельности (творчески осознанные, концептуальные установки на наследование, заимствования, их синтез и т. д.). Новые аспекты функционирования национальных школ вырабатываются в результате активной корреляции с инациональными культурами, расширяя эстетические фронты традиционного искусства. Данная социокультурная динамика формирует качественные составляющие и сам феномен «национальная школа», а не отвлеченное понятие «национальная культура», которое, скорее, символизирует «географию», а не специфику явления.

Для ее осознания требуется выявить комплекс факторов сложения историко-культурной модели современной национальной школы, параметры процесса самоопределения; культууроформирующую миссию отдельных видов искусства (доминантность); их влияние на социокультурную динамику как форму самосознания данной культуры. Должны исследоваться не отдельные тенденции формо- и стилеобразования, но сам механизм творческих явлений в конкретных культурах (в прошлом и настоящем).

Культурологический аспект многосторонней оценки делает актуальным обращение к смежным дисциплинам — истории, этнографии, социологии, этно- и социальной психологии, — осуществляя поиск новых уровней исследования национальных школ как конкретных единиц мирового художественного процесса. Подобная методика спасает от европоцентристского подхода к типологически иным культурам, обнаруживая множественность языков искусства. Анализ «изнутри» культуры — на пересечении векторов синхронных и диахронных связей — намечает параметры бытования отдельных искусств, отличия и особенности их функционирования в различных этнических средах в эпоху всеобъемлющих интеграционных процессов.

В Казахстане становление современных национальных школ искусства и открытие традиционного наследия проходили одновременно (молодость исторической науки), а также в контексте и с помощью инонационального опыта. В его освоении позитивную роль сыграл этнопсихологический фактор: при всей ярко выраженной и неутраченной самобытности народного искусства, исследователи региона XIX века и 1920-х годов отмечали высокую степень культурной мобильности казахов. Причина — исторически нация находилась на средокрестии культур многих племен и народов, приносимых волнами миграционных потоков. Современное общество, сохраняя приверженность тысячелетним традициям номадов — у казахов они не реликт, — отличается интересом к синтезу культур, который сформировал этнически сложное общество. Установки XX века на межцивилизационные взаимовлияния в последние десятилетия еще более усилили реалии геополитического и культурного евразийского союза, а также открытость общества в сравнении с большинством стран Востока.

Предпринятые автором данной статьи исследования позволяют утверждать, что ассимиляция начального этапа культурного взаимодействия не страшна, когда налицо прочность традиционной системы и готовность к освоению инонационального опыта. Таким образом, инонациональное, будучи адаптировано национальной культурой, приобретает статус собственно-национальных

современных традиций. Степень участия в них инационального, восприятие «чужого» — «своим» ориентирует на углубление диапазона профессиональной культуры, которая выходит на новые уровни этнокультурного опыта — «терпимость» к различным периодам. В свою очередь, это рождает интерес к освоению новых пластов мировой культуры (в Узбекистане, столь богатом памятниками архитектуры, существует определенная зависимость от образцов исторического опыта. Как результат — восприятие наследия лежит в плоскости преимущественно национальных традиций).

Социокультурную активность архитектуры в период сложения школы характеризовали различные уровни взаимодействия инациональной (профессиональной) и национальной (народной) культур на всех этапах истории школы. В момент кардинальных переломов в жизни нации это привело к тому, что социокультурная роль отдельного вида искусства превысила значимость его профессиональных характеристик.

В 1920-е годы приоритет был за инациональной новаторской архитектурой, чей прогностический потенциал задал на десятилетия векторы развития не только школы, но, в целом, и национальной культуры. Задачи архитектуры превысили профессиональные установки на связь с традициями, создав новую среду обитания новой культуры. Тем самым архитектура ответила на запросы социалистического национального самосознания, ориентированного на революционное переустройство мира кочевников. Параметры процесса разработки историко-культурной модели современной национальной школы определили степень влияния отдельного вида искусства на социокультурные процессы. Архитектура выступила как форма самосознания культуры.

Кардинально по-иному складывалась ситуация для архитектурной школы в 1940-е годы, время «национального стиля», выстроенного путем синтеза инациональных (классицизирующих) и национальных форм, представленных в основном орнаментами. Данный исторический тип условности знаковой системы номадов, использованный в архитектуре тех лет, создал ощущение «освоенности» этнической культурой нейтрального по отношению к ней пространства новых городов. Культуроформирующие аспекты воздействия символично-орнаментальных структур на самосознание современной нации превалировали над профессиональными критериями мастерства. Вновь, хотя и в другом контексте, прослеживается социокультурная активность (детерминизм) архитектуры. То есть, как и на предыдущем этапе, явления в профессиональном творчестве стали ответом на запросы национального самосознания.

Независимость от форм традиционного искусства, довлеющих на начальном этапе взаимодействия профессиональной и народной культур, простота и органичность вхождения этнокультурной символики в художественно-образную систему инонационального опыта, в контексте которого проходило открытие исторических и становление современных традиций, создали большую творческую свободу с перспективами культурного синтеза.

В Казахстане вплоть до 1980-х годов решающую роль играла архитектура, создав типологически новую модель жизнедеятельности нации. По мере реализации архитектурной школой социокультурных установок, центр тяжести творческих поисков сместился в систему координат расширения диапазона профессии. С этим связана творческая зрелость архитектурной школы 1960-х годов и всесоюзная слава зодчества Казахстана, ранее ничем не примечательного. В последующем, когда социокультурная миссия архитектуры исчерпала себя, приоритетными стали другие виды искусства. Совершенствовалось мастерство, проявился интерес не к глобальным явлениям стилеобразования, но к индивидуальной манере и тенденциям формально-образного характера в творчестве, т. е. процесс пошел по горизонтали, а не по вертикали, как это бывает в эпохи смены веков.

Явление творческого «двуязычия» объясняет реалии диалога культур, вытеснившего элементарные приемы предшествующего периода в простое суммирование образцов. «Билингвизм» как национальных, так и инонациональных мастеров позволил на данном этапе становления национальной школы пройти через стадию взаимоадаптации. Это и послужило методологически верным приемом по совмещению разновеликих культурных моделей, в противовес абсурдному лозунгу «национального по форме и социалистического по содержанию искусства», провозглашаемого советскими идеологами.

Произошедшие социокультурные перемены эпохи перестройки обозначили новые тенденции. На смену приоритету архитектуры пришла эпоха творческой активности изобразительного искусства в социокультурных процессах. Аккумулировав запросы духовного поиска казахстанской культуры новейшего времени, оно выдвинулось на позиции доминантного. Стремительно развивавшаяся школа изобразительного искусства стала безусловным лидером культуры нации в постсоветском пространстве. И оно не было искусством советской провинции, каким пребывало вплоть до конца 1980-х годов, когда бесспорные достижения отдельных мастеров оставались актуальными только для казахстанской школы изобразительного искусства, формируя ценностные характеристики национальной

самобытности. Являясь столь важной составляющей начального этапа самоидентификации нового для нации вида искусства, это ограничило его миссию. Оно осталось в рамках местного явления.

Совершенно по-другому, стремительно — практически за три года — и непредсказуемо, в первую очередь для специалистов, стала развиваться ситуация в изобразительном искусстве Казахстана начала 1990-х годов. Прямо со студенческой скамьи молодые художники совершили прорыв национальной школы за горизонты профессии, представив широкий спектр творческих инициатив. В Казахстане произошла кардинальная ломка профессиональной и социально-культурной ситуации, если подобрать метафору, — шли одновременные вспашка и посев.

Независимая от достижений предшественников, «отцов-основателей» национальной школы, молодежь несколько не интересовалась ими, что спасло от придыхания перед авторитетами. Поколения не встретились. Новая формация старалась дистанцироваться и от зримых аналогов всего, что было и есть в международном творческом сообществе, уверенно войдя в его контекст на равных. Безусловно, пассионарное поколение художников стало «прижизненными классиками», едва достигнув двадцатипятилетия.

Уровень творческих достижений тех лет оказался на недостижимой, как стало понятно позднее, высоте — по количеству и качеству выставок, спектру стилевых и жанровых предпочтений, смелому эксперименту и мастерству трансформации мировой культурной традиции прошлого и современности в процессе самоопределения, как самих художников, так и национальной культуры. Появившуюся практически «из ничего» школу изобразительного искусства представляют мирового уровня художники, которые работают в широком творческом спектре: от неоклассики до крайне радикальных направлений. Они успешно экспонируются на различных биеннале, сделав актуальной новую формацию национального искусства для зарубежных коллекционеров, кураторов, музеев.

Данный период обозначил парадигмы нового национального искусства, создалась шкала его качественных оценок, определились этапы истории (лидеры, приоритеты, направления, тенденции). Творчество «новой волны» разочаровывает лишь тех, кто связывает понятие «национальное искусство» с суммой неких этнических характеристик, в большей мере иностранцев, которых манит экзотика. Для тех, кто внутри страны, это китч.

Феномен появления школы национального изобразительного искусства невозможно объяснить, не касаясь запросов национальной

культуры исключительно внутрипрофессиональными задачами эпохи. Как и на предшествующих этапах, когда архитектура лидировала среди других видов национального искусства, вновь сработали социокультурные установки. Но культууроформирующую миссию новейшего времени принял на себя не вид искусства, как было ранее, а новая институция — частная галерея — наиболее активная составляющая негосударственного сектора художественной жизни Казахстана.

Формулируя для себя методом проб и ошибок критерии новой профессии, галереи работали на начальном этапе как культурные центры. Обозначились профессиональные и социокультурные приоритеты их деятельности. Им были подчинены все составляющие выставочной политики, вплоть до духовно-этических программ, которые, в свою очередь, привели к изменениям внутри профессии. Галереи стали площадками, где изобразительное искусство, не имея развитых традиций андеграунда, к середине 1990-х годов уверенно самоопределилось как профессиональная школа.

Главное социокультурное достижение работы галеристов — их усилиями создана многовекторная система координат современного изобразительного искусства, сыгравшего громадную роль в трансформации постсоветской культуры. Как результат — появилась инфраструктура неправительственного сектора: художественный рынок, коллекционеры, ассоциации, группировки, фонды, пресса, центр современного искусства, частные музеи, творческие издания и TV программы.

Сформировалась типологически новая модель профессионального искусства как по отношению к советскому, так и по сравнению с другими современными национальными школами. Исчерпав преобразовательный потенциал, изобразительное искусство утратило пассионарный творческий заряд в конце 1990-х годов.

Конкретизация исторической и современной этнокультурной ситуации определяет своеобразие точки отсчета, «муки и радости» самоидентификации национальных школ искусства Казахстана. Сам факт появления и очевидная самобытность школ искусства и архитектуры опровергают в корне неверное представление, что они — продукт инациональных влияний и заимствований, автономных к собственному наследию в силу его этнографической специфики. Это позволяет прийти к определенным выводам:

- национальную традицию могут представлять наряду с архитектурными и другие наиболее важные символы этнокультурного опыта;

- своеобразие молодой национальной школы формируется не только в настоящем);
- творческие процессы характеризуются разнонаправленным вектором воздействия;
- значимость народной традиции в развитии профессиональной культуры уравнивается той ролью, которую играет современное искусство для национальной культуры.

Любые попытки привнести чисто инонациональные стили- и формообразующие принципы не получили развития. Общесоюзные тенденции, активизируя процессы в школе, всегда приобретали местную трактовку. Со зрелостью современной национальной культуры интернациональные установки утратили главенствующую роль, знаменуя слом европоцентризма. И когда художники из чимкентской трансавангардной, как они себя называют, группы «Кызыл-трактор» устраивают перформансы, хеппенинги и разнообразные акции, то их действия еще в большей мере напоминают шаманский ритуал. Однако это происходит не вопреки этническим материалам и атрибутам, костюмам и музыкальному сопровождению, но благодаря им. Эти действия, посвященные острейшим проблемам современности (экологии, терроризму, Аралу, событиям в мире), приобретают необычайную заостренность символично-выразительных приемов и средств. А художники группы, проехав с успехом крупнейшие выставочные площадки многих стран, подтверждают правомерность обращения к древнейшим традициям этноса, подкрепляя их инонациональными новациями, что задает творческую перспективу. Наличие подобного баланса приводит к появлению некоего третьего элемента, отличного от обоих исходных исторических образцов. Именно это и способствует динамике как искусства, так и, в целом, национальной школы.

Прослеживаемое ускоренное прохождение отдельных фаз социально-культурного процесса, их совмещение и при этом слияние фольклорного и профессионального, культурных образцов различных эпох и народов в 1940-х годах подготовили концентрацию творческих тенденций «вавилон стилей» 1990-х. Это связано со спецификой школы, историей (и предысторией) ее сложения, а не данью моде, фактом творческой беспринципности, космополитизма. Утверждается ценность культурного опыта всех народов. Результатом стало появление кардинально новых как для национальной, так и для инонациональной культуры явлений, обогативших их творческими находками.

Появление национальных школ искусства Казахстана — социокультурный и профессиональный эксперимент как в связи

с современной, так и в связи с этнокультурной спецификой. В сходной историко-культурной ситуации возможно использование опыта и творческой модели школы, что приобретает первостепенное значение в период глобализации. Анализ параметров сложения современного искусства республики позволяет выявить ряд тенденций, приобретающих характер закономерностей для государств, в которых национальные школы сформировались сравнительно недавно. Это — концентрация, стадияльная уплотненность социально-культурного процесса; ускоренное прохождение отдельных фаз; социально-культурная активность искусства; роль фольклора в процессе освоения инонациональной культуры, представленной профессиональным искусством.

Характерен и механизм закрепления инонационального опыта — его адаптация проходит от фазы простого суммирования прототипов — до гибкой системы стилизации, когда произведение существует в двух временных точках на векторе «прошлое-современность». Подобная программа ориентирует одновременно на перемены и наследие, что свойственно профессиональной культуре. Автор произведения должен сопрягать свойственный художнику-профессионалу подход «изнутри» и «извне» своей культуры, т. е. оперировать национальными и инонациональными образцами (в отличие от системы народной культуры).

Изучение опыта становления современного искусства Казахстана позволяет понять, где проходит водораздел между негативными тенденциями — архаизации или же нивелирующей этнокультурную специфику европоцентризма, — которые «разъедают» искусство многих развивающихся стран, лишая ощутимых перспектив культурного синтеза. Недооценка этнокультурной специфики вызвала в последние десятилетия буквально взрывную реакцию национального самосознания во многих государствах, и не только Востока. Представление о современном искусстве этого региона как творческой периферии и продукте чисто инонациональных влияний, вследствие чего невозможности творческого самоопределения национальных школ, бездоказательно и ложно. Искусство не может быть вненациональным — срабатывает национально-культурный детерминизм.

Страх утраты этнической самобытности — беспочвен. Чем мощнее поток инонациональных влияний, тем сильнее защитная реакция народной культуры, активизирующая ее. Это подтверждают суждения западных исследователей, неверно трактующих всплеск этнической самобытности в последние годы как симптом провала самой доктрины Единой Европы. На деле эти процессы означают

активизацию традиций в новых социокультурных условиях, что спасает их от стагнации. Служа фактором адаптации инонациональных культур, они обогащаются сами и приобретают еще большую эстетическую ценность, открытость, динамичность.

Национально-этническая традиция демонстрирует новые аспекты функционирования в результате активной корреляции с инонациональными культурами, профессиональным творчеством. Освоение инонационального искусства раздвигает эстетические фронты национальной культуры. Знание иных культур, уважение к ним, расширяя диапазон восприятия своей культуры, приводит к поиску ее ниши в мировом художественном процессе. В пользу этого говорит обескуражившее многих появление новых творческих имен и даже центров в системе апробированных видов искусства. Киношедевры Китая, Кореи, радикальное искусство бывших отстало-провинциальных стран — Монголии и Индии, чьи биеннале стали центром всемирного притяжения, сокрушили схемы социокультурной динамики и списки отсталых и развитых народов.

Анализ искусства Казахстана демонстрирует механизм и закономерности сложения молодой национальной школы большого исторического потенциала. Безусловно, главное достижение во многом подвижнического труда нескольких поколений художников — это многовекторная система координат современного изобразительного искусства, сыгравшего громадную роль в изменении национального самосознания и национальной психологии. Таким образом, наряду с решением внутрипрофессиональных задач по выработке модели нового для нации искусства была реализована его культууроформирующая миссия.

РАЗДЕЛ 2: Трансформация, продолжение и реконструкция традиционного

Т.Е. Морозова Вадитра — традиционная инструментальная музыка Непала и ее место в современном искусстве

Tatiana Morozova Vaditra — Traditional Instrumental Music of Nepal and its Place in Contemporary Art

Ancient traditions of musical assembly performances, exclusively characteristic of Nepal, are still relevant to this day. Some of the special groups of musicians (*vaditra-gosthi*) became prototypes of ritual and secular instrumental ensembles with various sets of musical instruments (*baja*). Among them are distinguished ensembles *dhunya-baja*, *khin-baja*, *panchay-baja*, *naumati-baja*. They differ not only in their instrumental sets, but in their belonging to special holidays and ceremonial processions as well. Characteristically, some dance — music genres (*hudke-nach*, *dampfu-nach*, *dapa-mey*) were named according to the titles of the main accompanying instruments. The *dapa-mey*, in particular, became the basis for the emergence of a series of theatrical performances, called the *Jataka* (stories of the rebirth of the Buddha). It is also important to note that for the three types of the traditional Nepalese dance — music dramas (*pyakhan*), always going at a certain time of year, its own special instrumental sets are required. Even despite of its

Keywords:

Vaditra,
Nepalese traditions,
instrumental ensembles,
panchay-baja,
dampfu-nuch,
dapa-khin.

Ключевые слова:

вадитра,
непальские традиции,
инструментальные
ансамбли,
панчай-банджа,
дампу-нач,
дапа-кхин.

significant expansion in modern productions, yet the same traditional musical instruments are used, especially in the “key” scenes filled with figurative and symbolic content.

Непал по своей территории — совсем небольшая страна, всего около 140 тысяч кв. км, но это не делает ее незаметной и незначительной. Ее самобытность не смогла затмить даже такая во всех смыслах крупномасштабная соседствующая страна, как Индия. Напомним, что границы Непала простираются от высокогорных южных склонов Гималаев до районов плоскогорья и окаймляющей их узкой полоски равнины, по которой и проходит граница с Индией. Равнинная местность создавала благоприятные условия для активного общения между двумя странами, к тому же Индия использовала непальскую долину Катманду¹ как торговый путь в Тибет. Это во многом определило общность культуры Индо-Непальского региона в целом. Нельзя обойти вниманием сложный период с конца XIII до начала XVIII века, особенно самое его начало, когда из-за мусульманских завоеваний на территории Северной Индии в Непал хлынул поток индийских иммигрантов, в том числе и музыкантов, не приемлющих новую власть, а затем наступило время длительной, можно сказать, вынужденной изоляции. Тем не менее это не привело к полному размежеванию двух родственных культур, хотя и способствовало порождению отдельных отличий, лишь приумноживших черты своеобразия, изначально характерного для непальской традиции².

Различия религиозных воззрений и этнического состава (в Непале говорят на 60 языках и диалектах), а также особенности географического расположения, определяющие разновидности условий быта и специфики труда (в горных и равнинных местностях), все это находило отражение в многообразных, самобытных формах художественного творчества. Вместе с тем всегда отмечалась высокая степень веротерпимости, усилившаяся на современном этапе тенденцией к расширению сложившихся обычаев и ритуалов, имевших ранее более узкий локально-этнический характер, до уровня общепальских. Также следует особо подчеркнуть, что в Непале до сих пор сохраняются многочисленные давние традиции, которые естественным образом вписываются в современную жизнь, а нередко способствуют и введению новаций последующими поколениями. Именно к таковым относятся культурно-религиозные традиции, связанные с инструментальной музыкой.

Слово *вадитра* означает «музыкальный инструмент», «инструментальная музыка» и даже «музыкальная постановка». В сохранив-

шихся до наших дней текстах (*шилапатра*), высеченных на каменных плитах приблизительно в V–VI веках, упоминается о различных *гоштхи*, то есть группах или общностях разного назначения. В их числе называются и *вадитра-гоштхи* — специальные группы музыкантов, обязанностью которых было участие в разного рода ритуальных церемониях и празднествах³. Эти древние сообщества музыкантов стали прототипами как ритуальных, так и светских инструментальных ансамблей с разным составом музыкальных инструментов, именуемых *баджа*. Среди них особенно выделяются ансамбли *дхунья-баджа*, *кхин-баджа*, *панчай-баджа*, *нау-баджа*. Они отличаются не только своим инструментальным составом, но и принадлежностью к определенным праздникам и церемониальным шествиям.

Дхунья-баджа относится к числу наиболее древних и имеет непосредственную связь с историей страны. Издавна в дни прославления бога Индры, считавшегося покровителем музыки и танца, коренные жители долины Катманду (*джьяпу*) мастерили из бамбука небольшую конусовидную фигуру — *дхунья*, ставили ее на ладонь и под звуки ударных инструментов с нею танцевали и пели — она не должна была упасть. Эта народная традиция стала использоваться приблизительно с V века Личчхавами, правителями непальского государства того времени, с той разницей, что маленькая фигурка *дхунья* была заменена пяти-шестиметровой бамбуковой тростью, увенчанной пышной мягко ниспадающей волокнистой кистью (что стало символом их династии). Танцевальное действие преобразовалось в своеобразное церемониальное шествие, но сопровождалось оно по-прежнему традиционным ансамблем ударных инструментов⁴. Первоначально в его состав входили большие двухсторонние барабаны — *дхиме* (звуки из которых извлекаются с одной стороны ударами тростниковой палки, а с другой стороны — рукой, сам барабан поддерживается лентой, перевешенной через плечо), а также большой и малый *гонги* — *гхори-гханга* и *кайпуча*; позже добавились большие бронзовые тарелки — *бхусья* и подвесной металлический треугольник — *тинимуни*. Однако неизменным атрибутом этого инструментального ансамбля по-прежнему оставалась возвышающаяся над ним символическая бамбуковая трость *дхунья*, что и определило его название — *дхунья-баджа*. Если раньше он использовался в ритуалах величания королевской семьи, то со временем он стал открывать практически все торжественные празднества (но играют в нем по традиции только *джьяпу*).

Широко и многопланово используются в Непале разновидности барабанов *кхин* (семь разновидностей которых наиболее известны), и чаще всего в групповых составах — *кхин-баджа*, *найакхин-баджа*

и др. В основном это двухсторонние барабаны, но есть и односторонний, довольно высокий цилиндрический *кочаа-кхин*, тоже весьма популярный. Обычно во время религиозных процессий или свадебных церемоний их бывает не менее двух. Большинство барабанов *кхин* (в том числе вышеназванный) имеет специальную накладку на мембрану, называемую *кхари*, то есть особую пасту, содержащую специфический «железо-наполнитель». Благодаря этому издаваемые звуки обретают особенную окраску, и потому как в Индии, так и в Непале эти ударные инструменты относят к разным типовым категориям: «с *кхари*» и «без *кхари*». К последним, в частности, принадлежат *найа-кхин* и *дама-кхин*; из-за их несколько приглушенного звучания они по большей части используются во время похоронных процессий и в других ритуальных церемониях, в том числе посвящаемых устрашающим божествам Кали и Бхайраву. На празднестве Пачали Бхайрав к ним также может подключаться большой барабан *данга-кхин* (в отличие от других на нем играют палками). В принципе в состав ансамблей могут входить барабаны *кхин* как одного, так и разных типов. Кроме того существует небольшой двухсторонний барабан *паинта-кхин*, который получил такое название именно потому, что на нем всегда играют вместе с трубами *понга* и *паинта*. *Понга* — это длинная прямая труба, и обычно играют сразу на двух таких трубах; а вторая — *паинта* — похожая на *понгу* медная труба (в буддийских сообществах обычно играют сразу на пяти таких трубах). Такой ударно-духовой ансамбль, как правило, участвует в различных ритуальных церемониях преимущественно в месяц сраван (июль-август), чрезвычайно богатый традиционными празднествами⁵. В данном случае были приведены разные виды из семейства барабанов *кхин*, из них наиболее часто формируются разнообразные ансамбли. Еще об одном барабане *дапа-кхин* далее будет сказано особо. Наконец, есть среди них и еще один инструмент, о котором нельзя не упомянуть, именуемый *мага-кхин*, но более известный как *мадал*. Это двухсторонний барабан («с *кхари*»), носимый на шнуре или ленте, перекинутой через шею, и держится горизонтально (на уровне пояса), играют на нем одновременно двумя руками. Он настолько популярен среди жителей Непала, что, пожалуй, трудно себе представить какое бы то ни было народное гулянье или простую сельскую вечеринку с песнями и танцами, где бы ни звучал *мадал*. Об особой любви к нему говорит и тот факт, что данный инструмент существует в нескольких вариантах, касающихся его размера. Если в своем «увеличенном» виде, именуемом *бхале-мадал* («мужском»), он не вызывает какого-то удивления, то в «уменьшенном» варианте, называемом *потхи-мадал*, то есть «женском» — небольшом по размеру и более мягком по звучанию, он всегда привлекает к себе повышенное внимание, поскольку не так часто встречается, и играют на нем обычно только женщины.

Пожалуй, по степени популярности с *мадалом* может сравниться *чйабрун* — двухсторонний, удлинённый бочкообразный барабан («без *кхари*»), звуки из него извлекаются ладонью правой руки и палочкой с колокольчиком, находящейся в левой руке. Он особенно распространён в восточной части Непала, с более холмистой местностью. Под аккомпанемент этих барабанов (которые, так же как и *мадал*, носят на себе с помощью прикрепленного к ним шнура) исполняются не только известные в народе песни и танцы, но и совершаются разного рода традиционные местные обряды, чаще всего объединяющие шествие с несложными танцевальными движениями. Как правило, здесь обходятся без каких-либо духовых или струнных инструментов, поскольку все участники сами поют (изредка имитируя голосом трубные звуки), и сами же играют на *чйабрунах*, благодаря чему осуществляется не только темповая и ритмическая организация, но создается и завораживающая звуковая аура ритуального действия в целом.

От представления популярных в народной среде групп ударных инструментов (из которых только наиболее известных около сорока), перейдем к рассмотрению малых и больших ансамблей с разнообразным инструментальным составом, также связанным с определенными обрядовыми или праздничными традициями⁶.

Особое место в жизни непальцев занимают ансамбли *панчай-баджа* и *нау-баджа* (или *наумати-баджа*). Без них не проходят никакие более или менее значительные мероприятия, не говоря уже о ряде специальных торжеств, ритуалы которых предполагают обязательное участие одного из них. Например, ни одна свадьба в Непале не обходится без приглашения одной из этих двух групп. В народе даже существует крылатое выражение: «Я вошла в дом с *панчай-баджа*!», означающее, что жена появилась в доме мужа на законных основаниях. Возможно, поэтому неизменным спросом пользуются и маленькие фигурки таких музыкантов. Названия ансамблей отражают количество входящих в них инструментов: *панч* — на непальском языке означает пять, *нау* — девять.

Панчай-баджа в свой состав включает: *шахнаи* — духовой инструмент; *тъямко* и *дамаха* — малый и средний односторонние барабаны типа литавр с тоновой настройкой, на первом играют двумя палочками, а на втором — только одной; *дхлоаки* — небольшой двухсторонний барабан вытянутой формы, звук из которого извлекается бамбуковой палочкой; *джхьяли* — средней величины бронзовые тарелочки. *Нау-баджа* (или *наумати-баджа*) формируется из уже названных пяти инструментов с добавлением еще четырех: *карнал* — духовой инструмент в форме прямой длинной трубы; *нарсингха* — духовой

инструмент в виде длинной изогнутой трубы; *бхале дамаха* — средний барабан (дающий, по сравнению с *дамаха*, более тонкий звук); *джхьяли-джхьямтаа* — пара больших бронзовых тарелок.

С недавнего времени ту же свадебную процессию можно наблюдать и в сопровождении группы музыкантов с новым инструментальным составом (от 4 до 10 различных, в основном европейских, ударных и духовых инструментов). Эти небольшие группы, называемые *баччей-баджа*, или *бэнд-баджа*, образовывались вначале из музыкантов-отставников (отслуживших в воинских музыкальных подразделениях) или их родственников, получивших возможность владеть старыми инструментами (и даже старыми мундирами) и таким образом зарабатывать на жизнь. Количественному росту подобных ансамблей способствовала и возможность участия в них людей, в принципе способных к музыке и владеющих одним из подходящих инструментов, в отличие от того, что в *панчай-* и *нау-баджа* по традиции могут играть только мужчины из касты *парияр* (относящейся к низкой кастовой группе). Кроме того, определенная популярность современных *баччей-баджа* (королевских) объясняется еще и тем, что многие считают престижным иметь, например, на свадьбе подобие того оркестра, который звучит на правительственных торжествах. Поскольку на протяжении уже почти полувека как прежние, так и новоявленные музыкальные ансамбли продолжают мирно сосуществовать, то в этом случае целесообразно говорить не о вытеснении традиционных *панчай-* и *нау-баджа*, а о формировании новой параллели инструментального искусства⁷.

Для понимания развития этого процесса следует перелистать страницы истории Непала на несколько веков назад. С середины XVIII века, когда правившему в то время Притхви Нараяну Шаху удалось объединить многочисленные разрозненные княжества в единое государство с монархической формой правления, предпринимается попытка создать всеобщий праздник, олицетворяющий единство страны, путем использования и объединения отдельных символов и ритуалов празднеств разных народностей. Лучше всего подходил признаваемый большинством населения праздник Гходэ-джатра (*гхода* — по-непальски конь, являющийся символом Солнца)⁸. Король П.Н. Шах распорядился устраивать в этот день настоящий конный праздник с различного рода играми и соревнованиями и расширил представление традиционных танцев и шествий, призвав участвовать в них жителей многочисленных районов, расположенных вблизи долины Катманду. К концу XIX — началу XX века музыкальная сторона праздника значительно усилилась благодаря введению в обязательную программу военного оркестра, который должен был проходить стройными рядами

по полю перед началом и после окончания скачек. Данное нововведение появилось по инициативе правящего в то время семейства Рана, перенявшего традицию от британских властей, устраивавших пышные парадные праздники в Индии.

Если сначала это были только небольшие ансамбли (как специальные подразделения воинских частей), в состав которых включались и национальные, и европейские музыкальные инструменты, то со временем из них стали формироваться уже сводные военные оркестры. По-настоящему новым для Непала здесь был инструментальный состав и стиль парадного марша, в то время как сама традиция народных гуляний и шествий при участии разного рода инструментов лишь обрела иной разворот. Этому, безусловно, способствовала постоянная модернизация празднования Гходэ-джатры. В частности, с каждым годом усиливалась роль зрелищности за счет красочного (со всяческими перестроениями) шествия ансамблей с разным составом инструментов. Кроме того, постепенно и целенаправленно обогащался музыкальный материал, пополняющийся в основном известными мелодиями различных народностей Непала. В результате одним из самых значимых и всеми ожидаемых моментов праздника стало исполнение оркестром «гирлянды народных мелодий» как своеобразного музыкального приветствия королю.

Рождению традиции, сохраняющейся и в наше время (но теперь обращенной к республиканским властям), способствовала совокупность нескольких факторов. Прежде всего, издревле существовавший в Непале обычай исполнения перед храмом небольшим инструментальным ансамблем мелодий религиозных гимнов в честь почитаемых божеств и посвященных им празднеств. Другим фактором, стимулирующим приспособление старых традиций к новым задачам, явилось впечатляющее событие во время вступления на престол короля Махендры (в 1956), когда, по обычаю, в день коронации к дворцу пришло неожиданно большое число жителей из разных местностей, которые пели песни на своих языках во славу короля. Результатом объединения двух традиций стало звучание популярных в различных областях мелодий уже в оркестровом исполнении во время проведения в том же году Гходэ-джатры. Таким образом, снимался барьер понимания и произнесения разноязычных текстов, и становилось возможным осуществлять всенародное музыкальное приветствие независимо от стихийного волеизъявления.

Нельзя сказать, чтобы первоначально к подобному нововведению сами устроители относились с большой ответственностью, как, собственно, и к тому, из песен каких областей и народностей будет состоять эта «гирлянда мелодий». Она пополнялась по мере

узнавания музыкантами новых образцов из малоизвестного фольклора отдаленных районов Непала, так же как какая-то из ранее входящих в «гирлянду» мелодий могла по какой-то случайности «выпасть» из ее состава. Однако все изменилось после инцидента, произошедшего во время коронации в 1975 году Бирендры Бир Бикрам Шах Дева. В ритуале его приветствия, когда зазвучала оркестровая музыка, представители различных народностей с радостным волнением узнавали свои родные мелодии; но среди них по неизвестной причине не прозвучало ни одной, которая бы принадлежала неварам — коренным жителям долины Катманду. С учетом эмоционального стресса и имевшихся на тот момент сложностей исторического и политического характера это вызвало долго неутрачиваемое недовольство, получившее отражение и в печати⁹. Возможно, именно с тех не столь отдаленных времен к составлению «гирлянды народных мелодий», звучащей в инструментальном исполнении, относятся с большей строгостью, поскольку она воспринимается не иначе как символ братства разноязычных народностей; а ее исполнение на многих более или менее значительных торжествах и праздниках стало новой традицией в жизни Непала.

Характерно, что в Непале нередко по названию основного аккомпанирующего инструмента могут именоваться музыкально-танцевальные или песенные жанры, среди них *худке-нач*, *дампху-нач*, *дапа-мэй* и др. В зоне Маханали (область Дадэлдхура), например, ведется музыкальное повествование о богах и легендарных героях. Исполнитель держит в руках маленький барабанчик, к которому от плеча тянется веревка с несколькими колокольчиками. Сам барабанчик — *худка* в форме песочных часов, деревянный, с тонкими кожаными ремешками, протянутыми от одного обтянутого кожей донышка до другого. В зависимости от силы их натяжения звук будет выше или ниже. По названию барабанчика именуется и сам музыкально-повествовательный танец *худке-нач*. Хотя танцем является простое пританцовывание, но в согласии с пением, ведущимся в традиционном эпическом стиле *гатха*, в такт с барабанчиком и звенящими бубенцами это производит впечатление своеобразного представления, что и соответствует понятию *нач*. Как правило, этому искусству начинают учиться с детства, и остаются верны ему до конца жизни, так же как не ослабевает к нему и любовь зрителей. Вероятнее всего, и сам барабанчик *худка* выбран был когда-то совсем не случайно, ибо он является почти копией мифического барабанчика *дамару* (только чуть длиннее его), который бог Шива держит в одной из своих рук и с его помощью задает ритм всей Вселенной.

Другой пример. У тамангов и шерпов (жителей горных районов, расположенных вокруг долины Катманду) есть популярный для всех воз-

растов танец *дампху-нач* — по названию наиболее распространеного здесь ударного инструмента *дампху* (типа бубна). Это не просто танец, а своеобразное действие. В основе его лежит довольно простая песенная мелодия, темп которой постепенно ускоряется — от медленного до умеренно-быстрого, устанавливающегося примерно с середины танца. В нем нет какого-то строго установленного порядка, но есть определенный набор фигур и построений, меняющихся по ходу изменения темпа, задающегося звучанием *дампху*. В танце, как и в пении, обычно принимают участие все желающие любого возраста, тем более что песенные тексты здесь, как правило, не многословны и к тому же неоднократно повторяющиеся. Поводом для исполнения *дампху-нач* может служить любое праздничное событие, а нередко он выполняет и обрядовую функцию, например, при рождении ребенка или при первом кормлении его рисом и т. д. Более того, танец может служить еще и обрядом скрепления брачного союза молодых. Если в течение всего вечернего деревенского гулянья парень и девушка протанцевали под *дампху* вдвоем, то воспринимается это как откровенное заявление об их любви, и никто не удивится, если после танца девушка уйдет к парню в дом и с этого момента у них начнется семейная жизнь¹⁰.

Интересно отметить, что кроме самого распространенного *дампху* среднего размера не менее популярны большой и малый *дампху* (также именуемые как *дапх* и *кхайджари*), такой же открытой круглой формы, с обтяжкой кожей с одной стороны, по которой играют пальцами правой руки, а левой рукой его держат. Не менее любим и бубен *джхъяли-дампху*, отличающийся от вышеназванных тем, что по всему его круглому каркасу укреплены мини-тарелочки. Есть и восьмиугольный *дампху* (*дах*), особенно распространенный в долине Катманду среди неваров. Разумеется, этим не ограничиваются разновидности ударных инструментов данного типа¹¹. Однако вернемся к продолжению рассмотрения песенно-танцевальных жанров, называемых по имени единственного или основного сопровождающего их инструмента.

В этом ряду стоит назвать еще один вокально-хореографический жанр, возникший из старинных песнопений, которые неварские буддисты (махаянского толка) посвящали Будде. Со временем они преобразовались в самостоятельную вокальную форму *дапа-мэй* (по-неварски *мэй* — песня), получившую свое наименование от основного аккомпанирующего инструмента *дапа-кхин*. Это двухсторонний барабан вытянутой формы (по размеру больше чем *мадал*, и тоже «с *кхари*»), по одному основанию которого ударяют деревянной палочкой, а по другому — ладонью левой руки. Тематической основой песен служили мифические истории, повествующие об инкарнациях

Будды (до его рождения на земле в облике принца Сиддартхи). Богатство сюжетов, переплетающих мифологические сказания с реальной жизнью, а также своеобразие метроритмических комбинаций (по особому именуемых *гуара*), используемых в песнях *дапа*, способствовали и созданию к ним самобытных танцевальных движений, сочетающихся с пантомимным действием¹². Сам барабан *дапа-кхин* при этом выполнял своего рода организующую функцию, то есть являлся определяющим и выстраивающим ритмико-темповую структуру действия и, по сути, был его ведущим. В результате стал формироваться песенно-танцевальный жанр, именуемый *дапа*, который благодаря необычайной развитости приблизительно к XI–XII векам обрел статус высокого профессионального искусства¹³.

Далее, на его основе родились музыкально-танцевальные драмы — *Джатака пъякхан*, базирующиеся на 32 легендах о перерождениях Будды. Начиная с XII–XIII веков и до настоящего времени они с неизменным успехом разыгрываются в июле — августе, превратившись в своеобразный тридцатидневный театральный фестиваль. Вся группа актеров, певцов и инструменталистов по-прежнему состоит из одних только неварских мужчин и по традиции именуется *дапа-кхала* — по названию инструмента, все также остающегося основным. Даже несмотря на давно расширившийся аккомпанирующий состав, в «ключевых» драматических сценах, наполненных образно-символическим содержанием, звучанию *дапа-кхин* неизменно отводится особо значимая роль, и потому в общем ансамбле, как правило, их бывает не менее двух¹⁴.

Многое в Непале менялось с течением времени в связи с модернизацией инструментов, трансформацией содержания и оформления различных ритуалов, праздничных церемоний, с развитием музыкальных драм, соответственно чему многовариантной становилась и сама инструментальная музыка, в которой наряду с инновациями всегда оставались востребованными и старые добрые традиции *вадитры*. Не потому ли продолжают существовать и сейчас отдельные группы музыкантов, все так же, как и много веков назад, именуемые *вадитра*, или *вадья-гоштхи*, сидящие возле храмов и заботящиеся о том, чтобы молитвенные мелодии в их инструментальном исполнении звучали в честь почитаемых божеств и трогали сердца простых смертных.

Примечания

1. В центре долины со временем вырос крупный город с одноименным названием Катманду, который с 1768 года (в период правления Притхви Нараян Шаха) стал столицей Непала. Подробнее см.: Лунёв С. И. Непало-индийские отношения // Непал на рубеже тысячелетий / Ред. А. А. Ледков. М.: Ин-т Востоковедения РАН, 2002. С. 52–60; Редько И. Б., Ледков А. А. Предисловие // Габорио М. Непал и его жители. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1985.

2. По этой теме см.: *Морозова Т.Е.* Профессиональная музыка Непала в аспекте взаимосвязи с индийской музыкальной культурой // *Культура Востока*. Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет/Ред. Т. Е. Морозова. М.: URSS, 2009; *Шрестха К.П.* Непальские легенды и традиционные праздники в контексте истории // *Культура Востока*. Вып. 2. Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет/Ред. Т. Е. Морозова. М.: URSS, 2009.
3. Исследование этих надписей было проведено в специальной работе непальского ученого Д. Баджрачарья «Личчхави-калка абхилекха» («Надписи личчхавского периода»), вышедшей на непальском языке в Катманду в 1973 году (в издании указан 2030 г. по непальскому календарю).
4. См.: *Dhar Ch.* Nepalese Music. Kathmandu: Nepal Bhasha Parishad, 1957; *Thapa N.B.* A Short History of Nepal. Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1973.
5. Подробнее см.: *Divas T.* Musical Instruments of Nepal. Kathmandu: Royal Academy, 1977.
6. Следует отметить, что, несмотря на схожесть во многом непальских и индийских музыкальных инструментов, в них имеются и определенные отличия, проявляющиеся в различных вариантах формы, в названиях, способах воспроизведения звуков и т. д. Что же касается использования различных инструментов и специфики их объединения в конкретные группы, то здесь наблюдаются еще более существенные расхождения. Развитие инструментальной музыки в Непале шло в русле своих традиций, изначально предполагающих, в отличие от Индии, активное использование ансамблевого исполнительства на самых разных уровнях (с учетом предназначения, масштаба и характера событий — светских или религиозно-ритуальных), так же как, безусловно, и в развитии театрального и песенно-танцевального искусства.
7. *Морозова Т.Е.* Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр // *Культура Непала. Традиции и современность*/Ред. Т. Е. Морозова. СПб.: Алетейя, 2001. С. 67–68.
8. В основе его лежала легенда о борьбе с демоном, после победы над которым люди скакали на лошадях через его гигантское тело до тех пор, пока оно не ушло под землю. Однако, по той же легенде, через год земля в этом месте вдруг зашевелилась, и будто бы послышалось дыхание чудовища. Тогда люди стали снова неистово скакать на лошадях, чтобы удержать его под землей, и, убедившись, что угроза миновала, устроили на радостях пир и гулянье с песнями и танцами. С тех пор ежегодно в этот день (на 15-е сутки «темной луны») устраивались скачки, дополненные впоследствии ритуалом подъезда царственной особы верхом на коне или в повозке, запряженной лошадьми, и завершалось все по-прежнему праздничным весельем, насыщенным музыкой. См.: Свастхани: мифы и легенды Непала/Пер. и лит. обработка К. П. Шрестха. М.: б.и., 1996; *Deep Dh. K.* The Nepal Festivals: With some articles enquiring into Nepalese arts, religion and culture. Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1978.
9. Об этом событии см.: *Морозова Т.Е.* Указ. соч. С. 70–71, 83.
10. См.: *Морозова Т.Е.* Ритуальные песенно-танцевальные традиции Непала: угасание или преобразование? // *Искусство Востока*. Вып. 4. Сохранность и сакральность/Ред. Е. А. Сердюк. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 232–260.
11. Дополнительные сведения об инструментах этого типа см.: *Divas T.* Op. cit. P. 6–7; *Музыкальные инструменты*. Энциклопедия/Научно-энциклопедический/Ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008.
12. Специфической чертой непальской традиции является соединение нескольких метроритмов (талов) внутри одной музыкальной или песенно-танцевальной композиции, то есть в основу может быть положено от двух до десяти талов, чередующихся в обусловленном порядке. Такая своеобразная метрическая комбинация именуется гуара, или гуара-тал («смешанный тал»), и важная роль ударного инструмента при исполнении подобных композиций очевидна. *Морозова Т.Е.* Музыкальное искусство Непала... М., 1987. С. 294.
13. Также об этом см.: *Darna P.* Sangit parikrama. Kathmandu, 1981 (in Nepali). P. 36–39.
14. По этой теме см.: *Морозова Т.Е.* Традиция непальских музыкально-танцевальных драм и театральных фестивалей // *Непал на рубеже тысячелетий*/Ред. А. Ледков. М., 2002.; *Malla P.* Nepaly rangamancha. Kathmandu, 1980 (in Nepali).

А.Н. Бабин

Мотивы *рагамала* в живописи XX века: традиция и реинкарнации

Alexander Babin *Ragamala* Motifs in 20th Century Painting: Tradition and Reincarnations

Ragamala miniatures, depicting ragas in a human form, have been widespread on the Indian subcontinent since 16th c., practically ceased as a living tradition at the end of 19th c. However, they continued to exist as a text of a culture, and elements of its language produced a number of interpretations in the 20th c. art. Ragamala motifs appear in some forms in the works of different South Asian artists such as A. Tagore, G. Keyt, M.F. Husain and others. These “reincarnations”, holding a reference to the previous artistic tradition (and it is notable that we have deal rather with Rajput than Mughal miniature), show the uniqueness of the individual interpretation of the previous eras’ canon. They appear as artists’ reflections on the idea of visualized sound, and, also, often can be considered to be markers of the national in art.

Keywords:

Ragamala,
miniature, music,
India,
South Asia,
modern and
contemporary painting,
synaesthesia,
Gesamtkunstwerk.

Ключевые слова:

Рагамала,
миниатюра,
музыка,
Индия,
Южная Азия,
современная живопись,
синестезия,
Gesamtkunstwerk.

«*Рагамала*» переводится с санскрита как «гирлянда, ожерелье *раг*». *Рага* же — это одно из центральных понятий музыкальной теории Индии, особый тип ладово-интонационного образования, в котором определенный звукоряд и характерные мелодические интонации

согласуются с эмоционально-образной сферой (*раса*)¹. Существенной ее характеристикой является также *самаяя* — время (года или суток), которое считается наиболее благоприятным для исполнения музыки, основанной на той или иной *раге*.

Что до слова «*рагамала*», то оно способно иметь разные коннотации и оттенки смысла. Так, исполнитель индийской классической музыки может сказать: «Я попробую сыграть *рагамала*»; это может означать, что он собирается составить композицию так, чтобы во время ее исполнения перейти с одного ладово-интонационного строя на другой. Вообще же в музыковедении этим термином традиционно определяют системы классификации *раг*, бытовавшие в североиндийской музыкальной теории вплоть до конца XIX века. Такая система подразумевает «гендерное разделение» *раг* и выглядит как совокупность «семей», состоящих из «женских» *раг* (называемых *рагини*), во главе которых стоят «мужские» *раги* (слово «*рага*» в санскрите относится к мужскому роду)².

Характеристику *раг* в трактатах о музыке со временем начинают дополнять *шлоки* (стихотворные строфы) с описанием их антропоморфных *дхьяна* мурти («образов для созерцания»). Впоследствии строфы, где *раги* и *рагини* предстают как прекрасные мужчины и женщины, встречаются в виде отдельных, уже скорее поэтических, чем музыковедческих, сборников, которые обретают иллюстрации, где каждая *рага* получает зримую форму. Корпус дошедших до нас манускриптов свидетельствует, что *рагамала* являлась одним из самых популярных объектов исполнения для некоторых региональных школ живописи начиная с рубежа XVI–XVII веков³.

Во второй половине XIX века, с упадком дворов богатых покровителей, искусство миниатюры в Индии сходит на нет. Этому также способствует распространение на зависимой от Ост-Индской компании территории низкопробных образцов английской живописи XVIII века и ее «академической манеры худшего толка»⁴. Вместе со средой своего бытования уходят и серии *рагамала*. Своеобразной точкой, знаменующей закат этой традиции, можно считать литографическую серию 1887 года, которую выпустил бенгальский музыковед Шурендромохан Тагор (Sourindro Mohun Tagore) в качестве подарка королеве Виктории в честь пятидесятилетия ее правления. Сорок два листа с изображениями *раг* были выполнены по заказу Ш. Тагора художником Кришнахари Дасом⁵. Ш. Тагор (1840–1914) принадлежал к роду Тагоров, игравшему видную роль в столичном обществе Британской Индии. Коллекционер, меценат, общественный деятель, Шурендромохан делал многое для повсеместного продвижения индийской музыки. В частности, он профинансировал отправку коллекций

музыкальных инструментов — как традиционных, так и гибридных, изготовленных по его заказу, — а также собственных книг в ряд крупных городов мира. В деятельности Ш. Тагора довольно разнообразно отразились противоречия, присущие эпохе, месту и классовой прослойке, которым он принадлежал. Последняя, называемая *бходролок*, сформировалась за годы британского владычества в Индии и состояла из землевладельцев, компрадоров, зачастую — выходцев из брахманских родов, активно контактировавших с колониальными властями. Представители этого сегмента общества, с одной стороны, лучше прочих бенгальцев были знакомы с европейской культурой, с другой — чаще других подвергали ее критике, защищая интересы культуры национальной. В интеллектуальных кругах этого времени актуализируется стремление к пересмотру традиционных ценностей общества и артикуляции современного их понимания⁶. Шурендромохан формирует определенный образ родной культуры, чтобы представить его августейшему реципиенту. Упомянутая выше серия озаглавлена «Шесть *раг* и тридцать шесть *рагини* индусов» (*Six Ragas and Thirty-Six Raginis of the Hindus*), словно бы мусульманский вклад в североиндийскую традицию можно считать несущественным. Желание Ш. Тагора создать картину «классического индусского прошлого», может быть, в некоторой мере обусловлено его усвоением британской колониальной точки зрения⁷; а обсуждаемая серия *рагамала*, подобно ряду других опубликованных им изданий, выражает «и его националистически окрашенное чувство гордости за содействие величию и преемственности индийской музыкальной традиции, и его лояльность по отношению к британской короне»⁸.

Следует, однако, заметить, что при всех нововведениях, присущих технологии изготовления и изобразительному строю данной серии, о которых будет сказано ниже, концептуально она остается в рамках живописной традиции *рагамала* индийской миниатюры. Последнюю в общих чертах можно определить как традицию визуализации музыкального, где в зримых формах воплощаются единицы языка музыки. Достигается это в большинстве случаев посредством изображения сюжетных композиций, персонажи которых находятся в том или ином эмоциональном состоянии. Прибавив сюда характер окружения персонажей (время года/суток, пейзаж и т. п.), мы получим необходимое для того, чтобы «зазвучала» *раса* изображенной *раги*. Подобный подход обусловлен, по видимости, литературной традицией (в ее исторической связи с театральным искусством), сыгравшей роль медиума на пути от музыки к живописи. В этом отношении серии *рагамала* рядоположены стихотворным классификациям *наяка-найика* (типажи героев и героинь санскритской драмы и индийских литератур) и многим другим поэтическим

произведениям индийского Средневековья, разрабатывавшим поэтику любовной *расы* (*шрингара*). Нередко для их иллюстрации использовались иконографические схемы, весьма сходные с теми, что мы встречаем в сериях *рагамала*.

Говоря об иконографических схемах, нельзя не упомянуть исключительную вариативность таковых у некоторых *раг*⁹, различия их трактовок в локальных живописных традициях, а также разнообразие и подвижность самих систем классификации «*рага-рагини*». В подобной ситуации важную роль будет играть момент именования; особенно при атрибуции произведения. Надписанное название часто выступает как знак-индекс, который помогает определить ту или иную миниатюру как лист из серии *рагамала* и понять, какая именно *рага* на ней изображена¹⁰.

Образы музыки в современной индийской живописи — обширная тема, достойная, безусловно, более подробного исследования. В рамках же настоящей статьи будут рассмотрены те произведения (или, чаще, серии), названия которых выступают как знаки-индексы, позволяющие полагать, что эти работы действительно представляют, в той или иной мере, результат осмысления именно средневековой традиции *рагамала*, а не только явлений более общего порядка.

Возможность новых воплощений *рагамала* была во многом подготовлена деятелями Бенгальского Возрождения. В частности, один из главных его теоретиков и апологетов, А.К. Кумарасвами (Ananda Kentish Coomaraswamy, 1877–1947) в монографии «Раджпутская живопись» (1916) дал первое систематическое описание живописи дворов Раджпутаны и горных княжеств Пахари¹¹, буквально открыв миру это искусство, ранее остававшееся в тени могольского (или неотделяемое от последнего). Однако он неизбежно расставил определенные акценты и «породил некий набор “мифов”, которые до сих пор приходится развенчивать исследователям»¹². Спектр тем, героев и сам характер раджпутской живописи Кумарасвами устойчиво связывает с индуизмом или с особым индийским миро-созерцанием — в отличие от живописи могольской, одновременно (и, отметим, в активном взаимодействии) с которой она бытовала, — игнорируя или уделяя незначительное внимание явлениям, выходящим за рамки его концепции (к примеру, светским жанрам: портрету, сценам *дарбаров*, охоты и т. п.). Раджпутское искусство он позиционирует, в сравнении с «эклектичным» могольским, как более аутентичное, как развивавшее исконно индийские традиции. *Рагамала* — пока что в качестве одной из тем миниатюрной живописи — также впервые получает освещение именно здесь: по сути, это момент начала современного ее изучения.

Но содержание *рагамала*, в изрядной степени светское, придворное, Кумарасвами несколько «спиритуализирует»; а в каталоге Бостонского музея искусств, изданном десятилетием позже, еще более прямо связывает с индуизмом¹³. Еще одна видная фигура, бенгальский историк искусства и художественный критик О.К. Гангули (Ordhendra Coomar Gangoly, 1881–1975), представил в 1935 году свою книгу «*Раги и рагини*», посвященную текстам, в которых отражена история их «гендерного» различия и визуализации. Это был заметный шаг вперед в изучении *рагамала* после «Раджпутской живописи» и закономерное продолжение последней¹⁴.

Бенгальское Возрождение, будучи «необходимым звеном в развитии индийской живописи, переходом к современному искусству»¹⁵, сменилось новыми веяниями, проявившимися в творчестве Р. Тагора, Дж. Роя, Амриты Шергил и других, а затем и такими, против которых был направлен скептический пафос его деятелей. В 1940–1960-х годах в искусстве стран Азии и Африки, добившихся независимости, широко распространились модернистские методы¹⁶. Собственно, с этого времени мы и можем, пожалуй, говорить об индийском варианте модернизма, понимая последний как систему новых визуальных «художественных кодов», укорененную «в открытиях классического авангарда»¹⁷ в сфере формотворчества (хотя его первые ростки обнаруживают себя, безусловно, раньше).

В 1940–1950-х годах появляются новые объединения художников — не только на континенте (в Калькутте, Бомбее, Мадрасе), но также и на Цейлоне. В 1943 году в его столице основана «43 Group», объединившая независимых авторов, стремившихся работать в собственном стиле, отличном от официально поддерживаемых натурализма и художественной «стерильности». Один из ведущих представителей группы, Джордж Кейт (George Keyt, 1901–1993), вслед за Леже, Браком и другими, преломляет, расщепляет, видоизменяет форму, часто доходя до почти геометрического конструирования. Впрочем, сюжеты, характер взаимодействия, позы и жесты персонажей остаются, как правило, читаемыми. Параллельно с интересом к новым формам Нового времени художник активно осмысляет и местные традиции — философские и изобразительные. В годы становления он с большим вниманием относится к творчеству Р. Тагора и всем веяниям, идущим из Бенгалии; изучает различные аспекты индуизма и буддизма. В качестве визуальных источников его вдохновения (особенно в отношении женских образов) отмечают не только репродукции работ Матисса и Пикассо, но и фрески Сигирии, и чольские бронзы¹⁸. Во многих произведениях Кейт развивает темы и образы, почерпнутые им из индийской мифо-

логии и литературы; встречаются среди них и подписанные именами *раг*. В работе «*Рагини Лалита*» (1974) он развивает традиционную иконографическую схему¹⁹, привнося в нее определенные композиционные и другие (к примеру, темный цвет кожи героя) новшества; но такой подход, в некотором смысле, применялся при визуализации *раг* и ранее²⁰. Важно, что это сюжетная композиция с ясно определяемыми характеристиками персонажей, что, по большому счету, продолжает традиции средневековой живописи *рагамала*, когда образ бытует через трансляцию определенных иконографических схем и (или) деталей, узнавание которых, вкупе с прочтением подписи, обуславливает соответствующую его трактовку.

Другой выдающийся представитель индийского модернизма, младший современник Кейта М.Ф. Хусейн (Maqbool Fida Husain, 1915–2011), входивший в бомбейскую «Группу прогрессивных художников» (The Progressive Artists» Group), также сочетал новые подходы к формообразованию с обращением к символам и образам индийской культуры. Мотивы *рагамала* проявились и в его творчестве, однако качественно иным образом. В 1950–1960-х годах Хусейн создает так называемую *Ragamala series*²¹, где изображает на полотнах фигуры музицирующих и танцующих персонажей. Работы серии очень энергичны по исполнению; это проявляется и в лепке формы цветом, и в общем ритме композиции. Что же касается содержательной стороны, то, в отличие от Кейта, Хусейн не следует иконографическим традициям миниатюры, не транслирует ее конкретных схем; но, очевидно, желает выразить собственное ощущение музыки своей родины, и слово «*рагамала*» здесь — своего рода метафора ее «собирающего образа».

Притом, что Кейт и Хусейн, каждый по-своему, экспериментируют с формой, их работы в известной степени фигуративны. Беспредметная же живопись находится несколько ближе к музыке, ведь музыкальные образы предполагают весьма высокую степень абстракции. Кандинский, рассуждая в трактате «О духовном в искусстве» о средствах и способах выражения внутреннего мира художника, приводит в качестве идеального примера музыку, «нематериальнейшее из искусств»²²; а также регулярно обращается к музыкальной терминологии, когда описывает те или иные характеристики абстрактных композиций, и это обусловлено не только глубоким сродством «искусств вообще и музыки и живописи в частности»²³, но и, не в меньшей мере, отсутствием необходимости для музыки внешнего подражания природе. Интересная параллель встречается у его современника, Андрея Белого, когда в классификации видов искусства (Белый называет их «формами»), восходя от зодчества к музыке, «мы присутствуем при медленном,

но верном ослаблении образов действительности»²⁴.

С вышесказанным будто бы вступает в противоречие оценка, данная отечественным исследователем современного индийского искусства С.И. Потабенко художнику Ом Пракашу (р. 1932). «Живописное воплощение *раг* О. Пракашем, — пишет Святослав Игоревич, — условно, субъективно и не может претендовать на адекватность музыкальному образу именно в силу абстрактного характера живописи»; и далее о том, что художник достиг бы большего, если бы «шел в своем поиске к предметному образу-символу подобно Чюрлёнису»²⁵. В строгом смысле, «живописное воплощение *раг*» Ом Пракашем относится к раннему периоду его творчества, когда он начал в 1956 году играть на ситаре, изучать классическую музыку североиндийской традиции и познакомился с выдающимися учителями, в том числе Рави Шанкаром. Последний помог ему узнать иконографию различных *раг*, что вдохновило художника исполнить 25 акварелей (1959), которые развивают иконографические схемы средневековой миниатюры²⁶. Более поздняя «*Рагини лунного света*» («*Ragini of Moonlight*», 1965) уже не фигуративна и неуловимо напоминает полотна Клее. Ее название отсылает к представлению о *самайя* — времени, благоприятном для исполнения той или иной *раги*, и, соответственно, связанной с этим временем *расой*. В работах последующих периодов Ом Пракаш иногда использует в названиях некоторые термины, присущие языку описания музыкального, к примеру, «Созвучие желтого» («*Assonance of Yellow*», 1974), «Созвучные вертикали» («*Consonant Verticles*», 1972) и т. п. Однако это уже сложно назвать «воплощением *раг*», здесь, скорее, идет речь о гранях, смежных для восприятия явлений акустических и визуальных. Эти холсты повествуют, в некотором смысле, о том же — о соответствии между миром звуков и миром красок, — но геометризация изображенного на них свидетельствует, что они более «поверены алгеброй», чем ранние работы, и в этом смысле ближе европейским представлениям о музыке, чем индийской *раге*.

Интересно обратиться к серии «*Musical moods*» (1965) Лакшмана Пая (Laxman Pai, р. 1926), уроженца Гоа, получившего художественное образование в Бомбее и Париже. Она включает нефигуративные композиции, что является для автора скорее исключением, чем правилом²⁷. Пытаясь дать визуальное воплощение явлениям мира музыки, не опосредованное изображением музицирования, Лакшман Пай обращается к абстракции (либо, если рассуждать от обратного: пробуя себя в абстрактной живописи, берет в качестве означающего именно музыкальную терминологию). В этой серии он работает большей частью с цветовыми пятнами, своего рода «чистыми эмоциями» живописи, используя широкий диапазон оттенков. Каждая картина

выдержана в определенных, отличных от других, тонах. Колорит и формообразование подчинены здесь тому или иному настроению, которое, посредством называния живописного произведения именем *раги*, связывается с состоянием, вызываемым воздействием музыки. А поскольку оно корреспондентно в том числе определенному времени суток (*самайя*), постольку и работы данной серии приобретают более «конкретное» звучание, если подходить к их интерпретации с этим знанием. Так, в «*Рааг Лалит*» можно обнаружить намек на легкую предрассветную дымку, а в «*Рааг Бхайрав*» — на восходящее солнце. Но, безусловно, главное здесь — не конкретика образа, а именно попытка передать *расу* — эмоциональное наполнение *раги*; на что в числе прочего как бы намекает и само название «*Musical Moods*», где «*moods*» можно перевести и как «лады», и как «настроения». Очевидно, что автор обращается здесь не к традиции изображения *раг* в средневековой живописи, а к самому представлению о том, что *раги* могут иметь не только слышимую, но и зримую форму.

Образы музыкального воплощает в беспредметных визуальных формах и Сабах Хусейн (Sabah Husain, р. 1957), художник и куратор из Пакистана. Помимо традиционного искусства региона, об устойчивом интересе к которому говорит список публикаций на ее сайте, Сабах изучала техники изготовления бумаги и печатной графики в Киото. Ее работы, озаглавленные именами *раг*, хранящиеся в коллекции Британского музея и Музея Виктории и Альберта, созданы в технике ксилографии и офорта²⁸; есть и другие, исполненные акрилом и японской тушью. Задачу воплощения связи звука, цвета и движения она решает в экспрессионистском ключе, используя для создания определенной атмосферы исключительно текстуру, цветовое пятно и линию, с их помощью выражая свое ощущение высоты звука, тембра и *аланкар* («украшений», то есть фиоритур)²⁹. Произведения Сабах построены подобно тому, как строится мелодия посредством музыкальных нот и интонаций. Важную роль здесь играет также то, о чем некогда сказал Р. Тагор как про явление, общее для всех искусств, — принцип ритма, «который трансформирует инертные материалы в живые творения»³⁰.

Для не-европейских художников идеи связи и синтеза искусств, унаследованные модернизмом от романтиков, выступают в числе прочих как своего рода «вызов». В арсенале культуры Индийского субконтинента уже имелась традиция выстраивания подобных связей для должного на него «ответа»; более того, такая, прямых аналогов которой в мировом искусстве неизвестно. Другое дело, что к XX веку она перестает жить в формах, которые ей полагаются присущими. Изменяясь на протяжении своего бытования, живопись *рагамала*

сохраняла, однако, определенные основания и средства для визуализации музыкального: представление о человеческом облике *раг*, различение их эмоциональных характеристик; типологическое родство, устойчивость и преемственность иконографических схем, а также общность материалов и техник для воплощения. Но, поскольку этот феномен развивался в контексте иного, средневекового, типа культуры, и многие связи, необходимые для должной его интерпретации, в XX веке исчезли или редуцировались, то «новые жизни» он получает уже в отрефлексированном качестве и начинает функционировать как некая концептуальная единица в тотальной игре смыслами, становясь частью означающего. Наиболее частым способом его бытования в искусстве XX века становится такой, когда воплощается субъективный, присущий воображению конкретного художника, образ, который связывается с традиционными схемами посредством знака-индекса. В качестве последнего чаще всего будет выступать название, иногда — наиболее устойчивые элементы иконографии *раги*, включаемые в образный строй работы; авторы могут использовать их композиционные схемы³¹ или даже приклеить на живописное полотно репродукцию миниатюры, изображающую соответствующую *рагу*³².

Мы видим, что кроме стремления визуально воплотить образы музыкальные обращение к *рагамала* зачастую будет выступать как маркер внимания художника к образам, репрезентирующим национальное. Эта смысловая составляющая отчетливо проступает в литографической серии Ш. Тагора; просматривается она и в наследии Дж. Кейта, Л. Пая, М.Ф. Хусейна, где *рагамала* соседствует с образами «Махабхараты», «Рамаяны», «Гита Говинды», «Ритусамхары» и т. п. В серии «Атомные *рагини*» (1975) А. Рамачандрана, где, надо сказать, разрабатывается скорее социальная, чем музыкальная проблематика, *рагини* можно прочесть как метафору традиционного в контексте угрозы его исчезновения³³.

Это вполне согласуется с веяниями времени, «Нового и Новейшего», и присущей им диалектикой: у региональных культур существует постоянная необходимость, с одной стороны, интеграции в мировое сообщество, а с другой — сохранения культурной самобытности в условиях глобализационных процессов. В изобразительном искусстве Южной Азии XIX–XXI веков эта диалектика проявляла себя в устойчивой ориентации представителей совершенно разных его направлений, течений и групп на сочетание в своем творчестве черт национального и интернационального. С течением времени характер этого сочетания необходимо изменялся, но оно оставалось актуальным и тогда, когда искусство было ареной и средством идеологической борьбы, и тогда, когда оно вышло на мировой уровень и рынок. Все это повлияло на судьбу «новых рождений» *ра-*

гамала, в чем-то перекликающуюся с той, какую получили тантрические образы и символы в индийской живописи XX века³⁴. Однако важно отметить, что, в отличие от последних, в случае с *рагамала* мы имеем дело со светской, придворной традицией. Оттого, вероятно, и такая «фундаментальная черта индийского мировоззрения», как «игра смыслами, отсутствие четких границ интерпретации»³⁵, проявляется здесь гораздо сильнее; а это делает работу исследователя как более сложной, так и более интересной.

Примечания

1. Подробнее см.: *Морозова Т.Е.* Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Икар, 2003. Определение раги на с. 77.
2. Представляется справедливым ставить знак равенства между именованием систем классификации «рагамала» и «рага-рагини». У некоторых средневековых авторов мы встречаем также «дочерей» (*рагалутри*), «сыновей» (*рагалутра*) и «жен [сыновей]» (*бхарья*), однако базовым остается РАЗДЕЛЕНИЕ на «мужские» и «женские» *раги*.
3. Подробнее см.: *Gude T.B.* Between music and history: Ragamala paintings and European collectors in late eighteenth-century Northern India. A dissertation ... PhD in Art History. Los Angeles: University of California, 2009. P. 1–2. ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 3405677). См. также: *Aitken M.E.* The Laud Rāgamālā Album, Bikaner, and the Sociability of Subimperial Painting // Archives of Asian Art. 2013. Vol. 63. № 1. P. 37.
4. Подробнее см.: *Шептунова И.И.* Живопись Бенгальского Возрождения. М.: Наука, 1978. С. 17–21; *Потабенко С.И.* Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время. М.: Наука, 1981. С. 22–37.
5. Этой серии посвящена статья этномузыковеда проф. Чарльза Кэпвелла, см.: *Capwell C.* A Ragamala for Empress // Ethnomusicology. 2002. Vol. 46. № 2. P. 197–225.
6. О проявлении этих процессов в философской мысли XIX–XX веков см.: *Бурмистров С.Л.* Индийские историки философии в XX веке: выбор позиции // Письменные памятники Востока. 2012. № 1 (16). С. 138–150.
7. *Capwell C.* A Ragamala for Empress. P. 218.
8. Ibid. P. 197. К слову, последнее обстоятельство обрекло его на относительное забвение в индийской историографии после обретения страной независимости: Ш. Тагор, при всех его достоинствах, был определен в апологеты британской колонизации и на долгое время «исключен» из бенгальского национального дискурса.
9. См.: *Ebeling K.* Confusing Iconographies in Rajput Ragamalas // Baroda Museum Bulletin, Vol. XXIII. P. 35–70. См. также: *Ebeling K.* Ragamala Painting. New Delhi: Ravi Kumar, 1973. P. 16, 54–82.
10. Впрочем, и в этом случае исследователь не застрахован от ошибок в надписи, иногда — более поздней, чем само произведение, и т. п.
11. Подробнее об этом труде см., например: *Gude T.B.* Between Music and History... P. 27–33; на русском языке см.: *Коротчикова П.В.* Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства: дис. ... канд. искусствоведения. Государственный институт искусствознания. М., 2016. С. 67–79.
12. Там же. С. 69.
13. *Coomaraswamy A.K.* Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Part V: Rajput Painting. Cambridge, 1926. P. 42. Подробнее см.: *Gude T.B.* Between Music and History... P. 33–37.
14. *Gangoly O.C.* Ragas and Raginis: A pictorial and iconographic study of Indian musical modes based on original sources. Vol. II (1934). Vol. I. (1935). Подробнее см.: *Gude T.B.* Between Music and History... P. 38–46.
15. *Шептунова И.И.* Живопись Бенгальского Возрождения. С. 11.

16. См.: *Потабенко С.И.* Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время. С. 63–65. Ср.: *Kapur G.* When was Modernism in Indian Art? // When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. New Delhi: Tulika Books, 2000. P. 302–303.
17. *Герман М.Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 8–10.
18. Selected paintings and drawings by George Keyt (National Gallery of Modern Art exhibition catalogue). Introduction by Sihare L.P. New Delhi, 1975. P. 4.
19. Одна из основных схем для изображения *рагини* Лалита — сцена, где герой уходит на заре, оставляя героиню, часто изображаемую спящей, на ложе. Однако, как правило, на миниатюрах он показан стоящим рядом с ложем или в дверном проеме, а также не изображается с темной кожей.
20. К. Эбелинг в исследовании рагамала писал о «любопытном сходстве музыкальных и живописных версий *раг*», которое состоит в элементе импровизации, играющем важную роль в обоих случаях их проявления, см.: *Ebeling K.* Ragamala Painting. P. 16. Некоторые наблюдения относительно сходства творческого метода Кейта и способа воплощения *раги* в музыкальной практике см.: *Dissanayake E.* The Art of George Keyt and the Indian Raga // George Keyt: A Centennial Anthology. Colombo, 2001. P. 41–43. О чем-то сходном в отношении О. Тагора см.: *Шептунова И.И.* Живопись Бенгальско-го Возрождения. С. 32.
21. Одну из работ этой серии см.: Christie's Sale 7814 (10.06.2009, South Kensington), Lot 63.
22. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (живопись). Л., 1989. С. 16–17.
23. Там же. С. 24.
24. *Белый А.* Формы искусства. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 100. Цит. по: *Азизян И.* Андрей Белый о взаимодействии искусств // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 16.
25. *Потабенко С.И.* Искусство независимой Индии. М.: Восточный университет, 2003. С. 74.
26. Работы «Hindol», «Asavari» и «Megh Malar» воспроизведены на сайте художника.
27. Работы «Raag Bhairav», «Raag Sarang», «Raag Darbari», «Raag Lalit» воспроизведены на сайте художника.
28. Воспроизведены на сайте художника, сайте Музея Виктории и Альберта.
29. См.: *Морозова Т.Е.* Рага в музыке Хиндустани... С. 43.
30. *Tagore R.* My pictures // The English Writings of Rabindranath Tagore (ed. by Das S.K.). Vol. III. New Delhi: Sahitya Akademi, 2006. P. 635–636.
31. См. серию «The Art of Loving (Ragamala)» Амриты и Рабиндры Каур Сингх («Singh Twins»). Подробнее об их творчестве см.: *Saloni Mathur.* Diasporic Body Double: The Art of the Singh Twins // A Companion to Asian Art and Architecture. Brown R.M., Hutton D.S. (ed.). Wiley-Blackwell, 2011. P. 318–338.
32. Такое решение применила Амина Ахуджа; некоторые из ее работ, названные именами *раг*, были представлены на выставке в ГМИНВ и упомянуты в каталоге, см.: Амина Ахуджа, Индия. Живопись. Графика. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1982. Познакомиться с репродукциями удалось в ходе переписки с автором.
33. *Потабенко С.И.* Искусство независимой Индии. С. 117–118, илл.: с. 246–247.
34. Подробнее см.: *Шептунова И.И.* Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве // Современная художественная культура в странах Азии и Африки. М.: Наука, 1986. С. 127–141.
35. *Воробьева Д.Н.* Горшки и боги // Искусство. 2016. № 1. С. 40.

М.Ф. Альбедиль Язык богини Кали

Margarita Albedil The Goddess Kali's Tongue

The lolling out tongue of the goddess Kali is one of her most important characteristics and the most intriguing part of her image. There are different interpretations of this tongue; they do not always agree with each other. Obviously, the tongue is a kind of metaphor, and it is necessary to understand its original value. In this case we have to apply to the different contexts, historical and local, where there is Kali with his tongue hanging out, and find out what it took to loll out her tongue. The situation is complicated by the fact that the cult of Kali is ancient and heterogeneous; sometimes what is true for one incarnation of this goddess may be wrong for another. This cult was formed on the basis of the ancient cult of the Mother Goddess, first flourished among the non-Aryan peoples, and later it was included in the official Hindu pantheon. Analysis of the tribal beliefs, mythological evidence and various Sanskrit texts leads to the conclusion that the tongue of the Goddess demonstrate an ambivalent symbol for generating creative force, aggression and defense, energy and sexuality, etc. Terrible appearance conceals a deep philosophical meaning and representation of Indians on the spiritual path. This Goddess is considered the only one among Mahavidya who reveals the true nature of reality

Keywords:

Goddess Kali's tongue,
Multiple-valued Symbol,
Sacrifice,
Mother Goddess,
Tantrism,
Levels of Consciousness,
Cosmogony.

Ключевые слова:

язык богини Кали,
многозначный символ,
жертвоприношение,
богини-матери,
тантризм,
уровни сознания,
космогония.

При знакомстве с образом индуистской богини Кали у современного человека западной культуры обычно первой и вполне естественной реакцией бывает недоумение, шок, ужас. В самом деле, ее отталкивающая внешность поразительно далека от ожидаемой благостной божественной фигуры. Эта бесстыдная богиня обычно описывается и изображается с растрепанными волосами и полностью обнаженным черным телом, по которому струится кровь из гирлянды отрубленных человеческих голов, обвивающей ее шею, а на талии висит пояс из человеческих рук. У нее устрашающее выражение лица, а из ее оскаленного рта торчат чудовищные клыки и высунут длинный язык. В одной из своих четырех рук она держит меч, окропленный кровью из отсеченной головы, висящей в одной из ее нижних рук. Еще две руки сложены в жестах неустрашимости и дарования милости. В ушах у богини — серьги из детских трупов. Она живет в местах кремации, громко смеется и издает пронзительные вопли, леденящие кровь. Богиня алчно пожирает сырое мясо и пьет вино. Излишне говорить, что, в отличие от людей Запада, носители традиции — адепты индуизма шокирующую наружность своей почитаемой богини не воспринимают буквально. Цвет тела, поза, атрибуты, все детали образа Кали глубоко символичны. Они передают смыслы, важные с точки зрения главной цели в жизни каждого индуса — духовного освобождения *МОКШИ*.

Одна из самых интригующих деталей образа этой богини — ее высунутый язык, иногда достигающий невероятной длины. Деталь эта не случайна и, видимо, весьма значима. Богиня практически всегда изображается с высунутым языком. Этот традиционный образ глубоко укоренен в современном искусстве индуизма, причем на разных его уровнях, — от массового до элитарного. Именно такой Кали часто предстает перед своими приверженцами в индуистских храмах, которые встречаются в Индии повсеместно. Особенно распространен ее культ в Бенгалии. Достаточно вспомнить храм в Дакшинешваре, построенный во второй половине XIX века. Этот храм прославился тем, что жрецом в нем служил известный мистик Рамакришна Парамахамса (1836–1886). В знаменитом храме Калигхат в Калькутте, возведенном в начале XIX века, богиня представлена черной головой с тремя глазами и свисающим языком, который воспринимается как важнейшая часть ее облика. Современные художники и скульпторы чаще всего рисуют и ваяют Кали с высунутым языком. Такой ее можно увидеть и на улицах городов и деревень, на домашних алтарях, в кафе и ресторанах, в сувенирных лавках. Этот широко растиражированный образ составляет колоритную черту современной индийской повседневности.

Первая ассоциация с высунутым языком, которая возникает у нашего современника, — «так дразнятся», и этот жест чаще всего связывается с детством или с намеренным дурачеством. Но как показывают последние исследования, высовывание языка — жест архаический, имеющий выразительные параллели в мире животных, прежде всего у обезьян. Язык используется как орган тактильного общения человека с себе подобными и незаменимое средство разнообразных коммуникативных практик, в том числе невербальных¹.

Высовывание языка можно считать культурной универсалией, которая засвидетельствована у разных народов. В качестве выразительного движения он имеет двоякое происхождение и может рассматриваться не только как продукт биологической эволюции, но и как продукт культуры, когда последняя переосмысливает тот или иной жест и наполняет его новой семантикой. В разных культурах высунутый язык расценивается как универсальный способ проявления разнообразных сильных эмоций, таких как радость, восторг, гнев, страх, стыд и т. п. Появление этого жеста могут вызывать и другие психофизиологические факторы, например сильное напряжение, усталость, предельная сосредоточенность на какой-либо деятельности. Высунутый язык может передавать и игровое значение насмешки, передразнивания, издевки. В мимике разных народов высунутый язык нередко сопровождает оскал — универсальное выражение, связанное с открытой агрессией, утрашением, угрозой².

Как символический жест высунутый язык был широко известен уже в искусстве Древнего мира. Достаточно вспомнить древнегреческие театральные маски, античную Медузу Горгону, древнеегипетского карлика Бэса или лесного чудовища Хумбабу из шумеро-аккадского эпоса о Гильгамеше. Часто изображались с высунутым языком и мифологические персонажи в разных культурах доколумбовой Америки. В сочетании с оскалом этот жест используется в ритуальных масках, скульптуре и мелкой пластике, предназначенных для отпугивания злых духов. Высунутый язык ассоциируется и с фаллической символикой³.

Таким образом, этот архаический жест встречается в типологически разных культурах, как в древнем, так и в новейшем искусстве, а его семантика может существенно меняться, порождая разнообразную игру смыслов. По всей вероятности, высунутый язык в культурах разных народов и в разные исторические периоды имел и неодинаковое символическое значение, демонстрируя то, как в результате семантических трансформаций физиологический жест становится мифологическим, ритуальным или иным мотивом.

Так, в христианской иконографии XI—XVII веков высунутый язык считался устойчивым атрибутом и характерным жестом дьявола и тем самым ассоциировался с inferнально-демоническими силами и такими их проявлениями, как грех, обман, страх⁴.

В целом ряде культурно обусловленных явлений высунутый язык выступает как некий «телесный троп», с которым связаны различные метафоры и метонимии. Так, высунутый язык может служить знаком тайного знания и высшей мудрости, воспринимаясь при этом как эзотерический жест. В этом контексте он выступает как скрытая от посторонних взглядов сущность. Метафорическое осмысление высунутого языка может быть связано с его функциями как органа речи. Язык может восприниматься как оружие, приравненное к мечу. Возможен и семантический переход «язык» — «огонь», а отсюда — огненный язык и т. п. Подобные метафорические и метонимические переносы служат основным способом трансляции того или иного символического смысла⁵.

На основе этих общих положений можно попытаться понять, в чем же смысл и значение высунутого языка индуистской богини Кали? Джеффри Крипал, американский индолог из Вестминстерского колледжа в Нью-Уилмингтоне, штат Пенсильвания, спрашивал бенгальских адептов Кали, что, по их мнению, означает высунутый язык богини. Как правило, они отвечали, что богиня высовывает язык от чувства стыда, от смущения. Смущение же это вызвано тем, что она стоит на своем супруге, попирая его ногами, а это неуместно и непристойно. Вот богиня и выражает чувство стыда, высовывая язык, как это делают в подобных случаях сами бенгальцы.

Сам Крипал предложил другое истолкование высунутого языка богини: во-первых, как сексуальное удовлетворение, во-вторых, как поглощение запретного или загрязненного⁶. Проанализировав тексты с описаниями тантрической практики индийского гуру, мистика Рамакришны Парамахамсы (1836–1886), Крипал пришел к выводу, что язык Кали выражает наслаждение богини тем, что общество считает запретным и отвратительным, тем самым выводя сознание за пределы условных форм⁷. Такая интерпретация кажется вполне оправданной, но не полной.

В свете приведенных выше рассуждений о высунутом языке в разных культурах можно предположить, что язык Кали, скорее всего, является сложным и многозначным символом, в основе которого лежит некая метафора; стоит попытаться понять ее исходное значение. Для этого имеет смысл обратиться к разным контекстам, историческим и локальным, в которых появляется

Кали с высунутым языком, и попробовать выяснить, для чего ей потребовался этот жест. Очевидно, что все контексты учесть невозможно, но можно ограничиться некой выборкой, а затем проверить полученные выводы на разных материалах.

Ситуация осложняется тем, что культ Кали очень многогранный и неоднородный, и порой то, что верно для одной ипостаси богини, может оказаться неверным для другой, поэтому вряд ли при таком положении вещей возможны однозначные выводы. Культ этой богини, известный со средневекового периода (ок. 600), сложился на основе древнейших культов богинь-матерей, существовавших по меньшей мере со времен протоиндийской цивилизации (III–II тыс. до н.э.). Первоначально он процветал среди неарийских народов. В официальный индуистский пантеон культ Кали попал относительно поздно и долго оставался на периферии индуистского общества, сохраняя многие черты архаических традиций, пока не приобрел огромную популярность и выдающееся положение в индуизме. Вероятно, по этой причине самый древний пласт ритуально-мифологических представлений, связанных с Кали, народный, племенной. По мнению большинства исследователей, Кали и исторически близкие ей формы генетически были связаны с горными племенами Южной Азии. Судя по имеющимся этнографическим свидетельствам, главными ритуалами народного почитания Кали были кровавые жертвоприношения животных, а иногда и людей.

В ранних санскритских текстах, например в «Джайминия-брахмане» (X–VI вв. до н.э.), упоминается демоница по имени *Dirghajihvi*, в пер. «Длинный Язык», которую американский индолог Венди Донигер О'Флаерти определяет как персонаж, родственник или даже идентичный Кали⁸. Своим длинным языком она вылизывает, выпивает *сому* во время ведийских ритуалов жертвоприношений. Итак, стоит сразу отметить связь высунутого языка Кали с жертвоприношением, жертвой — мотив, который в более поздних текстах станет одним из формообразующих в образе Кали. Кроме того, в этом тексте демоница ассоциируется с агрессивной женской сексуальностью, так как детородные органы у нее расположены по всему телу.

В «Мундака-упанишаде» (ок. VII–VI в. до н.э.) встречается имя Кали, но оно означает не богиню, а один из семи языков священного пламени, вместе с которыми упомянута и богиня во всех образах. Здесь появляется мотив огненного языка, пожирающего жертву, который несколько не противоречит символическому смыслу языка богини, отмеченному выше. Между символами языка и огня прослеживается очевидная связь, и не случайно мы говорим о языках пламени: и тот и другой — красные, подвижные, созидательно-разрушительные.

Судя по средневековым текстам, Кали обычно призывали, когда требовалось сокрушить врага. Храмы, посвященные ей, рекомендовалось строить вдали от городов и деревень, возле мест для сожжения трупов и жилищ низкокастовых индусов. В тамильском тексте XI века «Калингаттупарани», посвященном войне царя Кулоттунги из династии Чолов против царя Калинги Анандавармана Чодаганга, приводится описание храма Кали, которое не оставляет никаких сомнений в неукротимом нраве этой богини. Храм этот был построен из костей, частей тел и голов врагов, убитых в сражении. Отрубленные головы служили кирпичами, кровь — строительным раствором, бивни слона — стропилами для крыши и т. п. Вместо цветов богине подносили в качестве жертвоприношения мясо или собственные отрубленные головы, а огонь, в котором горели трупы врагов, заменяли светильники⁹. По всей вероятности, одной из распространенных форм ее почитания были кровавые жертвоприношения, в том числе человеческие. В этом контексте язык богини мог восприниматься как орган, служивший ей для выпивания, вылизывания жертвенной крови. В то же время язык Кали — это своего рода символ ужаса и страха, знаковый эквивалент острого меча богини.

На основании приведенных данных можно заключить, что язык Кали прежде всего указывает на ее непосредственную связь с жертвоприношением, таинственным обрядом, который в традиционной индийской культуре собрал вокруг себя обширный комплекс идей и практик, не всегда доступных для понимания людей, находящихся вне традиции. Разнообразные ритуалы жертвоприношения так давно, глубоко, прочно и всеобъемлюще укоренены в индийской религиозности, что жертвоприношение как таковое, вне всякого сомнения, может считаться одной из основополагающих категорий, с древности формировавших ментальность индийцев.

Еще с ведийских времен жертвоприношение *яджня* было пронизано космогонической символикой и считалось важным онтологическим принципом, влияющим на создание мира, его поддержание и обновление. Позже, в упанишадах, развивалось учение о внутреннем жертвоприношении и о том, что все жизненные процессы уподобляются элементам жертвоприношения. Кажется правомерным предположить, что связь Кали с жертвоприношением как космогоническим актом, обновляющим мир, придает ее образу космогоническую окраску и указывает на ее глубинную причастность к основам бытия, а язык служит знаком, свидетельствующим об этой связи.

В таком же ключе можно интерпретировать символическое значение языка богини в индуистской мифологии. Образ Кали вошел

в нее также сравнительно поздно — в пуранический период, объединившись с образами Умы, Парвати, Гаури — разных ипостасей супруги Шивы. Эффектное описание Кали на поле боя дано в «Дэ-вимахатмье» (VI–IX вв.), которая входит в состав «Маркандея-пураны», но существует и самостоятельно в большом числе списков и изданий. В этом тексте Дэви, богиня, понимаемая как единый безличный образ, первопричина мира, вмещает в себя образы многих почитаемых индуистских богинь, и Кали — один из них.

Когда к ней приближаются демоны с оружием, готовые напасть на нее, богиня темнеет от гнева и из ее лба внезапно появляется черная богиня Кали с высунутым языком, свирепая, ужасная и устрашающая, в тигровой шкуре, украшенная гирляндой из человеческих голов. Она вооружена магическим жезлом *кхатвангой*, мечом и арканом. Грозно рыча, она бросается в битву, разрывая демонов руками на части и разбивает их челюстями и пьет их кровь¹⁰.

На поле брани Кали сокрушила также демона Рактабиджу, обладавшего способностью возрождаться из каждой капли крови, упавшей на землю. Кали победила, высосав кровь из его тела и проглотив всех двойников демона¹¹. Таким образом, язык был необходим богине для пожирания демонов и выпивания их крови. В данном случае язык также связан прежде всего с мотивом жертвоприношения, хотя эта связь здесь становится опосредованной. Дело в том, что для традиционной индийской культуры была характерна тесная ассоциация битвы с жертвоприношением, выражавшаяся в понятиях *ранаяджня* или *юддхаяджня*, сохранившихся с древности¹².

В пуранической литературе Кали нередко ассоциируется с Дургой, Парвати, Ситой и Сати, воплощая в своем образе их ярость в борьбе со злокозненными демонами. Она связана и с Шивой, в свите которого сражается, когда тот собирается сокрушить демонов трех городов. По отношению к Шиве ее роль противоположна Парвати, усмирявшей его гнев, успокаивавшей и уравнивавшей его. В иконографии Кали почти всегда главенствует; она стоит или танцует на Шиве, который лежит навзничь как бездыханный труп. Необузданная и неуправляемая Кали олицетворяет темную, негативную, агрессивную энергию, опасную сторону божественной женственности, и язык служит ее знаком.

В индуистском тантризме, в основе идеологии которого лежит восприятие реальности как неизбежного взаимодействия мужского и женского начал, наша богиня перестает быть всего лишь яростной победительницей демонов. Она выступает как великая богиня, играющая важную роль в процессе постижения истинной

реальности. Кали входит в группу десяти *махавидий* — богинь тантрического пантеона, которые являются воплощениями высшей премудрости, а также покровительницами ведьм и колдунов¹³.

По всей вероятности, эта группа *махавидий* преемственно связана с группой древних богинь-матерей — *матрик*, известных со времен протоиндийской цивилизации. Они предстают грозными устрашающими персонажами. В пуранической мифологии они провозглашаются манифестациями Дэви, которые помогают ей в борьбе с демонами. И *махавидьи* и *матрики* действуют самостоятельно, они не связаны с мужскими божествами, в отличие от других женских персонажей индуистского пантеона, выступающих в парах со своими партнерами. Обычно *махавидьи* и *матрики* фигурируют как обособленные группы, в которых индивидуальные образы только намечены. Демоница Чамунда из группы *матрик* иногда отождествляется с *махавидьей* Кали.

Кали — первая и главная *махавидья*, порой включающая в себя всю группу. Но она может и не входить в эту классификацию, а выступать как отдельная самостоятельная фигура. В группе *махавидий* она считается одной из форм всепронизывающей Шакти, которая вместе с Шивой олицетворяет два принципа, представляющие реальность: мужской и женский, пассивный и динамический и т. п. В тантрических текстах описывается, как Кали соединяется с Шивой, причем Шива уподобляется трупу. Эта связь интерпретируется в широком диапазоне: от предельно реалистической, и тогда высунутый язык богини — знак ее сексуального экстатического состояния, — до абстрактно философской, которая трактуется по-разному в разных школах тантризма, тяготея к эзотерической сфере.

Соединение Кали и Шивы обычно объясняется в космогоническом ключе в духе санхьи, как соединение *пракрити* с *пурушей* (*пуруша-пракрити-йога*), которое порождает все сущее, весь явленный мир. Эта философская интерпретация касается и языка богини: он выступает как знак проявления негативных эмоций, или точнее аффектов, затемняющих изначальную чистоту духа, которую знаменуют белые зубы Кали.

Кали как *махавидья* имеет различные формы, воплощающие разные уровни сознания, помогая адептам тантризма постигать природу мироздания как пронизанную единой Шакти и даруя им милость духовного освобождения¹⁴. Разинутый рот богини и ее высунутый язык в этом контексте словно показывает, что запретное и безобразное воспринимается как таковое лишь ограниченным сознанием адепта, пытающимся упорядочить реальность, выделяя в ней удобные категории. В действительности же за разными про-

явлениями реальности лежит единство и сакральность мира, которые открываются сознанию, выведенному за пределы условного.

Таким образом, высунутый язык Кали можно трактовать как сложный амбивалентный символ. Его значения соответствуют разным проявлениям богини, от примитивного локального племенного божества до сложного эзотерического божественного образа, связанного с высшими идеалами индуизма. В зависимости от контекста, высунутый язык богини может воплощать не только смерть и разрушение, но и триумф над ними, а также транслировать соте-риологические идеи, связанные с жертвоприношением, означать творческую порождающую силу, преобразовательную энергию просветления, побуждающую человека к выходу за пределы иллюзорного мира к высшей духовной реализации. Разумеется, многое еще остается непонятным, и предложенные интерпретации не исчерпывают всех возможных смыслов проанализированной иконографической детали. Дальнейшая работа с визуальными, текстовыми и этнографическими материалами позволит уточнить полученные выводы.

Примечания

1. *Морозов И.А., Бутовская М.Л.* Семантика высунутого языка: универсалии и кросс-культурные различия // *Человек в прошлом и настоящем: поведение и морфология*. М.: ИЭА РАН, 2008. С. 65–67.
2. Там же. С. 69–75.
3. *Нойманн Э.* Происхождение и развитие сознания. М., 1988. С. 112.
4. *Махов А.Е.* Обнаженный язык дьявола как иконографический мотив // *Одиссей. Человек в истории*. М., 2003. С. 332–366.
5. *Морозов И.А., Бутовская М.Л.* Указ. соч. С. 99–104.
6. *Kripal J.* Kali's tongue and Ramakrishna: «biting the tongue» of the tantric tradition // *History of Religions*. 1994. № 34/2. С. 152–155.
7. Там же. С. 167.
8. *Doniger O'Flaherty W.* Tales of Sex and Violence: Folklore, Sacrifice and Danger in the Jaiminiya Braymana. Delhi, 1987. С. 101–103.
9. *Nagaswamy R.* Tantric cult of South India. Delhi, 1982. С. 26–28.
10. *Agravala V.S.* Mārkaṇḍeya-purāna. Devi-māhātmyam. Varanasi, 1963. С. 35–40.
11. Там же. С. 43.
12. *Васильков Я.В.* Битва как жертвоприношение (По данным древнеиндийской традиции) // *Жертвоприношение в архаике: атрибуция, назначение, цель*. Вып. V. СПб., 2012. С. 74.
13. *Кинсли Д.* Махавидья в индийской тантре. СПб., 2008. С. 92–122.
14. *Bhattacharya N.N.* History of the Tantric Religion: Historical, Ritualistic and Philosophical Study. New Delhi, 1982. С. 136.

П.А. Комаровская Китайские крестьянские живописные ремесла

Polina Komarovskaya Chinese Peasant Artistic Crafts

Currently in China there are several dozens of regional centers of peasant artistic crafts. *Nongminhua* (lit. “peasant painting”) is the most popular of them. This special genre of primitive art originated in 1956–58 and got its present form in the 1980-s. The largest production center of Chinese peasant painting is located in the county of Huxian (Shaanxi prov.). Peasant artistic crafts also include block printing (county of Songxi, Fujian prov.; county of Maguan, Yunnan prov.), wall paintings (city of Lepin, Jiangxi prov.), New Year painting *nianhua* (village of Yangliuqin, Tianjin; county of Wuqiang, Hebei prov.), “peony painting” (village of Pingle, Henan prov.) and so forth. A single center can employ both professional and non-professional artists. Their paintings are usually sold in souvenir markets and on the Internet. Nowadays Chinese authorities are trying to stimulate interest to the peasant artistic crafts and provide full support to the majority of the centers.

Keywords:

PRC,
Chinese peasant artistic
crafts,
nongminhua,
woodcut,
nianhua,
murals,
guohua.

Ключевые слова:

Китай,
«крестьянская картина»,
современная народная
живопись.

Под термином «крестьянские живописные ремесла» мы понимаем массовое и локально организованное производство сельскими, как правило, жителями картин в различных жанрах с целью продажи на туристических рынках.

Поскольку автор статьи не имеет сведений о существовании в России и ближнем зарубежье явлений, аналогичных китайским живописным ремеслам, данное терминологическое словосочетание было сконструировано нами самостоятельно. Оригинальный китайский

термин *нунминь хуэйхуа*, означающий «крестьянская живопись», не отражает в полной мере суть данного явления, и к тому же перекликается с названием наиболее распространенного жанра китайских живописных ремесел — крестьянской картины *нунминьхуа*.

Истоки китайских крестьянских живописных ремесел лежат не столько в традиционной культуре, сколько в художественной самодеятельности, относящейся к периоду, следовавшему за установлением КНР в 1949 году. Молодое государство переняло у СССР художественный стиль социалистического реализма (традиционная китайская живопись была объявлена «буржуазной» и оставалась не востребовавшей вплоть до 1980-х), а также систему художественных союзов и образования. Вместе со всем этим в Китай пришла концепция рабоче-крестьянской художественной самодеятельности. Последняя получила гораздо меньшее развитие в Китае, чем в СССР. Тем не менее, в то время как в нашей стране массовая самодеятельность и любительство исчезли, став уделом редких одиночек, в КНР они послужили основой для формирования новых китайских художественных крестьянских ремесел, широко распространенных в настоящее время.

На сегодняшний день в КНР существует около сорока центров крестьянских живописных ремесел. Настоящая тема недостаточно изучена не только в западной науке, но и в самом Китае. В отечественной науке пока отсутствуют освещающие ее источники, за исключением ряда публикаций автора статьи¹. Она остается практически неизвестной и представителям отечественной гуманитарии, как китаеведам, так и искусствоведам.

Традиция «крестьянской картины» зародилась в 1956 году (по другой версии — в 1958) в период проведения кампании «большого скачка». Нунминьхуа замерла в развитии во время голода начала 1960-х годов и вновь стала востребованной властями (и, соответственно, популярной) в середине 1970-х годов, в период окончания десятилетия «культурной революции». Руководство этой кампании во главе с Цзян Цин, одиозной супругой Мао Цзэдуна, приняло решение представить крестьянскую картину как образец подлинно народного искусства. В период «реформ и открытости», когда яркий маоизм был уже не в чести, нунминьхуа сильно видоизменяется, отбросив свою политическую составляющую, вобрав в себя мотивы из различных видов народного искусства и сосредоточившись на теме процветания.

Можно утверждать, что искусство нунминьхуа прошло в своем развитии три четко обозначенные фазы:

- наивное искусство (конец 1950-х — 1960-е);
- политический плакат (1970-е);
- ремесло (с 1980-х).

Одним из наиболее известных в Китае и за его пределами центров производства крестьянской картины является уезд Хусянь (пров. Шэньси). В 1958 году местные жители поддержали кампанию по рисованию и написанию стихов на стенах. Первые работы имели критический характер, для их создания, за отсутствием иных, использовались такие подручные материалы, как зола, краснозем и пр. В том же году в уезде организовываются курсы, которые ведет профессиональный инструктор. Изначально Хусянь находился на периферии кампании: первая выставка крестьянских картин прошла без участия этого центра. Однако в кризисный период между «большим скачком» и «культурной революцией» здесь продолжилась замершая в других регионах деятельность по созданию нунминьхуа, и в 1970-х годах именно Хусянь был избран властями в качестве стартовой площадки для «нового искусства»².

Первый период взлета нунминьхуа из Хусяня начался в апреле 1972 года, когда двое местных художников, Лю Чжидэ (р. 1940) и Ли Фэнлань (р. 1933), были приглашены в Пекин для участия в конференции и приуроченной к ней выставке — первой со времени начала «культурной революции». Мероприятия состоялись в сентябре 1972 года, на выставке были представлены работы художницы Ли Фэнлань, а в октябре того же года в столице вышел небольшой альбом хусяньской крестьянской картины³.

В этот отрезок времени кардинально меняется стилистика нунминьхуа — в Хусянь приезжают крупные чиновники и художники, вслед за чем повышается качество художественного образования в уезде. В декабре 1972 года тринадцать местных жителей проходят фундаментальный курс обучения у нескольких профессиональных инструкторов, что немедленно сказывается на почерке их работ⁴. Вместо природных материалов теперь используются профессиональные, нунминьхуа начинает тяготеть к реалистической живописи. Крестьянских живописцев готовят к крупной выставке, для которой было отобрано 318 работ 70 авторов со всей страны.

После смерти Мао Цзэдуна (1976) меняется политическая атмосфера в КНР. Постепенно отмирает искусство политического плаката, вслед за ним нунминьхуа перестает быть востребованной властями. Чтобы выжить, крестьянская картина вынуждена меняться и «искать свою нишу на рынке». Лучшее всего с этой задачей справились художники из уезда Цзиньшань (г. Шанхай), который в настоящее время является одним из наиболее известных центров производства крестьянской картины. Первая художественная группа была организована здесь в 1977 году, уже после окончания «культурной революции»⁵. К живописи подключили вышивальщиц,

которые перенесли в нунминьхуа мотивы и приемы, традиционно использовавшиеся в работе с тканями. Были заимствованы также приемы из других ремесел, например росписи кухонных печей и вырезки оконных украшений. Одним из первых получивших известность произведений из Цзиньшаня стала картина «Рыбный пруд» («Юйтан»), созданная около 1982 года вышивальщицей Цао Цзиньин (р. 1935). Работа выполнена в двух цветах — темно-синем и белом, что перекликается с орнаментальным решением набивных тканей. В 1983 году на конкурсе крестьянской картины в Пекине цзиньшаньцы оставили Хусянь далеко позади, без единого первого места. Впоследствии художники из Хусяня используют опыт цзиньшаньцев для модернизации своего стиля⁶.

В нунминьхуа из Цзиньшаня впервые проявилась тенденция к отображению безмятежного материального благополучия крестьян, без намека на какую-либо классовую борьбу. На смену последней пришла пасторальность: помимо типичных для политического плаката сцен сбора богатого урожая художники стали изображать вызывающие умиление моменты из жизни крестьян, такие как, например, гуляния во время праздников. Нередко встречаются и сюжеты на мифологическую тематику.

Еще одним жанром китайских крестьянских народных промыслов является ксилография *баньхуа*. Этот вид гравюры был известен в Китае с VIII века и получил широкое распространение к XIII–XIV векам⁷. В ксилографической технике выполнялась картина *няньхуа* — типологический аналог русского лубка, имевший глубокое религиозное содержание. В создающихся в настоящее время в русле живописных промыслов ксилографиях ясно прослеживается их связь с китайской социально-политической гравюрой на дереве 1920–1930-х годов. Рост интереса к последней был связан с именем знаменитого писателя и общественного деятеля первой половины XX века Лу Синя (1881–1936), который уделял особое внимание этому жанру в своей просветительской работе. Именно через ксилографию в Китае были заложены основы социалистического реализма⁸. В последние двенадцать лет жизни Лу Синь провел ряд выставок западной и, в том числе, советской гравюры, а также поддерживал китайских художников, работавших в этом жанре⁹.

Ярким примером китайского живописного ксилографического ремесла являются работы художников из уезда Сунси (пров. Фуцзянь). Зарождение этого центра датируется 1942–1946 годами, когда несколько беженцев из охваченных войной провинций Чжэцзян и Цзянси организовали на севере провинции художественную группу, специализировавшуюся на создании ксилографий пропагандистского

характера. Через некоторое время эта деятельность замерла, однако в 1994 году от властей был получен приказ восстановить местное искусство ксилографии. Для группы из нескольких женщин были организованы курсы резьбы по дереву, что со временем привело к возникновению местных стилистических вариантов этого жанра. В 1999 году в Сунси была основана галерея для экспонирования работ жителей.

В настоящее время картина из Сунси отмечена рядом высоких званий, она часто демонстрируется на крупных выставках народного искусства. Ее отличают гармоничное цветовое решение, авторы демонстрируют умение использовать физические свойства грубых деревянных клише для передачи фактуры объектов. Композиция картин нередко абстрактна, сюжет чаще посвящен природе, чем человеку — свойство, в целом характерное для картин данного типа. В местных ксилографиях нет детской непосредственности *нун-миньхуа*, кроме того, в них отсутствует подчеркнутая демонстрация благоденствия сельских жителей. Например, работа «Язык гор дарит вдохновение» (*Шанью цзиян*) художника Ма Линя (р. 1964) представляет собой горный пейзаж с пролетающей над ним компьютерной клавиатурой, на переднем крае которой застыли в поклоне мужская и женская фигурки в одежде представителей привилегированного класса периода Мин. В середину клавиатуры вставлена картина с изображением сельского домика. Особого внимания заслуживает техника цветового исполнения этой ксилографии — к традиционной гамме сине-зеленого пейзажа художник добавляет лиловый и желтый тона, что позволяет передать глубину и очарование предрассветного горного массива. Посредством выделения естественных прожилок на деревянном клише резцом и цветом художник добивается передачи светотени и изгибов природного ландшафта. На картине «Надеяться» («*Пань*») художника Ван Хая изображена группа сельских мальчиков, обращенных лицом к зрителю. Над головами детей летает радиоуправляемый игрушечный вертолет, за их спинами находится современное высотное здание с застекленным фасадом, размыты на котором переданы посредством работы резца. Возможно, в качестве эскиза для клише автор использовал фотографию — на это указывает композиция картины, частично вошедшие в кадр персонажи по краям, а также скованные позы и напряженные лица мальчиков, будто бы ждущих перед объективом.

Совершенно иное решение имеет ксилография народности *чжуан* из уезда Магуань (пров. Юньнань). На формирование ее стилистики значительное влияние оказало искусство вышивки, традиционно развитое в этих местах. Непосредственная история начальной творческой деятельности в Магуане датируется 1957 годом, когда в этих местах была создана агитбригада, в 1966 году начавшая заниматься

живописью. В 1970-е годы здесь велась активная пропагандистская деятельность — ставились спектакли, демонстрировались кинофильмы, проводились спортивные мероприятия и пр. Тем не менее местные функционеры остановились на создании ксилографий как на наиболее простом и приемлемом роде занятий. В настоящее время производство гравюр превратилось в семейный бизнес¹⁰.

По своему композиционному решению ксилографии из Магуаня напоминают работы, созданные под руководством Лу Синя. Все они имеют черно-белую цветовую гамму и упрощенные формы, что придает им особую выразительность. Тематика сводится к изображению народных празднеств и сельскохозяйственных работ.

Большинство живописных народных промыслов зародилось в XX веке, исключение составляет картина няньхуа (новогодняя картина). Как уже упоминалось выше, возникновение этого жанра относится к VIII веку. Искусство рельефных изображений — ее предтеча — было развито в Китае задолго до нашей эры¹¹. Документы подтверждают существование няньхуа начиная с периода Сун (960–1279), расцвет новогодней картины пришелся на периоды Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). В XX веке под влиянием европейской гравюры, а также политического и рекламного плаката в Китае появляются няньхуа рекламного и политического характера¹². Последние оказали значительное влияние на дальнейшее развитие китайского искусства.

Связанная с важнейшим для китайской культуры праздником — Новым годом по лунному календарю, к которому, как правило, приурочивалась печать новых картин — няньхуа оказалась прочно спаяна с базовым китайским культом почитания предков. Через него в новогодней картине нашел отражение народный пантеон. В настоящее время, когда влияние народной религии значительно снизилось, няньхуа вернулась к своей стилистике периодов Мин и Цин. Новогодние картины издаются в традиционной ручной технике небольшими тиражами, являясь предметом коллекционирования для исследователей и любителей народной культуры.

Самыми известными центрами производства няньхуа являются Таохуау (г. Сучжоу, пров. Цзянсу), Вэйфан (пров. Шаньдун), Фошань (пров. Гуандун) и Яньлюцин (г. Тяньцзинь). Все они имеют многовековую историю, однако наиболее знаменитым является последний из них. Новогодние картины из Яньлюцина отличаются обилием тем и композиционных решений, а также яркой стилистической выразительностью. Главными темами няньхуа из этого центра являются сцены пекинской оперы, изящные дамы и пухлые мальчики, символизирующие удачу и счастье. Местные мастера издавна отличались искусством изготовления клише и раскрашивания оттисков,

и по этой причине изображения имеют изысканный контур и яркое цветовое решение с плавными переходами.

Возможно самым известным сюжетом няньхуа из Яньлюцина является «Процветание на долгие годы» («*Ляньнянь ююй*»). Оригинальный оттиск этой картины восходит к позднему периоду Мин. На этой няньхуа изображен пухлый маленький мальчик, сидящий на листе лотоса и обнимающий большого карпа. Для няньхуа характерна омонимическая игра: по-китайски иероглифы «постоянно» и «лотос» произносятся как «*лянь*», в то время как «рыба» и «процветание» читаются как «*юй*».

Первым научным исследователем и коллекционером няньхуа был советский академик В. М. Алексеев (1881–1951), посвященные новогодней картине труды ученого были объединены в монографию «Китайская народная картина» (1966).

В Китае существуют живописные промыслы по созданию декоративных стенописей. Их центром является город Лэпин (пров. Цзянси). Первые настенные росписи появились здесь в период реформ 1980-х годов. История уезда насчитывает 1800 лет, и сегодня его называют «музеем древнекитайской сцены». Здесь на открытом воздухе построены подмости, которые украшены росписями, созданными местными жителями. Тематика стенописей очень разнообразна, но при этом она не выходит за рамки китайского классического искусства¹³.

Центром «пионовой живописи» (*мудань хуа*) является уезд Пиньлэ (пров. Хэнань), расположенный в окрестностях Лояна, одного из четырех древних столичных городов Китая, первый из которых был основан в этих местах еще в 2070 году до н.э. В Пиньлэ издревле выращивали пионы, что нашло отражение в выборе темы для живописи. История «пионового» живописного ремесла насчитывает 20 лет, и в настоящее время этот центр весьма знаменит: работы местных художников находятся в различных музеях по всему Китаю¹⁴.

В городе Хэцзэ (пров. Шаньдун) создан учебный центр, где фермеров обучают живописи в стиле *гохуа*¹⁵. Как правило, ученики копируют картины местных прославившихся мэтров. Картины из Хэцзэ создаются в стилистике, отражающей как западные, так и китайские мотивы. Для произведений характерны неяркие тона, размытый фон и тщательная проработка деталей на переднем плане. Через картины из Хэцзэ красной линией проходит тематика крестьянского процветания, однако здесь, в отличие от нунминьхуа, она приобретает не праздничное, а лирическое звучание. В качестве примера можно привести картину Кун Цинчэня (р. 1970) «Сезон жатвы». Основное поле занято неярко прорисованными, будто

проступающими из тумана снопами пшеницы, на фоне которых в нижней части картины изображена курица с выводком цыплят. Птицы занимают немного места на картине, однако акцент сделан именно на них, что придает картине особую выразительность.

Разумеется, в настоящей статье описана лишь малая часть центров и примеров китайских живописных ремесел. В дальнейшем автор планирует более подробно обратиться к данной теме и изучить ее в полевых условиях.

Примечания

1. См., например: *Комаровская П.А.* Исторические факторы возникновения и развития современной китайской «крестьянской картины» (нунминьхуа). СПб.: Страны и народы Востока, 2013. С. 287–299.
2. *Дуань Цзинли.* Хусянь нунминьхуа яньцзю. (Исследование о нунминьхуа из Хусяня). Сиань: Сианьское издательство, 2002. С. 5–6.
3. *Croizier R.* Huxian Peasant Painting: From Revolutionary Icon to Market Commodity // *Art in Turmoil. The Chinese Cultural Revolution 1966–76.* Ed. by R. King. Vancouver, Toronto: UBC Press, 2010. P. 136–167.
4. Дань Хайлань, Чжуан Хуэйсю, Лю Либинь (гл. ред.) Цзи Хусянь нунминь хуацзя Лю Чжидэ (Жизнеописание хусяньского крестьянского художника Лю Чжидэ). Сиань: Главная издательская фирма Сианьского Педагогического Университета, 2011. С. 47.
5. У Тунчжан, Чжан Синьин. Цзиньшань нунминьхуа кайточжэ: У Тунчжан, Чжан Синьин ишу канли. (Первооткрыватели крестьянской картины Цзиньшаня: чета художников У Тунчжан и Чжан Синьин). Шанхай: Шанхайское издательство иллюстрированных журналов, 1998. С. 9.
6. *Croizier R.* Huxian Peasant Painting: From Revolutionary Icon to Market Commodity // *Art in Turmoil. The Chinese Cultural Revolution 1966–76.* Ed. by R. King. Vancouver, Toronto: UBC Press, 2010. P. 136–167.
7. *Муриан И.Ф.* Китайский народный лубок. М.: Государственное издательство «Искусство», 1960. С. 13.
8. *Ян Юндэ.* Лу Сюнь цзуйхоу шиэр нянь юй мэйшу. (Последние двенадцать лет Лу Синя и искусство.) Пекин: Культура и искусство, 2007. С. 36.
9. Там же. С. 1–3.
10. Чжунго нунминь хуэйхуа дяоянь хуэйбянь. (Сборник исследований о китайской крестьянской картине)/Гл. ред. Ся Чао, У Чанцзян. Пекин: Народное издательство изящных искусств, 2010. С. 461.
11. Редкие китайские народные картины из советских собраний/Под ред. Б.Л. Рифтина. Л.: Аврора; Пекин: Народное искусство, 1991. С. 22–28.
12. *Auspicious Blessings — Chinese New Year Prints from Yangliuqing.* Ed. by G. Lei, R. Sit. Macao: Tipografia Seng Si Ltd., 2007. P. 8.
13. Чжунго нунминь хуэйхуа дяоянь хуэйбянь. (Сборник исследований о китайской крестьянской картине)/Гл. ред. Ся Чао, У Чанцзян. Пекин: Народное издательство изящных искусств, 2010. С. 251.
14. Там же. С. 317–324.
15. *Гохуа* (букв. «живопись (нашей) страны», «государственная живопись») — термин, введенный в конце XIX — начале XX века с целью противопоставления китайской живописи западной (сиянхуа). Используется для описания произведений, созданных при помощи традиционных китайских туши и водяных красок по шелку или бумаге. Ряд исследователей применяют термин «гохуа» лишь в отношении китайской живописи XX века.

О.Ю. Кошкина Цзян Шилунь: сны о России. Отечественные пейзажи в интерпретации мастера традиционной китайской живописи

Olga Koshkina Jiang Shilun: Dreams about Russia. Domestic Landscapes in Interpretation of the Traditional Chinese Painter

The article is devoted to that part of the artistic excellence of contemporary Chinese artist Jiang Shilun, which visually reflects nature and cultural heritage of Russia. Working in traditional Chinese style Shilun has gifted: poetry, calligraphy, and painting. The peculiarity of the life path of the wizard formed absolutely unique personality with original creative experience. Articulation of old oriental traditions of painting and acquired European caravanning, Russian poetic heritage helped Shilun to create complicated landscape motives, bearing deep philosophical meaning based on harmonious system of Chinese aesthetic values.

Keywords:

Jiang Shilun, Chinese painting, masacara: watercolor, landscape; guo hua, shanshui; national traditions of China, Zvontsov.

Ключевые слова:

Цзян Шилунь, китайская живопись, тушь, акварель, пейзаж, гохуа, шаньшуй, национальные традиции Китая, Звонцов.

Цзян Шилунь — один из ведущих современных мастеров традиционной китайской живописи, чье творчество известно и востребовано в России. Цзян («река») Шилунь («гора») родился в 1927 году в семье филологов. Отец — Цзян Вэньчжень, блестящий каллиграф, ученик Сюй Бэйхуна и человек высокой культуры, с пяти лет обучал

сына древнему и сложному искусству национальных художественных традиций. Устои китайского рукописного письма сложно передать словами, поэтому отец мотивировал сына на порыв понимания, проявление сознания, пробуждение чувств, поскольку чужие слова рожают лишь поверхностное знание¹. Художник вспоминал, что все его детские впечатления связаны со стихами и каллиграфией. Он также рано познал, что «тот, кто хорошо пишет иероглифы, обладает сильным и выразительным мазком в живописи»². Позднее, закончив гимназию с художественным уклоном, Шилунь начал совершенствоваться в технике и стиле традиционной китайской живописи гохуа («живопись [нашей] страны», или «Китайская живопись»), что определило его творческий и жизненный путь.

Следуя по стопам родителей, в 1944 году Шилунь поступил в Северо-восточный университет в городе Шеньян на факультет китайской литературы. Получая образование в одном из прославленных вузов Китая, Шилунь не только приобрел знания в области родной философии, литературы и поэзии, но и познакомился с реформированием традиционной китайской техники живописи на основе внедрения западноевропейских элементов. Все это заложило основу дальнейшего развития творческих способностей художника. «Без глубокого знания литературы я не смог бы стать художником», — считает Шилунь³.

Плотное сочленение литературы и живописи прослеживается в китайской культуре на протяжении столетий. Шилуню удалось продолжить эту традицию: его творческое наследие включает и сюжетные картины по мотивам классической китайской литературы, и пейзажи на стихи великих поэтов танской династии. Сам поэт, Шилунь, сумел также оценить и величие лирики русского литературного языка, введенного им на полотно китайский традиционной живописи. Но это будет несколько позднее.

В 1955 году Шилунь приехал в Ленинград по направлению. Преподавая китайскую письменность и словесность в РГПУ им. А.И. Герцена, в то же время он продолжает много рисовать. Тяга к живописи проявляется все сильнее. Оставив педагогическую деятельность, Шилунь полностью посвящает себя визуальному искусству — гохуа. Его творчество привлекло внимание выдающихся профессоров и педагогов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (Б.С. Угарова, А.А. Мыльникова, В.В. Пименова, П.Т. Фомина). В 1976 году Шилунь становится членом Союза художников СССР. Его ежегодно приглашают с выставками в республики Советского Союза, а работы охотно приобретают музеи. В частности, Государственный Эрмитаж приобрел 11 работ художника, Государственный музей искусства народов Востока — 24 картины.

В 1985 году Шилунь впервые за долгие годы приезжает в Китай. Став популярным художником в России, он получает признание и на родине. Мастера приглашают читать лекции в Академию художеств им. Лу Синя, где впоследствии он становится почетным профессором. С 1986 года Шилунь — член Союза художников Китая. Творчество живописца востребовано: за последние 30 лет состоялось более 50 персональных выставок. Его работы находятся в музеях и частных коллекциях Европы, Америки, Японии и Китая, а произведение «Утренний туман в горах Хуаншань» поступило в музейную коллекцию Лувра.

Ведущее место в творчестве Шилуня занимает пейзаж — один из основных жанров китайской живописи, называемый *шаньшуй* («горы-воды»). Как и старые китайские мастера, Шилунь пишет не с натуры: делая многочисленные зарисовки на природе, он синтезирует идею, долго обдумывая художественный образ. Впоследствии в мастерской художник переносит задуманное на рисовую бумагу или шелк. Каждая картина мастера «имеет обобщенный характер, выражает определенную идею, которая долго обдумывалась и вынашивалась художником, а потом, по его словам, получила довольно быстрое воплощение»⁴.

Представители китайского средневекового искусства выбрали предметом приложения и реализации основополагающих принципов национально-мировоззренческого и художественно-философского обобщения Природу — изначально зримый носитель всей Вселенной, ее законов, носитель Великого Духа, преемственно рождающий и сохраняющий традиции⁵. Старыми мастерами Китая созданы теоретические сочинения-трактаты, в которых, помимо рассмотрения эстетических проблем познания мира, формировались руководства в художественной практике и описывались творческие методы искусства живописи. Эти трактаты в основном были посвящены пейзажу. Шилунь, стремясь продолжить национальную традицию, заложенную в памятниках китайской литературы, неразрывно связанную с живописью, опирался на особенно близкое его духу наследие династии Тан (VII — X).

Легендарный герой танской эпохи У Даоцзы, активно работавший в станковой и монументальной живописи, стал одним из основоположников пейзажной живописи «живописания гор и воды». Его быстрый, отличавшийся экспансивностью стиль, стал созидательным примером современному художнику. Он стремился перенять технику средневекового художника:

*Кисти взмах, как ветра порыв,
Дух уловил сперва,
Быстрее мысли его воплотит»⁶.*

Цзян Шилунь: сны о России. Отечественные пейзажи в интерпретации мастера традиционной китайской живописи

Шилунь работает в классическом жанре шаньшуй посредством метода *се и* («писать идею» или «дух предмета»). Этот метод, основанный на поэтической интерпретации натуры, — визуальное искусство сродни литературному способу художественного мышления, появился в эпоху Тан. Техника «лапидарной кисти», позволяющая обобщение, соотносится с пластикой скорописи и экспрессивностью каллиграфии. Свободный стиль *се и* ставит задачу передачи образа, сути изображаемого предмета, одновременно стремясь открыть душу художника. *Шаньшуй* изначально открывал широкие возможности для авторского самовыражения и для художественного исследования мира. Уже в начале творческого пути Шилунь «стремился выразить общее восприятие мира природы динамичным, не застывшим, а меняющимся, живым. Поэтому особо пристальное внимание и интерес мастера вызывает световоздушная среда, которая в живописных работах является основным камертоном»⁷.

Еще один известный мастер танской династии, оказавший значительное влияние на Шилуня, — Ван Вей, с чьим именем связано становление монохромного пейзажа, «определившего целое специфическое направление стиля китайского искусства живописи»⁸. Приписываемый Ван Вею трактат «Тайны живописи», посвящен в основном пейзажу, выдвинутому в ранг самостоятельного жанра живописи. Подчеркивая необходимость раскрытия сокровенной сущности природы и ее творческого начала, автор трактата останавливается и на вопросах живописного мастерства. Старый мастер восхваляет монохромную живопись: «Средь путей живописца тушь простая выше всего. Он раскроет природу природы, закончит деянье творца»⁹.

Богатое звучание черного цвета, его тончайшие тональные градации, постепенное раскрытие сдержанной силы китайской туши было отмечено у Шилуня еще при написании им натюрмортов и мотивов *хуа няо* («цветы-птицы»): к примеру, при написании трепетного движения ветки бамбука («Птица и бамбук», 1988). Здесь сказались долгие занятия в детстве под наставничеством отца, регулярно отправлявшего сына в лес для детального изучения природы. Приобретенные навыки помогли раскрытию творческого потенциала и в написании лиричных ландшафтных пейзажей России, где Шилунь, по Ван Вею, в одиночестве томился «на чужбине, чужак-старожил», вспоминая о «братьях, оставшихся к востоку от горы»¹⁰.

Россия, ставшая для художника местом жизни и творчества на десятилетия, обогатила внутренний мир мастера волнующими первообразами. Путешествия по Дальнему Востоку и Кавказу, Алтаю и Уралу, Средней Азии и Крыму накапливали обширные впечатления, а разнообразие и бесконечность русской природы

вдохновляли Шилуня на пейзажи, поэтически визуализированные автором. Исполненные тончайших цветовых оттенков виды равнин («Восход солнца на востоке», 2006) и резких окрасок картины предгорий («Сосновая роща», 2007), ландшафты заснеженных горных скал («Кружевные облака над вершинами Сахалина», 2003) и пропитанных влагой гор («Красные листья на Урале», 1995), а также многоцветная флора («Горный чай», 1997) и уникальная фауна отечественных просторов («Северный олень», 2006), — все находит отображение с помощью кисти, китайской туши, минеральных красок, акварели, нанесенных на шелк или рисовую бумагу. Помимо природных пейзажей, среди работ Шилуня встречаются и городские — «Армянская церковь» (1993), «Псковский кремль» (1998), «Купола России» (2001), отличающиеся глубокой цветовой насыщенностью, более пристальным вниманием к натуре, узнаваемостью.

Жилые постройки, изредка наполняющие двумерное пространство полотна, скрываются под мощным натиском природы-исполина, не позволяя творениям рук человеческих играть доминирующую роль в сюжете, как это, к примеру, случилось в произведении «Деревня в Сибири» (1995). Мастер изящно решает и жанровую тему («Возвращение с охоты», 2001), нечастой краткой мелодией звучащей в его творческом наследии:

Свет небес высоких
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.
А.А. Фет

Художника захватила в объятия русская зима: среди его произведений — «Снежный Алтай» (2001), «Зимний Алтай» (1993), «Метель на Алтае» (1987), «Зимний берег Байкала» (1985) и другие «седоглавые» работы горных вершин, тематически снежно-белые и ветрено-вьюжные. В большинстве своем пейзажи выполнены в мягкой, «дымчатой» манере, зачастую монохромны, характеризуются широким тональным многообразием, колористической утонченностью и сдержанной экспрессивностью.

Особое место в «русском» разделе творчества мастера занимают работы, написанные по воспоминаниям о посещении Пскова. Как мастер слова и стихотворец, Шилунь тонко чувствует и взволнованно передает поэтику родового имени А.С. Пушкина, места духовного становления великого русского поэта. Именно там, в Михайловском, приюте «спокойствия, трудов и вдохновенья», где отчетливее всего звучит «голос лиричный» поэта, китайский художник создал свои наиболее нежные, мягкие, тонкие пейзажи России.

Цзян Шилунь: сны
о России. Отечественные
пейзажи в интерпретации
мастера традиционной
китайской живописи

В Пушкиногорье пересеклись творческие судьбы Шилуня и отечественного художника-графика В.М. Звонцова. Последний, долгие годы живший на Псковской земле, стоял у истоков проходившей там летней практики студентов Института им. И.Е. Репина, создал серию работ — своеобразную «летопись» пушкинских мест. Его дружба с пушкинистом и выдающимся музейным работником С.С. Гейченко позволила ввести Шилуня в уникальный круг коллектива мемориального музея-заповедника, проникнуться творческой атмосферой.

Предпочитавший классический офорт Звонцов одновременно виртуозно владел китайской тушью: в этой технике помимо графической печатной были созданы многочисленные серии пейзажей. Содружество двух творцов, «поэтов в изобразительном искусстве и художников в поэзии»¹¹, дало жизнь ряду прекрасных работ. Большинство из них — пейзажи Михайловского. Но есть один, выполненный на рисовой бумаге китайской тушью и акварелью, — дань памяти дружбы с русским художником — «Старая яблоня (В саду у В.М. Звонцова)» (1993). Ветви старого дерева подобны сучьям сливы мейхуа — одного из четырех «совершенных», базисных элементов традиционного китайского письма. Маленькие яблочки, редко краснеющие на жестких побегах искореженного временем ствола осеннего сада, словно алые капли цветов надежды расцветающей весенней сливы. В китайской поэзии мейхуа уподоблена кристальной чистоте гордой личности. У Шилуня дерево — знак человеческих отношений: его чистые линии как образы благородных людей, искренней дружбы и бескорыстной поддержки. Упрощенная композиция — типичный прием восточного иносказания в живописи — отождествлена с образами идеального воображаемого мира существования человеческой жизни. Сложная система символики через образно-мифологическое отношение к природе, закрепившаяся за каждым отдельным ее явлением, помогает раскрыть непростые и богатые взаимоотношения человеческих душ.

Шилунь, как и Звонцов, стремившийся зафиксировать на плоскости хрупкость и неповторимую красоту окружающего мира и мира природы, разделял взгляды товарища о том, что истинный пейзаж пробуждает тонкие чувства, мотивирует фантазию, способствует развитию познанию и почитанию прекрасного. Глубокое философское смысловое наполнение пейзажного образа — единство устремлений художников.

Интересно наблюдать соприкосновение созидательных потенциалов двух живописцев, относящихся к различным художественным школам, проследить его развитие до единого слаженного звучания, прослеживаемое в пейзажных работах пушкинского

заповедника. Масштабные (70×90) произведения Шилуня, выполненные акварелью и китайской тушью по рисовой бумаге, «Ранняя весна под Петербургом» (1980) и «Март» (1988), созвучны камерным работам Звонцова — офортам «Зима» (1975), «Тригорское» (1972) и выполненным китайской тушью на бумаге — «Апрель» (1986), «Тихий день» (1992). Несмотря на различия материалов, техники исполнения, размеров произведений, смысл высказывания един — эстетическое изображение природы не как личных и нахлынувших настроений, но как общечеловеческих идей.

Шилунь, следуя традициям пейзажной живописи Китая, стремится к обобщению в эмоционально выстроенной композиции и неслучайном колорите пейзажа. В картине «Ранняя весна под Петербургом» прочитывается прямое следование руководству «Книги деревьев»: «В пейзаже прежде всего пиши деревья; дерево же непременно начинай со ствола»¹², «...не пиши корни и верхушки равной длины, будто это вязанка хвороста»¹³, «К трем деревьям прибавляют одно»¹⁴ и другие. Трактат «Наставления в искусстве живописи из павильона Цинцзай» уделяет особое внимание приемам написания корней, почек, ветвей. Способ *сечжао* («клешни краба») призывает к четкому написанию штрихов — острых кончиков ветвей, подобных «висящим иглам, как называют их каллиграфы»¹⁵. Удивительно, но березовые ветви весеннего леса, прописанные то острым концом кисти у Шилуня, то штихелем у Звонцова, уверенно совпадают единым живописным росчерком: начинаясь мощным штрихом насыщенного черного, ввинченного в белоснежную бересту дерева, совершая выразительный резкий излом, молодая ветвь заканчивается тонкой напряженной линией, протыкающей пространство еще холодного свежего воздуха. Яркий сочный рельефный акцент первого плана каллиграфически тождествен в работах творцов. Но эта выпуклая общность не мешает художникам сохранять самобытную индивидуальность визуального высказывания, оставаясь в поле национальных традиций.

В целом в пушкинских работах Шилуня нет мемориальности или книжной иллюстративности. Художник проникся живописной красотой северного края, сумел разглядеть в «пустынном уголке» и «мирный шум дубров», и «тишину полей», и «лазурные равнины», и «мельницы крилаты», прочувствовав лирическую ноту «уединенья величавого»¹⁶. Именно поэтому созданные им образы Михайловского содержат зримый облик места, вдохновлявшего поэтический гений А.С. Пушкина.

Пейзажи с видом дома Пушкина, утренние и рассветные виды узнаваемы своим состоянием морозного туманного утра и исполнены множества оттенков, нежнейших различий, еле слышимых

Цзян Шилунь: сны о России. Отечественные пейзажи в интерпретации мастера традиционной китайской живописи

мелодий устоявшегося зимнего спокойствия. Названия работ незамысловаты: «Утро. Усадьба А. С. Пушкина» (1999), «Рассвет в усадьбе Пушкина» (1999), «Утренний туман в усадьбе Пушкина» (2001), «Мельница в усадьбе Пушкина» (2004).

Ландшафтная картина с видом пушкинского поместья наиболее часто повторяема. Впервые заснеженное поле, тихо-безлюдное, с неровными деревянными мостками, кое-где проваливающимися в сугробы, по первому плану, и заснеженными крышами скромных построек заповедника, укутанными в белый покров пуховой шали и исчезающими в глухом, плотном лесу заднего плана, встречаем у Шилуня в 1989 году: «Дом Пушкина (Михайловское)». Большое живописное полотно (70×90) на шелке выполнено китайской тушью и акварелью. Ценя световоздушное пространство композиции, Шилунь максимально сохраняет белую область изображения. Белый у художника — основа колористической гаммы. Кипенный (свежевыпавший снег) на молочно-меловом (гладкая поверхность тонкого шелка) воссоздан без потери изображения. Пейзажное пространство глубоко и прозрачно, свежо, наполнено стылым морозным воздухом.

Позднее эта композиция, незначительно видоизмененная, встречается в работе «Дом А. С. Пушкина» (1999), выполненной на рисовой бумаге размером 60×90, и в работе «Дом Пушкина в Михайловском» (1999), выполненной на шелке, увеличенным размером 125×180. Последняя работа получила золотую медаль на выставке, посвященной 200-летней годовщине со дня рождения поэта.

Необходимо отметить, что традиционно китайские мастера в своих произведениях используют высокую точку зрения, помогающую создать обширную видовую панораму. Такая позиция формирует особый взгляд художника на мир — словно с вершины высоких гор. Вследствие этого горизонт поднимается на необыкновенную высоту. Вторая характерная составляющая китайской живописи — рассеянная перспектива, отличная от европейской линейной «отсутствием единой точки схода, ограничивающей и направляющей взгляд»¹⁷. Шилунь творчески перерабатывает в своем художественном опыте традиционные принципы старых китайских мастеров и приобретенные навыки европейского живописного видения, создавая не только своеобразную, самостоятельную композицию, но и новую манеру, индивидуальный стиль. Изображая равнинные пейзажи низменно-холмистой Псковщины, художник применяет, в большей части, европейскую перспективу.

Исторически китайский художник воспринимает пейзаж частью необъятного мира. В *шаньшуге* не воссоздается копия милого или чудного уголка, но «портрет мироздания в процессе его

становления»¹⁸. В китайском пейзаже все дышит и меняется. Как только наши глаза привыкнут замечать работу кисти, становится заметно, что ее вибрация передалась очертаниям гор¹⁹. Русский эссеист А.А. Генис видит за работой кисти с тушью энергетическую вибрацию, а в очертаниях гор — силовые поля. Посему живописание «горы-воды» «не склад атомов, а сгусток энергии»²⁰. Витально-энергетическая субстанция *ци* («воздух», «дыхание», «энергетическая сила») китайской философии, пронизывающая мир и образующая его, сконцентрирована на шелке Шилуня так, что служит источником энергии, заряжающей нас жизненной силой.

Мастер остановился на индивидуальном формате работ. Он не выбрал традиционную китайскую длинную форму свитков — вертикальную или горизонтальную, постепенно разворачивающуюся по мере рассматривания, выполняющую медитативную функцию раскрытия необъятной ширины мироздания. Темп современной жизни ограничивает «процесс длительных поисков выражения идеи вселенной»²¹: мастер зачастую выбирает единичные, частные проявления природы, стремясь создать точное стилевое единство, вложить в камерный сюжет философский смысл. Излюбленный размер произведения Шилуня — 70×90, работа выполнена на рисовой бумаге или шелке. Однако с начала 2000-х годов художник увеличивает формат, работая в рамках 120×80 или 130×70, доведя размеры некоторых — до 130×170.

Мастер соединяет технологию изготовления своих работ с виртуозной техникой, проявляющейся в эмоционально-содержательной функции образа. За десятилетия творческого пути, проведенного в России, художник обрел не только индивидуальный стиль и манеру, но и прошел долгую дорогу перемен. Для Шилуня, как для любого мастера, целью является создание образа, наполненного духовным волнением, отображающего душевное состояние автора и способное вызвать ответное чувство в сердцах зрителей. Путь становления мастера шел от пейзажных воспоминаний о детстве через интенсивное осознание насыщенной личной истории. «Пейзаж — это душа художника», — говорит Шилунь²². В то же время *се и* — практически всегда «пейзаж настроения». «В своих картинах через “горы и воды” он выписывает свои чувства, идею, мечту, поэтому духовная связь мастера с Родиной не прерывалась никогда»²³. Найдя новые впечатляющие образы и в нашей стране, органично соединив зримые заветы *гохуа* с европейской школой, он составил единое целое в пространстве листа, выплеснув на него широту и бесконечность русской природы, заворожившей и покорившей его. Внеся в живопись тонкое понимание поэзии, любовь ко всему русскому, Дзян Шилунь создал удивительную, неповторимую, исполненную лиризма, волшебную картину великого жизненного путешествия по России.

Цзян Шилунь: сны о России. Отечественные пейзажи в интерпретации мастера традиционной китайской живописи

Выдающийся отечественный скульптор М.К. Аникушин как-то сказал: «Плоды творчества Шилуня созревали на земле России. Я с гордостью говорю, что Шилунь не только китайский художник, но и наш, русский»²⁴.

Примечания

1. Цзян Шилунь. СПб.: Лань, 1997. С. 7.
2. *Никольская М.* Белые ночи сына Поднебесной // Парламентская газета. 2003. № 10 (1139). 17 января.
3. Там же.
4. Цзян Шилунь. Традиционная китайская живопись гохуа. Вологда: Полиграфист, 2003. С. 2.
5. *Хай Ок Дя.* Коллекция современной китайской живописи «гохуа» и произведений каллиграфии из фондов СОГХМ // Сборник «Музейные коллекции, выставки, опыт просветительской деятельности». Южно-Сахалинск, 2010. С. 56–76.
6. *Аньчжи Ч.* История китайской живописи. Ростов н/Д: Феникс; Краснодар: Неоглори, 2008. С. 65.
7. *Хай Ок Дя.* Коллекция современной китайской живописи «гохуа» и произведений каллиграфии из фондов СОГХМ.
8. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 55.
9. Мастера искусства об искусстве. Том I. М.: Искусство, 1965. С. 67.
10. Светлый источник. Средневековая поэзия Китая, Кореи, Вьетнама. М.: Правда, 1989. С. 30.
11. Дух гармонии. Шилунь. Альбом. СПб.: Печатный двор, 2007. С. 119.
12. Слово о живописи из сада с горчичное зерно/Пер. и коммент. Е.В. Завадской. М.: Издательство В. Шевчук, 2001. С. 57.
13. Там же. С. 58.
14. Там же. С. 58.
15. Там же. С. 59.
16. Цитаты из стихотворения «Деревня» А.С. Пушкина (1819).
17. Цзян Шилунь, 1997. Op. cit. С. 7.
18. *Генис А.* Читая китайскую живопись. Режим доступа. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/26854130.html>.
19. Там же.
20. Там же.
21. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. С. 10.
22. *Хай Ок Дя.* Коллекция современной китайской живописи «гохуа» и произведений каллиграфии их фондов СОГХМ.
23. Там же.
24. Дух гармонии. Указ. соч. С. 122.

Ю.И. Гутарёва
Традиционный корейский
пейзаж сансхва
(«горы-воды») в творчестве
И (Ли) Санбома (1897–1971),
Пён Квансига (1899–1976)
и Чон Ёнмана (1938–1999)

Yuliya Gutareva
Traditional Korean Landscape
Sansuhwa in Art of Yi (Lee)
Sangbeom (1897–1971),
Byeon Gwansik (1899–1976) and
Cheong Yeongman (1938–1999)

The problem of preserving of “the contemporary Korean features” has become one of the most important due to the powerful influence of European culture at the end of the Nineteenth century that Korea experienced. Thus, Yi (Lee) Sangbeom (1897–1971), Byeon Gwansik (1899–1976) and Cheong Yeongman’s (1938–1999) works with their vivid national orientation, conditioned not only by the choice of artistic expressive means, combined unity of perception and aesthetic views, but also by the scenes, where traditional landscape sansuhwa (“mountains-waters”) leads, become of great importance in Korean modern pictorial art. Creations of these painters are marked by their desire to

Keywords:

Korean landscape
sansuhwa («mountains-waters»),
Korean contemporary
painting,
Yi (Lee) Sangbeom
(1897–1971),
Byeon Gwansik (1899–
1976),
Cheong Yeongman
(1938–1999).

Ключевые слова:

традиционный корейский
пейзаж *сансхва*
(«Горы-воды»),
корейская современная
живопись,
И (Ли) Санбом (1897–1971),
Пён Квансиг (1899–1976),
Чон Ёнман (1938–1999).

bring back the traditional Korean landscape painting which in the late 20 and early 21 centuries, against the predominance of the “Western” art, becomes not only one of the artistic construction styles of using traditional means for the expression of artistic design, but is looked upon as the return movement to national roots, revival of traditions and preservation of patriotism in each of the Korean states. The report discusses the features of the landscape painting *sansuhwa* in contemporary Korean Art, the possibilities for the synthesis of new art forms and national tradition that shape new perception principles of Korean traditional landscape painting.

Вопрос традиционности является довольно актуальным в современном искусстве дальневосточных стран. Для Кореи, испытывающей с конца XIX века мощное европейское влияние, пережившей период японского гнета (1910–1945), он становится одним из наиболее острых, а проблема сохранения культурного наследия, где более всего проявляется собственно корейский характер, становится первостепенной задачей.

Как правильно отметил исследователь В.М. Марков, «самые существенные характеристики корейской живописи более всего очевидны в пейзажной живописи, генетически связанной с традиционным жанром “горы-воды”»¹, звучащем в корейской терминологии *сансухва*. Сдерживаемая каноном, оберегающим от «неожиданных “завихрений”»², живопись *сансухва*, пожалуй, более других жанров отмечена стремлением к этнической аутентичности. А также к восстановлению ориентации на комплекс культурных норм, эстетических ценностей и художественных идеалов, вырабатываемых на протяжении многих веков и определяемых понятием «традиционная корейская пейзажная живопись», которая в XX веке на фоне преобладания «западной» живописи в современном искусстве Республики Корея и КНДР рассматривается как движение возврата к национальным корням, возрождению традиций и сохранению патриотизма³.

Большую роль в возрождении традиционной живописи и формировании нового видения жанра *сансухва* в современной живописи Кореи сыграло пейзажное творчество таких крупнейших художников XX века, как И Санбом (1897–1971), Пён Квансиг (1899–1976) и Чон Ёнман (1938–1999), отмеченное особой национальной

спецификой⁴. В данной статье не ставилась задача подробного анализа традиционной корейской пейзажной живописи в современном искусстве. Скорее, преследовалась цель на примерах наиболее характерных произведений данных авторов рассмотреть то глубокое национальное, что объединяет их работы. Проследить связь с творениями корейских мастеров прошлых эпох и выявить инновационные черты, на основании которых стала бы очевидной преемственность традиции в корейской пейзажной живописи, развивающейся в непосредственной связи с актуальными проблемами современности.

Пён Квансиг (творческий псевдоним Сочон) (1899–1976) — один из самых знаменитых корейских художников XX века⁵. Он неоднократно участвовал в Чосонских художественных выставках, а после освобождения Кореи от японского режима — в Национальных художественных выставках, где неоднократно подвергался критике за новаторский стиль письма. Живописный язык Пён Квансига остро индивидуален, отличается сложностью и неординарностью, в нем воплощаются как опыт и знание всех предшествующих пейзажных традиций⁶, так и собственные открытия автора.

Его работы, относящиеся к раннему периоду творчества, еще во многом близки к средневековым канонам, но в них уже присутствует та сила и энергия, которая отличает индивидуальный художественный стиль Пён Квансига, где ярко проявился национальный характер его живописи. Если взглянуть на его свиток¹, выполненный автором в юные годы, то можно обнаружить некий внутренний живой импульс, который впоследствии составит основу его острохарактерного художественного стиля. Полные энергии, живые мазки отсылают к творческой манере знаменитого корейского мастера XIX века Чан Сынопа (1843–1897)², а внутренний строй организации пейзажа он наследует от своего деда³ и предшествовавших мастеров.

Большую известность получили пейзажи Пёна, которые относятся к особому виду корейского пейзажа *чингён сансухва* (пейзаж, посвященный видам Корейского полуострова), возникшего в корейском искусстве в XVIII веке, где впервые отчетливо проявился

I Пён Квансиг. *Сансудо* (Пейзаж). 1923. Шелк, тушь, краски на минеральной основе. 137,4×49,9 см. Национальный музей Кореи, г. Сеул. [National Museum of Korea (Национальный музей Кореи)].

II Чан Сыноп. *Сансудо* (Пейзаж). XIX в. Шелк, тушь, краски на минеральной основе. 40×211,5 см. Музей Сеульского университета, г. Сеул. [Блог Яонъи].

III Чо Сокчин. *Сансудо* (Пейзаж). Кон. XIX–нач. XX в. Шелк, тушь, краски на минеральной основе. 135×52 см. Частная коллекция. [Chung Hyung-Min. *Modern Korean ink painting*. Seoul: Hollum International Corp, 2006. P. 26].

национальный подход и натурное видение природы родной страны. Произведениями типа *чингён сансухва* являются его пейзажи, посвященные уникальным видам гор Кымган (Алмазные горы), которые с глубокой древности считались природным чудом Восточной Азии, занимают особое место в корейской культуре и по праву считаются одними из красивейших мест Корейского полуострова. Народная корейская поговорка гласит: «Не говори о красоте мира, пока не увидишь Алмазных гор». Отличительной особенностью гор Кымган является необычный рельеф, где присутствует большое многообразие озер и водопадов.

До нас дошли полные восхищения величественной красотой ущелья в горах Кымган *Манпхоктон* («Ущелье тысяч водопадов») поэтические слова, принадлежащие известному буддийскому монаху Хю Чону (1520–1604): «Та вода как чистейший кристалл, те вершины подобны драгоценному нефриту...»⁷, и шедевр живописи XVIII века, принадлежащий кисти великого корейского мастера Чон Сона (1676–1759)¹, небезосновательно названного «создателем национальной школы живописи»⁸. Удивительное ущелье *Манпхоктон*, красота которого служила источником вдохновения для многих корейских мастеров прошлого, не оставила равнодушным и Пён Квансига² запечатлевшего стремительную мощь воды в своих пейзажах, посвященных этому виду.

Необходимо отметить, что Чон Сон был одним из первых корейских мастеров, кто оторвался от идеализации в пейзаже, выработал собственный художественный стиль, который сочетал в себе реалистическое отображение мира с условностью традиционных приемов пейзажной дальневосточной живописи, и обратился к изображению природы Корейского полуострова. Пейзажный стиль Чон Сона стал достойным подражания не только для его современников, но и для многих корейских художников Нового времени, к числу которых, безусловно, можно причислить Пён Квансига. Тесная связь Пён Квансига с творчеством Чон Сона прежде всего проявляется в его яркой индивидуальности, стремлении синтезировать свои личные натурные впечатления с системой письма в южносунском стиле китайской школы. Кроме того, Пёну удалось ассимилировать традиционную живопись пленэром, созданием особой световоздушной среды.

I Чон Сон. *Манпхоктон*. (Ущелье тысяч водопадов). 1-я пол. XVIII в. Шелк, тушь. 22×32 см. Музей Сеульского университета, г. Сеул. [Ущелье тысяч водопадов Чон Сона // Korea Daily. (дата обращения: 07.03.2015)].

II Пён Квансиг. *Манпхоктон* (Ущелье тысяч водопадов). 1935. Бумага, тушь. 34,2×138,2 см. Частная коллекция. [My Art auction. Аукцион «Мое искусство»].

Свиток Чон Сона отличается легкостью штриха и особой музыкальной грацией. Пейзажу Пён Квансига¹ также присущ ритмический характер живописи, но более «живой и полный мощи тушевых ударов, с помощью которых автору удается отобразить грандиозную красоту родной страны “гор и рек”»⁹.

Интересно отметить, что группы корейских сосен, ставших своеобразным опознавательным знаком¹⁰ художественного почерка Чон Сона, появляются и на отвесном склоне горной скалы в «Манпхоктон» Пён Квансига. В свитке Чон Сона присутствует традиционная тема созерцания бурного потока воды, которая находит свое блестящее отражение в произведении Пён Квансига «Курёнпог» («Водопад девяти драконов»)¹¹. Фигура человека сообщает пейзажу философский смысл, стремясь подчеркнуть гармонию мира, единство человека и природы, как в шедеврах корейской пейзажной живописи Средневековья.

Другой достопримечательностью гор Кымган является Жемчужный пруд, изображению которого художник посвятил несколько своих работ. Особую известность приобрел его пейзаж из собрания Музея искусств Хоам¹², отличающийся смелым композиционным решением. Не порывая с традициями прошлого, Пён создает динамичную, многоступенчатую композицию, где вершины гор Кымган, замыкая задний план свитка, вздымаются упругой дугой ввысь.

Другой пейзаж автора с видом Жемчужного пруда¹³ близок по построению к каноничной композиции, которую можно наблюдать, например, в произведении Сим Сачжона (1707–1769)¹⁴. Пейзаж данного мастера характеризуется спокойно-умиротворенным настроением, несущим светлую одухотворенность от созерцания вод. Лист Пён Квансига, напротив, наполнен внутренней энергией, отображает силу и стремительность. Предельным динамизмом отличается свиток Пёна «Водопад»¹⁵, где вода становится главным

I Пён Квансиг. *Манпхоктон* (Ущелье тысяч водопадов). 1935. Бумага, тушь. 34,2×138,2 см. Частная коллекция. [Му Art auction. Аукцион «Мое искусство»].

II Пён Квансиг. *Курёнпог* (Водопад девяти драконов). 1960. Бумага, тушь, минеральные краски. 121×91 см. Частная коллекция.

III Пён Квансиг. *Нэкимган* (Жемчужный пруд во внутреннем Кымгане). 1960. Бумага, тушь, минеральные краски. 263×121 см. Музей искусств Хоам, г. Сеул, Республика Корея.

IV Пён Квансиг. *Нэкимган* (Жемчужный пруд во внутреннем Кымгане). XX в. Бумага, тушь, минеральные краски. Частная коллекция [Fine art. (Прекрасное искусство)].

V Сим Сачжон. *Нэкимган* (Жемчужный пруд во внутреннем Кымгане). XVIII в. Бумага, тушь, минеральные краски 24,4×22,7 см. Сеул, Республика Корея [Путешествие в корейский пейзаж].

VI Пён Квансиг. *Водопад*. 1960. Бумага, тушь. Коллекция Кан, г. Нью-Йорк [Kang Collection (Коллекция Кана)].

элементом композиции. Созданный уверенными штрихами мастера, идущими от традиций Южной школы живописи (*намчжонхва*), он убедительно передает стремительную энергию падающей воды, заключенную в мощном потоке, прорезающем монолитную толщу скал, как в шедеврах живописи XVIII века, принадлежащих кисти Чон Сона, Чон Суёна (1743–1831) и Ким Хондо (1745–1806 (?))¹.

Оттачивая манеру письма, Пён Квансиг доводит ее до совершенства в пейзаже «Векомган Самсонам» («Осень в ущелье Самсонам гор Кымган»)², создавая своеобразную, но в то же время основанную на традиционном мировоззрении, тесно связанном с конфуцианскими идеями соподчиненности природных явлений заданному порядку, многоплановую композицию. В резких контрастах пейзажа, построенных на монолитности горных возвышений и хрупкости человека, прослеживаются также особенности национального мышления, связанного с дуализмом *ым-ян* и древних корейских миропредставлений, идущих от шаманистских воззрений.

Изображая полные очарования, укромные ущелья, водопады и устремленные ввысь вершины гор Кымган, которые после разделения страны оказались на «закрытой» территории, принадлежащей КНДР, Пён Квансиг выражает чувства любви к родной земле и одновременно тоску по утраченным природным местам. Эта обостренная грусть, переживания трагедии войны, боль разлуки отобразились в оригинальном произведении, выполненном на керамической поверхности³, где, совмещая правильную европейскую перспективу с традиционностью сюжета, автор раскрывает тему одиночества⁴.

Среди работ Пён Квансига встречаются не только произведения, посвященные знаменитым местам Кореи, но и пейзажи, изображающие безвестные поля и холмы Корейского полуострова⁵ не поражающие своей красотой, а представляющие обыденную

I Чон Сон. *Курёнплог* (Водопад девяти драконов). 1-я пол. XVIII в. Шелк, тушь. 19,2×25 см. Частная коллекция; Чон Суён. *Курёнплог* (Водопад девяти драконов). Кон. XVIII в. Бумага, тушь, минеральные краски. 34×28 см. Городской музей, г. Сеул; Ким Хондо. *Курёнплог* (Водопад девяти драконов). Бумага, тушь. 200×170 см. [Fine art. (Прекрасное искусство)].

II Пён Квансиг. Векомган Самсонам (Ущелье Самсонам в горах Кымган). 1959. Бумага, тушь, минеральные краски. 150×117 см. Национальный Музей Современного искусства. [National Museum of Modern and Contemporary Art (Национальный Музей Современного искусства)].

III Пён Квансиг. *Чхунчжо*. (Раннее утро весной). 50-е гг. XX в. Керамика, роспись. D 30,2 см. Коллекция Честера и Ванды Чан. [Taylor, Paul Michael, and etc. Undiscovered Art from the Korean War Explorations in the Collection of Chester and Wanda Chan: Smithsonian Institution, Washington, 2014. P. 27].

IV Пён Квансиг. *Сучжон* (Разлив воды) (деталь створки ширмы). 1934. Бумага, тушь, минеральные краски. 137×351 см. Частная коллекция. [Chung Hyung-Min. Modern Korean ink painting. Seoul: Hollum International Corp, 2006. P. 79].

природу корейских полей, холмов, деревень, где отчетливо присутствует «выражение характерной корейской эстетики»¹². Пейзажи подобного рода, в которых трудно определить конкретную местность, представляют, по сути, собирательный образ корейской природы.

Создателем корейского национального пейзажа XX века называют современника Пён Квансига — И Санбома (творческий псевдоним Чхончон), которому удалось синтезировать лучшие достижения корейского традиционного пейзажа, обобщить и трансформировать их в своем творчестве.

Рано оставшись без отца и не имея средств, в возрасте 15 лет И Санбом поступил в Школу искусств Сохва, первое бесплатное художественное заведение в Корее, где его учителем стал ведущий художник того времени Ан Чунсик (1861–1919). Но И Санбом стремился найти свой личный стиль и еще в годы обучения организовал художественное студенческое объединение *Тонгёнса*, целью которого был «поиск нового изобразительного языка, который был бы созвучен новому времени»¹³. Однако в раннем периоде творчество И Санбома еще неоднородно, и влияние живописного стиля Ан Чунсика несомненно велико.

Пейзаж И Санбома «*Чходон*» («Ранняя зима»), представленный на Чосонской выставке в 1926 году, был отмечен критиками и получил специальный приз. Вместо изображения «идеального» пейзажа, который долгое время занимал главенствующее положение в корейской пейзажной живописи, И Санбом изображает ничем не примечательный вид обыденной сельской местности Корейского полуострова с холмами и полями, покрытыми чахлой растительностью. Но произведение согрето глубоким внутренним чувством любви автора к родной земле. В этой связи надо отметить, что широкую известность данное произведение автора приобрело в Республике Корея в последние десятилетия XX века, когда вместе с достижением заметного экономического роста искусство страны стало во многом зависимым от западного и проблема утраты национальных истоков зазвучала все сильнее.

В начале творческого пути художника еще наблюдаются отступления в виде довольно однотипных идеализированных пейзажей

1 Ан Чунсик. *Ёнгвандо*. 1915. Шелк, тушь, минеральные краски. 170×473 см. Музей Хоам, Республика Корея [Chung Hyung-Min. Modern Korean ink painting. Seoul: Hollum International Corp, 2006. P. 33].

2 И Санбом. *Чходон*. (Ранняя зима). 1926. Бумага, тушь, минеральные краски. 153×185 см. Национальный Музей Современного искусства, г. Сеул [National Museum of Modern and Contemporary Art (Национальный Музей Современного искусства).]

без ярко выраженного авторского начала'. Позднее его работы становятся узнаваемыми, в них присутствует собственный неповторимый «туманный стиль» И Санбома, отличающийся мягкостью и размытостью контуров. Характерным примером выступают его пейзажи «*Чхончон*» («Поздняя осень»)", относящиеся к раннему периоду творчества и к позднему, где изображается природный ландшафт, погруженный в мягкую туманность, созданную короткими штрихами, напоминающими ворсинки меха. В этих произведениях, как и во многих других, И Санбом применяет свой излюбленный прием — представление изображения против света, что сообщает его пейзажам особую пронзительность восприятия.

В своих работах, отсылающих к даосскому представлению о единстве жизни природы и человека, И Санбом стремится не только передать настроение, но и обнажить свои переживания в эмоциональном, личностном восприятии корейской природы. Его произведения остро лиричны и взволнованны. Отдельные детали, такие как сливающиеся с фоном хижины, покрытые характерными соломенными крышами, или фигурки людей в корейских костюмах придают его пейзажам национальное звучание и сообщают им особый корейский дух. Следуя традициям живописи *чингён сансухва* («пейзаж реального вида») эпохи Поздний Чосон (XVIII — середина XIX в.), И Санбом идет в своих творческих поисках дальше, не останавливаясь на создании произведений с мгновенно узнаваемыми видами достопримечательностей Кореи — он изображает природу скромных окрестностей корейских деревень в их обыденной красоте.

Композиционное построение большинства пейзажей И Санбома основано на принципах правильной перспективы, которую начинают использовать отдельные корейские художники с начала XVIII века^{III}. И Санбому удается сочетать европейские законы перспективы и каноны традиционной пейзажной живописи «горы-воды». Как мастер прошлой эпохи, в своих пейзажах он размещает на переднем плане бурный, стремительный поток реки, полный движения,

I И Санбом. Пейзаж (*сансудо*). 1939. Шелк, тушь, минеральные краски. 42,4×130,9 см. Частная коллекция [Fine art. (Прекрасное искусство).]; И Санбом. *Сагесансудо* (Пейзаж «Четыре времени года»). XX в. Шелк, тушь, минеральные краски. 30,5×130,6 см. [Fine art. (Прекрасное искусство)].

II И Санбом. *Чхончон*. (Поздняя осень). 1930. Бумага, тушь, минеральные краски. 146,0×214,5 см. Частная коллекция. [Chung Hyung-Min. Modern Korean ink painting. Seoul: Hollum International Corp, 2006. P. 73];

И Санбом. *Чхончон*. (Поздняя осень). 1961. Бумага, тушь, минеральные краски. 78×210 см. Министерство иностранных дел и торговли, Республика Корея. [Yi Song-me. Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages. New Jersey: Hollum, 2006. P. 9].

III Ким Дурян. *Ворясансудо*. Пейзаж в лунном свете. 1744. Бумага, тушь и легкие краски на водной основе. 81,9×49,2 см. Национальный Музей Кореи. Сеул. [Fine art. (Прекрасное искусство).]

и статично неподвижные горные возвышенности на дальнем. Излюбленным форматом художника был горизонтальный, но, не порывая с традицией, он обращается и к вертикальным свиткам¹.

Отдельной яркой страницей пейзажного творчества И Санбома выступают его зимние пейзажи², традиционно занимающие важное место в корейской живописи. Начиная с периода Чосон (1392–1910) корейские мастера обращаются к данной теме, трактуя ее идеалистически возвышенно, как, например, в пейзаже Ким Си (1524–1593)³, отображающего «состояние безмолвности морозного дня, покрытого саваном снежного покрова»⁴. Иногда, наоборот, драматически напряженно, как в свитке Ким Мёнгука (годы жизни неизвестны, работал в середине XVII в.)⁵, или динамически виртуозно, как в произведении Чо Хирёна (1789–1866)⁶.

Особый «ворсистый» штрих в пейзаже последнего мастера был блестяще развит И Санбомом и составил основу его творческой манеры. Надо признать, что ему удалось достичь не только профессиональных высот, но и большей лиричности в представлении картины зимнего дня, трактованного традиционно в даосском видении, где человек составляет единую часть с природой, и в то же время представленного с убедительной жизненностью.

И Санбом, и Пён Квансиг, работая в различных живописных стилях, разными методами «достигли одной цели в придании корейскому пейзажу его собственного характера»⁷. Они показали, что новые техники, новое содержание и новая оценка могут сочетаться с национальными истоками и этническими традициями, доказав тем самым неограниченные возможности развития традиционной пейзажной живописи в современном искусстве Республики Корея.

В современном искусстве КНДР наряду с живописными произведениями юхва, т. е. картин, выполненных корейскими художниками

I И Санбом. *Сансудо*. (Пейзаж «горы-воды»). 1965. 114×31,5 см. Бумага, тушь, минеральные краски. Музей искусства Принстонского университета, г. Принстон, США [Princeton University Art Museum (Музей искусства Принстонского университета)].

II И Санбом. *Нункиль* (Зимняя дорога). 1964. 32,5×63,5 см. Бумага, тушь, минеральные краски. Частная коллекция; И Санбом. *Сольгён сансу* (Зимний пейзаж). 1956. 48×102 см. Бумага, тушь, минеральные краски. Частная коллекция; И Санбом. *Сольгён сансу* (Зимний пейзаж). 1957. 23×40 см. Бумага, тушь, минеральные краски. Музей искусства, Вирджиния.

III Ким Си. *Ханнимчэсольдо* (Просветление после снега в зимнем лесу). 1584. Шелк, тушь и легкие краски по шелку. 53×67,2 см. Кливлендский музей искусства, г. Кливленд, США. [Fine art].

IV Ким Мёнгук. *Сольгёнсансудо*. (Снежный пейзаж). Сер. XVII в. Шелк, тушь и минеральные краски. 101,7×55 см. Национальный Музей Кореи, г. Сеул.

V Чо Хирён. *Мехвасоукдо* (Цветение деревьев сливы мэ). XIX в. Бумага, тушь, краски на минеральной основе. 106,1×45,6 см. Музей искусства Кансон, г. Сеул.

маслом в западноевропейской технике, важное место принадлежит национальной традиционной живописи тушью и минеральными красками — *чосонхва*. Несмотря на различие в технике, общей и главной характеристикой для живописи КНДР является прочная идеологическая база, включающая такие обязательные пункты, как «национальная форма и социалистическое содержание, где особый акцент делается на изображении крестьян и рабочих, отображение опасности иностранного влияния и, наконец, самый важный — прославление образа Ким Ильсона (Ким Ир Сэна) как отца корейского народа»¹⁶.

Традиционная живопись тушью *чосонхва*, находясь под строгим политическим контролем правительства для создания «искренне человеческого искусства»¹⁷, была вынуждена объединить национальные формы с идеями соцреализма, заимствованными из искусства СССР середины XX века, что способствовало ее неминуемому изменению в художественном плане. Довольно часто художественная ценность произведения компенсируется его высоким идейным содержанием, освещенным идеями *чучхэ* (основным элементом идеологии северокорейского режима), «немеркнувший свет которых испускает вождь»¹⁸. В подобном художественном стиле, который можно назвать «чучхейским соцреализмом», пейзаж выступает лишь как фон для жанровой сцены, прославляющей нелегкий труд крестьян и рабочих или исторического события¹, утрачивая при этом свою традиционную философско-эстетическую значимость.

Однако программно корейская культура очень рано стала дистанцироваться от влияния СССР, настаивая на собственном своеобразии. Сохранение национальной самобытности, как одной из важных задач искусства, способствовало тому, что традиционный пейзажный жанр в живописи КНДР не подвергся забвению. Благодаря пейзажному творчеству многих талантливых северокорейских мастеров, демонстрирующих в пейзажной живописи не только вершины своего профессионального мастерства, но и отличающихся традиционным подходом в отображении философской глубины, пейзаж *сансухва* продолжает успешно развиваться в современном искусстве КНДР. Пейзаж сохраняет высокий уровень духовной содержательности, характерной для корейской пейзажной живописи эпохи Чосон.

1 Ли Санмун и Ким Чонтхэ. Дорогой вождь Ким Ильсон (Ким Чен Ир)! Впереди авангард. 1975. 189×290 см. Бумага, тушь, краски на минеральной основе. Национальный Музей искусства, г. Пхеньян. [Корейская живопись сегодня. Пхеньян: Издательство литературы на ин. языках, 1980]; Чон Ёнман. Призыв Ким Ильсона (Ким Чен Ира). 1978. Бумага, тушь, краски на минеральной основе. Национальный Музей искусства, г. Пхеньян. [Корейская живопись сегодня. Пхеньян: Издательство литературы на ин. языках, 1980]; Хон Ынсам. Создатели подвига. 2009. Бумага, тушь, краски на минеральной основе.

Выдающимся мастером пейзажного жанра является известный художник КНДР Чон Ёнман (1938–1999), работавший в живописном направлении *чосонхва*. Закончив Пхеньянский университет искусств, он продолжительное время занимал пост Председателя ЦК корейских художников. В 1979 году получил звание народного художника. Его творчество отмечено многочисленными наградами и титулами. Он постоянный участник национальных художественных выставок, а с 1990-х — и международных.

Следование традициям *чингён сансухва* отчетливо проступает в его пейзажах как в выборе сюжетов со знаменитыми видами природы Корейского полуострова, например гор Кымган, так и в живописной технике. Характеризуя серию пейзажей, выполненную в 1960–1970-х годах,¹ исследователи справедливо отмечают, что «сама традиционность сюжета настолько значительна, что в какой-то мере способствовала большему сохранению классических форм»¹⁹ прошлых эпох¹. Возрождая традиции прошлого, Чон Ёнман в своем творчестве опирается на опыт чосонских мастеров, сообщая своим пейзажам повышенный монументализм и эпическое начало²⁰.

В основе его пейзажных произведений лежат принципы, основанные на конфуцианском мировоззрении, где строгая идеализация подкрепляется четкими градациями пространственных решений. Следуя традициям Северной школы живописи, автор стремится воссоздать естественный мир как всеобъемлющую систему, сопоставимую с системой самого космоса, и в то же время раскрыть очарование природы гор. Опираясь на натурные эскизы, своеобразно преломляя традиции пейзажа *чингён сансухва*, художник создает пейзажные свитки, посвященные реальным образам этой удивительной горной цепи, прославляя кистью их красоту.

В зрелый период творчества автора манера его письма становится более гибкой и импульсивной, отличается стремительными ударами кисти и влажными размытиями тушевых пятен. Чон пытается привнести в пейзаж большую эмоциональность и свое личностное миропонимание. Применяя традиционные методы Южной школы живописи — отрывистые лапидарные штрихи в сочетании

1 Чон Ёнман. Горы Кымган. 1965. Бумага, тушь. Национальный Музей искусства, г. Пхеньян. [Ли Чхоль, Ким Суён. История корейского искусства. Т. 2. Пхеньян, 1990]; Чон Ёнман. Горы Кымган. 1972. Бумага, тушь. Национальный Музей искусства, г. Пхеньян. [Искусство. 1973. № 3. С. 51].

2 Ан Гён. *Моньюдовондо* (Воображаемое путешествие в страну цветущих персиковых садов). 1447. Шелк, легкие краски по шелку. 38,7×106,5. Библиотека университета Тенри, Япония; Ян Пэнсон. *Сансудо* (Пейзаж). XVI в. Шелк, тушь и легкие краски по шелку. 88,2×46,5 см. Национальный Музей Кореи, г. Сеул; И (Ли) Инмун. *Кансумучжиндо* (Бесконечные горы и реки). XVIII. Шелк, тушь. 43,8×856 см. Национальный Музей Кореи, Сеул.

с локальными или градуированными размывами тушевого пятна, автор создает звучные эмоциональные образы горных хребтов Кымган'. Лаконичные и простые в композиционном построении, они представляют своеобразный синтез широты мышления Северной и духовной емкости Южной живописных школ, отображая глубокую связь с корейским эстетическим наследием.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что большую роль в формировании нового взгляда на традиционный пейзаж, который занимает важное место в современном искусстве Кореи, сыграло пейзажное творчество таких крупнейших корейских художников, как И (Ли) Санбом, Пён Квансиг и Чон Ёнман, отмеченное особой корейской национальной спецификой. Их пейзажи имели огромное значение для формирования художественных взглядов корейских мастеров XX века и продолжают оказывать мощное влияние на художников наших дней. Отстаивая национальную ориентацию корейской живописи, художники делают свой выбор не только в использовании традиционных материалов, но и в использовании сюжетов, типичных для корейской пейзажной живописи *сансухва*.

Можно сказать, что *сансухва* стала духовным источником, питающим корейское искусство современности и прочным идейным фундаментом, удерживающим национальную самобытность корейской живописи от размывающего влияния иностранной культуры. Для мастеров такой одаренности канон пейзажной живописи не стал помехой на пути к высотам творческой мысли, наоборот, он способствовал вдохновенному воплощению его в шедеврах пейзажного искусства. Не отказываясь от наследия прошлого, художники смогли воспринять и новые идеи, прокладывая путь к подъему корейского искусства современного периода, где удивительным образом феномен художественной традиции, невзирая на время и пространство, воедино связывает прошедшее с настоящим, устремляясь в следующее столетие.

1 Чон Ёнман. Горы Кымган. 1990. 132×64 см. Бумага, тушь, минеральные краски; Чон Ёнман. Горы Кымган. 1989. 132×64 см. Бумага, тушь, минеральные краски; Чон Ёнман. Горы Кымган. 1996. 163×80 см. Бумага, тушь, минеральные краски.

Примечания

1. Марков В.М. Искусство Республики Корея второй половины XX века. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002. С. 226.
2. Муриан И.Ф. Традиции и художественная форма: терминологический подход // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. Сб. статей. СПб.: Гос. инст. искусствознания, 2004. С. 281.
3. Не случайно даже определение *тонянгхва* («восточная живопись») в искусствознании Республики Корея позднее было заменено на более конкретное — *хангугхва* («корейская живопись»), которое уже в самом названии отображает указание не только на живопись, выполненную в традиционном дальневосточном стиле традиционными

живописными средствами, но и прежде всего указывает на авторство корейского мастера.

4. Отдельные положения, затрагивающие художественный анализ произведений И Санбома, Пён Квансига и Чон Ёнмана, приводятся в статье: *Гутарёва Ю.И.* Корейский пейзаж *сансухва* («горы-воды») в современном искусстве Кореи: традиции и новации // Вестник центра корейского языка и культуры. Вып. № 17. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2015. С. 135–161.
5. Пён Квансиг также приходился внуком последнему из придворных художников Чо Сокчину (1853–1920), учителем которого был легендарный корейский мастер XIX века Чан Сынопа (О Вон, 1843–1897), чье творчество оказало большое влияние на развитие не только его учеников, но и всей современной живописной школы Кореи.
6. В молодости Пён Квансиг получил образование в Японии, где изучал особенности японской живописной школы *Нанга* и основы западноевропейской живописи.
7. *Пак Ёндэ.* Урига чонмаль арая халь урикырим пэк качи (То, что мы действительно должны знать. Сто наших картин). Сеул: Хёнамса, 2002. С. 208.
8. *Таксами Ч.М.* Приглашаем в Кунсткамеру / Ч.М. Таксами, Т.К. Шаfranовская, Е.В. Иванова. СПб.: МАЭ РАН, 2001. С. 60.
9. *Хон Сонпё.* Хангугый чонтхон хвехва. (Традиционная корейская живопись). Сеул: Изд-во института Ихва, 2009. С. 170.
10. *Киреева Л.* Падающая вода и сосны на горных склонах // Восточная коллекция. 2010. № 3 (42). С. 145.
11. *Taylor P.M. and etc.* Undiscovered Art from the Korean War Explorations in the Collection of Chester and Wanda Chan: Smithsonian Institution. Washington, 2014. P. 27.
12. *Chung Hyung-Min.* Modern Korean ink painting. Seoul: Hollym International Corp, 2006. P. 81.
13. *Марков В.М.* Искусство Республики Корея второй половины XX века. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002. С. 227.
14. *Park Youngdae.* Essential Korean art: From prehistory to the Joseon Period. Seoul: Hyeonamsa publishing Co., Ltd, 2004. P. 127.
15. *Хон Сонпё.* Хангугый чонтхон хвехва. (Традиционная корейская живопись). Сеул: Изд-во института Ихва, 2009. С. 170.
16. *Kim Youngna.* Modern and contemporary art in Korea. Seoul: Hollym International Corp, 2005. P. 89.
17. National Art Museum. Pyongyang: Foreign languages publishing house, 1964. P. 20.
18. National Art Museum. Pyongyang: Foreign languages publishing house, 1964. P. 20.
19. *Каневская Н.А.* Искусство КНДР в Москве // Искусство. 1973. № 3. С. 51.
20. Dr. Park Gallery (Галерея Д. Пака). [Электронный ресурс]. URL: http://www.drparkart.com/hall_1/145 (дата обращения: 10.01.2015).

Е.М. Карлова Художественное серебро Индии в собрании Государственного музея Востока

Evgenia Karlova Indian Silver in the Collection of the State Museum of Oriental Art (Moscow)

In the collection of the State Museum of Oriental Art (Moscow) we have more than four dozens of silver objects executed in the filigree technique. Most of them were made in India, a few in Sri Lanka. All these products have never been published or disclosed until now. Despite the fact that they were all made in the 20th century, they are examples of traditional crafts, for several centuries to develop in several art centers in India. The task of this report is to reveal and attribute Indian filigree from the collection of the State Museum of Oriental Art.

Keywords:

indian silver,
State Museum of Oriental
Art (Moscow),
technique of filigree,
Indian filigree.

Ключевые слова:

индийское серебро,
ГМВ (Москва),
техника филигрань,
индийская филигрань.

Индийская серебряная филигрань в собрании Государственного музея Востока (Москва) представлена коллекцией из более чем сорока декоративных предметов. Практически все они были переданы в музей после «Выставки кустарных изделий Индии», проходившей в Москве в 1957 году. Все вещи, очевидно, были закуплены для этой экспозиции или же сделаны к ней на заказ — то есть созданы в одно и то же время, во второй половине 1950-х. Точное место производства неизвестно, в инвентарных книгах они все значатся как «сделанные в Индии». Плановая деятельность по научной обработке музейных предметов привела к необходимости

попытаться локализовать эти вещи, соотнести с художественной традицией какого-либо конкретного региона.

Известно, что искусство филиграни — широко распространенный способ обработки драгоценных металлов, как правило серебра, — встречается издревле в разных частях мира. В Индии наиболее важный центр производства филиграни находится в городе Куттак в штате Орисса, на побережье Бенгальского залива. Принято считать, что второй крупный центр — Каримнагар в штате Андхра-Прадеш (а также несколько более мелких, таких как Тиручирапалли в Тамил-Наду и пр.), образовался благодаря переезду туда орисских мастеров в XIX веке. Третья ключевая точка производства индийской филиграни была расположена в Гоа, но к середине XX века она уже потеряла свое значение. Среди менее известных можно назвать Муршидабад в Западном Бенгале, а также несколько других — в Центральной Индии, в основном в штатах Раджастхан и Уттар-Прадеш.

С технологической точки зрения в индийской филиграни никаких принципиальных отличий от других регионов наблюдать не приходится. Как и везде, для работы в этой технике используют тонкую серебряную нить (в очень редких случаях золотую), которой вручную придают нужную форму. Проволока может быть как гладкая, так и сученая (витая). В Ориссе и Каримнагаре традиционно распространена плоская ажурная филигрань, хотя в старинных работах встречается и сложная многоплановая, когда несколько плоских ажурных узоров спаивают между собой. В Гоа изготавливали и напайную (фоновую) филигрань. Объемные предметы в сканной технике во всех трех центрах осуществляли, соединяя между собой детали, выполненные в плоской филиграни, обычно отдельные элементы декора не поднимались над общим уровнем покрытия крупных предметов. Рисунок из серебряных нитей традиционно собирался на небольших листах слюды, скреплялся на них особым составом, а окончательно соединялся в изделия спайкой. Поверхность готового изделия дополнительно шлифовалась для придания ей гладкости и блеска. Раньше использовали очень тонкое волочение: один грамм серебра давал до одного километра нити, сейчас в ходу более грубый шнур.

Технология производства во всех центрах в общих чертах одинаковая, в том числе и набор инструментов — в зависимости от региона различались только их названия. Материалом обычно служило практически чистое серебро (чем больше в сплаве лигатур — тем сложнее он в обработке) с поправкой на местную традицию (например, в Куттаке в серебро принято добавлять немного свинца). Существует в Индии и золотая филигрань, часто в сочетании с цветной эмалью в ажурной технике, что придает изделиям

особую яркость и легкость. Этот эффект в золотой филигранни усиливается использованием плоской нити с насечкой на ней.

Предметы из коллекции ГМВ можно условно разделить на несколько групп. Это украшения, шкатулки и декоративные предметы (статуэтки). Несмотря на то что вещи современные и не всегда самого высокого качества, они представляют собой образцы традиционного ремесла. Попытаемся найти в них черты, характерные для одного из двух крупнейших ныне существующих в Индии центров производства серебряной филигранни — Куттака и Каримнагара.

Орисса — регион, известный своими многочисленными ремеслами, прославившими его на весь мир. Большая их часть связана с обслуживанием одного из крупнейших паломнических центров Индии — храма Джаганнатха в Пури. Для его нужд столетиями трудились несколько ремесленных общин. Это и художники, выполняющие стенные росписи, храмовые завесы, роспись деревянных статуй божеств и предметов домашней утвари. И мастера — резчики по камню, по дереву. Не стоит забывать и о племенном искусстве Ориссы, в том числе о бронзовом литье, одним из ключевых элементов художественного языка которого является использование ажурных сетчатых орнаментов. Принято считать, что изначально бытование изделий в технике филигранни здесь также было связано с обслуживанием храмового комплекса в Пури.

Что говорит в пользу этой версии? В первую очередь отмечаем, что комплект серебряных филигранных предметов, включающий в себя налобное украшение и гребень, несколько браслетов, два ожерелья и пояс, является неотъемлемой частью костюма танцовщиц *одисси*. Возникший как храмовый танец, *одисси* пережил периоды забвения и возрождения и ныне имеет вполне светский характер. Разумеется, в настоящее время существуют разные вариации, но согласно преданию, храмовые танцовщицы Ориссы предпочитали в украшениях именно филигрань. Учитывая, что стоила она весьма недешево, логично предположить, что в определенный период этот рынок имел достаточную потребительскую способность и кормил множество семей мастеров.

Известно, что уже при Моголах храмовые танцовщицы вновь, как и в древности, перекочевывают в салоны богатых вельмож, а служение *махари* приходит в упадок. Вероятно, именно к позднегомогальскому времени относится широкое расселение мастеров филигранни на юг до Каримнагара, где дворяне состоятельных *навабов* обеспечивали спрос на их услуги. К этому времени, вероятно, можно отнести и расширение ассортимента, появление бытовых предметов — больших блюд, шкатулок и т. п. Здесь же

стоит отметить феномен *готипуа*, мальчиков-танцовщиков, одетых в женский наряд и украшения, — они полностью копировали костюм танцовщиц *одисси*. Их танец постепенно переместился из храмов на улицы и обрел более светский характер, хотя по-прежнему основывался на сюжетах «Гитаговинды». Так элементы костюма и украшений танцовщиц стали узнаваемы в самых широких кругах. Последний удар по храмовым танцам как явлению нанес запрет британской администрации, что вынудило ювелиров активнее искать новые рынки и пробовать новые формы.

В настоящее время опять значительный процент усилий орисских мастеров направлен на изготовление ювелирных комплектов для костюма танцовщиц — *одисси* в середине XX века пережил второе рождение и сейчас пользуется заслуженной популярностью. Не меньше выпускается и вдохновленных ими повседневных женских украшений. Здесь превалирует растительный орнамент, основные элементы которого — круглый цветок, так называемая роза *чалу*, а также цветок лотоса. Плоская роза обычно имеет шесть круглых лепестков, у лотоса лепестки удлинённые и имеют острое окончание.

В коллекции ГМВ есть несколько предметов с шестилепестковыми розами, часто повторяющимися в украшениях танцовщиц *одисси*. Это двухрядное ожерелье, а также подвеска-шнур с объемной розой *чалу* — ее форма повторяет форму наименьшего из двух ожерелий танцевального костюма. Подвижно закрепленная подвеска в виде розы-*чалу* есть и в другом ожерелье, составленном из объемных остроперых цветков лотоса.

Мотив розы используется в серебряной филигрании разных центров. Например, в каталоге выставки серебряной филигрании из Эрмитажа его автор М.Л. Меньшикова описывает плоский узор поверхности каримнагарской шкатулки XVIII века с розой в центре. Далее она замечает: «Узор в виде многолепестковой сложной розетки — розы *чалу* <...> в украшениях индийской филигрании конца XVIII века, например в браслетах, делали объемным, трехмерным, сердцевину и тычинки выполняли из проволочек со сканью на концах»¹. Прекрасным примером этого могут быть два предмета из коллекции Музея Виктории и Альберта в Лондоне — траванкорские браслет и брошь, закупленные музеем в 1863 году. Подвеска-роза из нашей коллекции сделана весьма похоже на розу этой броши — она выполнена объемно, из четырех рядов уменьшающихся кверху лепестков, в центре тычинки завершаются шариками скани. Тот же прием, но в миниатюре, повторен в маленькой подвеске ожерелья с лотосами из ГМВ.

Отмечу, что в отличие от лотоса роза — не самый характерный для Индии декоративный элемент. Серебряная филигрань — ремесло, которое, возможно, более других подстроилось под европейские вкусы. Это вполне объяснимо, ведь художники работали в основном на экспорт и стремились угодить вкусам заказчика. Филигранные шкатулки и другие бытовые предметы, в том числе кресты и четки, производились для португальских миссий в XVI–XVII веках в Гоа, а позже и в других центрах, в XVIII веке это явление приняло массовый характер. Некоторые исследования и вовсе утверждают, что филигранные ювелирные украшения делались исключительно для европейцев, а производство их началось в Гуттаке только в 1851 году². Именно поэтому появляются в заметном количестве характерные европейские мотивы: роза, бабочка, сердце, крест (например, подвеска-бабочка из коллекции ГМВ). В числе таких предметов были характерные для европейского рынка формы: броши, серьги, браслеты, булавки для волос, запонки, букетницы. В XIX веке новая волна экспорта в Европу ювелирных украшений, порожденная модой на все индийское, стимулировала художников искать новые источники вдохновения, отсюда и использование индийских мотивов.

В отличие от розы, мотив лотоса является одним из ключевых в индийском искусстве, в том числе и в декоративно-прикладном. Его морфология созвучна бесчисленным лотосам, которые мы встречаем в религиозной пластике и живописи. Это очень узнаваемый образ. Полуоткрытые удлиненные лепестки лотоса часто располагаются ярусно, уменьшаясь к центру цветка — таковы они и на изделиях музейной коллекции. В ожерелье цветки не крупные, и выполненные в зерни тычинки припаяны к сердцевине цветка, в браслете же они закреплены на длинных стебельках, что в сочетании с ажурными лепестками дает цветку удивительную легкость и воздушность. При этом сама форма разъемного браслета в виде подвижно закрепленных последовательно уменьшающихся пластин имеет, безусловно, европейское происхождение. Лотос мы видим и на броши, форма которой повторяет брошь с розой из коллекции Музея Виктории и Альберта.

Другой характерный и весьма специфический для Ориссы мотив — раковина. Скорее, напоминающий цветок каллы, он выглядит как круглая розетка с очень мелким сетчатым наполнением, края которой симметрично завернуты в форме полуоткрытого рожка, а в центре находится вытянутая серебряная капля. Этот мотив весьма распространен в современном орисском ювелирном искусстве, его же мы видим и на предметах из музейной коллекции — двух ожерельях с подвесками.

Интересно отметить, что есть в музейной коллекции и украшение, выполненное на актуальную тему, — брошь с символикой Фестиваля молодежи и студентов, к которому была приурочена выставка 1957 года. На ней в технике филигрании изображен летящий голубь с письмом в клюве: парафраз голубя мира с рисунка Пикассо — эмблемы международного фестиваля.

Обратимся к такому интересному центру ювелирного искусства, как Каримнагар. Нет единого мнения о времени возникновения здесь этого ремесла. Некоторые исследователи, в том числе собственно каримнагарские, утверждают, что его возникновение связано с некоторыми местными мастерами, обучавшимися в других центрах, и происходило это не ранее середины XIX века³. То есть, по их мнению, каримнагарской филигрании не более 150 лет. Однако мы имеем достаточное количество примеров, когда музейные коллекции могут похвастаться гораздо более ранним каримнагарским серебром. Например, туалетный набор из 19 предметов из Государственного Эрмитажа, атрибутированный М.Л. Меншиковой как произведенный в 1740–1760-х годах⁴. Или блюдо из музея Метрополитен с гравировкой и филигранью, закупленное в 2007 году как сделанное в XVIII веке⁵.

Точно нам известен тот факт, что изначально патронами интересующего нас ремесла были знатные и состоятельные семьи, местные *навабы*. Широкое распространение получила традиция дарить *таркаши* (так здесь называется филигрань) на свадьбу в мусульманских семьях. Речь здесь идет о бытовых предметах: пепельницы, коробочки для бетеля, сигаретницы, часто выполненные в виде попугаев, аэропланов и др. Прекрасная коллекция бытовых предметов середины и второй половины XIX века хранится в Хайдерабаде, в музее наваба Салар Джанга III. В числе прочих экспонатов этой самой крупной в мире коллекции, собранной одним человеком, есть высочайшего качества кабинет, выполненный в технике филигрании. Но для нас интереснее коллекция другого музея Хайдерабада, расположенного в Пурани Хавели (Старом дворце) музея Низама. Среди бесчисленных даров от подданных много произведений местных мастеров, в том числе и каримнагарских — есть даже сканная серебряная карта штата, а также миниатюрный самолет и автомобиль, чей капот поднимается, открывая взору зрителя скрытый под ним механизм.

В музей Востока в 1957 году попали две очень похожие машинки: совершенно одинаковые, они выполнены с высочайшим мастерством и вниманием к деталям. Даже резина колес сделана из множества проволочных петелек. Не меньшее мастерство мы видим

и в исполнении повозки, запряженной конем, где дополнительное колесико в подбрюшье животного делает повозку подвижной. В задней части повозки расположено окно, закрытое занавесью, ажурная подножка, а по сторонам установлены фонари. К этой же серии декоративных фигурок тончайшей работы можно отнести и два кораблика на деревянных подставках с ажурными парусами.

Весьма распространенный мотив в декоративном искусстве этого региона — лебедь с длинной изогнутой шеей, в форме которого может быть представлена ваза или чаша. В нашей коллекции есть такой лебедь, однако он совсем небольшой и представляет собой, скорее, декоративную статуэтку.

В заключение следует упомянуть такое явление, как каримнагарские серебряные сумочки. Это небольшие клатчи из ажурной филигрании, жесткие, обычно прямоугольной формы с выпуклой передней и задней стенкой. Замок-защелка и цепочка также выполняются из серебра. Такие сумочки принято дарить в торжественные даты, в том числе и на свадьбу. В музейной коллекции есть несколько таких сумочек, однако все они имеют гораздо меньший размер, чем обычные: их можно было бы назвать кукольными, или игрушечными, если бы не драгоценный материал. Все они выполнены с большим мастерством и вкусом. Здесь мы можем наблюдать типичный для каримнагарской филигрании прием закручивания спирали в тугую пружину, до формирования небольшой круглой бляшки, и декорирования предмета рядами таких бляшек. Этот мотив можно увидеть и на небольшом декоративном блюде в форме листа чинары (платана) из коллекции ГМВ, а также в оформлении упомянутых выше корабликов.

Есть в нашей коллекции и бытовые предметы, манера оформления которых говорит о том, что они, вероятно, были сделаны в Каримнагаре. Это две шкатулки: одна круглой формы и украшена типичными для исламского прикладного искусства Индии ажурными листьями чинары; другая прямоугольная. А также три небольших блюда — описанное выше и два других, круглой формы. Одно из них декорировано тончайшим спиралевидным орнаментом, в декоре другого использованы растительные мотивы с характерными спиралями-бляшками.

К сожалению, в Каримнагаре к концу 1940-х, в связи с резким падением спроса, искусство *таркаши* почти исчезло, однако в 1953 году было создано сообщество *таркашан* (мастеров *таркаши*), которое активно занялось продвижением своего ремесла, в том числе и на международную арену.

Большая выставка на зарубежном международном фестивале — прекрасная реклама традиционных ремесел и должна была, по задумке авторов, способствовать их популяризации, а при удачном раскладе — и налаживанию экспорта. И хотя на конец 1950-х — 1960-е экономические и культурные связи СССР с Индией переживали невиданный взлет, это коснулось в большей мере других плоскостей. Сердцу советского человека ближе оказалась не серебряная филигрань, а дешевая яркая мурадабадская бронза, которую в 1970-е можно было встретить повсюду. Нельзя сказать, чтобы усилия по возрождению филигрании принесли видимые плоды — в настоящее время это вновь умирающее ремесло, как в Андхра Прадеш, так и в Ориссе. Внутренний рынок, так же как и внешний, не оправдывает ожиданий ремесленников. Крупные заказы, каждый из которых мог кормить семью целый год, остались, пожалуй, только в Ориссе, где в технике филигрании делают обрамления для статуй к ежегодному празднику Дурга-пуджа. Это большая работа, вес одного серебряного убора может достигать пятисот килограммов. Ювелирные изделия не находят себе покупателя среди горожанок — в Индии традиционно принято стремиться украсить себя золотом или блестящей золотистой бижутерией. Каримнагарские мастера работают в основном над подарками для свадеб и прочих торжественных мероприятий.

Очевидно, заказ на изготовление изделий для выставки в России получили обе общины, и он был оплачен индийским правительством с тем, чтобы по окончании мероприятия передать эти вещи советской стороне. Государственный музей Востока получил в 1957 году огромное количество предметов современного индийского прикладного искусства, они составляют заметную часть нашей коллекции. Мы, таким образом, располагаем возможностью изучить срез состояния индийского декоративно-прикладного искусства на момент середины XX века и использовать эту возможность как точку отсчета в дальнейших исследованиях.

Примечания

1. *Меньшикова М.Л.* Серебряная филигрань Востока XVII–XIX вв. в собрании Эрмитажа. СПб., 2005. С. 123.
2. *Hegewald J.A.B., Mitra S.M.* Re-use the Art and Politics of Integration and Anxiety New Delhi, 2011. P. 124.
3. *Balagouni K.G., Subramenyeshwara S.* Karimnagar Filigree Art Works in the Salar Jung Museum // *Indian Journal of Traditional Knowledge*, Vol. 4 (4), October 2005. Pp. 386–391.
4. *Меньшикова М.Л.* Указ. соч. С. 120, кат. 74–92.
5. The Metropolitan Museum of Art. Annual Report for the Year 2007–2008. November 12, 2008. P. 27, Инв. 2007.288.

Г.Ф. Валеева-Сулейманова Тюрко-мусульманские традиции в ювелирном искусстве татар и опыт их трансформации в современном творчестве

Guzel Valeeva-Suleimanova Turkic-Islamic Traditions in the Tatar Jewelry Art and Innovation Experiences

The masterpieces of Tatar jewelry art are highly appreciated for the unique knobby filigree and original plane openwork filigree, used in decoration. Tradition, tracing back to the ancient Turkic nomadic tribes of Central Asia and Eastern Europe, and relating to the culture of medieval Islamic Tatar states, were improved and handed down during many centuries. Turkic-Islamic traditions underwent qualitative changes during the centuries of being in Russian Empire and were influenced by later mass production and European style, such as Art Nouveau. Folk traditions, beginning from the early 20th century, were almost demolished and the extinct handicraft brought the innovating development. From the middle of the 1960-es innovations define the development of Tatar jewelry art together with the revival of filigree traditions in the creative work of professional artists. Two main creative trends could be exposed. The first one is related to

Keywords:

Jewelry art, plane open work filigree, knobby filigree, granular work, colored enamel, adornments, Turkic-Islamic tradition, Oriental art, stylization.

Ключевые слова:

ювелирное искусство, плоская ажурная филигрань, бугорчатая скань, зернь, цветная эмаль, украшения, тюрко-мусульманская традиция, искусство Востока, стилизация.

the development of previous traditions and to the creation of the new national style. The second one is a globalization trend, reflecting contemporary styles of the world fashion design and creating the symbiosis of the West and East art. The synthesis of unaltered traditions of filigree and modern innovations are revealed in the individual artistic style.

Ювелирное искусство татар снискало мировую известность высоким уровнем художественных форм украшений и технологий их производства, среди которых особо выделяются уникальная бугорчатая филигрань и самобытная плоская ажурная скань. Своеобразный стиль ювелирного искусства сложился в процессе взаимодействия формы и техники исполнения, преемственно развивавшихся на протяжении тысячелетий. Своими корнями оно уходит в степную кочевую и оседлую земледельческую культуры, в творчестве татарских ювелиров можно увидеть и своеобразный сплав городского и домашнего ремесла, народного и профессионального творчества.

Истоки форм традиционных украшений уходят в искусство тюрко-болгарских предков казанских татар — Волжской Булгарии, Золотой Орды и Казанского ханства. Особый интерес с точки зрения национальной самобытности и сформировавших ее истоков представляют украшения, исполненные в технике филигрании и зерни. Они являются традиционными для ювелирного искусства татар и известны в Поволжье, по археологическим данным, начиная с периода ранних булгар (VIII–IX вв.). По мнению академика Б.А. Рыбакова, волжские булгары впервые в средневековой Европе создали своеобразную культуру скани и зерни¹. В отличие от мастеров Востока, развивших технику накладной филигрании, они подняли на уровень высокого мастерства искусство ажурной скани. В дальнейшем эти традиции были продолжены в творчестве многих поколений татарских ювелиров, обогативших технику скани и зерни новыми техническими достижениями.

Булгарские украшения отличаются спецификой декора из зерни, которую напайвали на поверхность украшений в виде треугольников, ромбов и объемных пирамидок. Наиболее близкие по времени аналоги булгарской зерни обнаруживаются в ювелирных украшениях из гуннских погребений VI–VII веков, найденных в Крыму. Еще ранее, характерные для булгарской филигрании способы орнаментации, выявляются в украшениях греческих городов-колоний Северного Причерноморья, обнаруженных в алано-сарматских

катакомбных могильниках на территории Тамани, в Херсонесе, курганах Пантикапея, Ольвии, Феодосии. Общность прослеживается в формах украшений, например ожерельях с подвесками, их форме и декоре пирамидками и треугольниками из мельчайшей зерни². Отличие выявляется в формах подвесок. Если в северно-причерноморских ожерельях они исполнены в форме плодов граната, то в болгарских — в форме желудей. Это связано с тем, что болгары, как и их тюркские предки, до принятия ислама исповедовали тенгрианство и кроме бога неба поклонялись богине плодородия — Умай, которая символически отображалась в форме священного дерева дуба. Плоды этого дерева имели сакральное значение, и их изображение встречается на многих болгарских женских украшениях.

Перед исследователями возникла дилемма: была ли данная система орнаментации зернью связана с влиянием искусства греческих колоний Причерноморья или же она была привнесена в этот регион кочевниками — гуннами или ранее — сарматами. Ответ дали раскопки сарматских погребений на территории Западного Казахстана, а именно курганов около села Лебедевки, датированные II–IV веками³. Изучение сарматского материала с обширных территорий кочевания этих племен, в которые входили также Поволжье, Северное Причерноморье, Кавказ, позволило сделать вывод, что достижения в технологии филиграни и зерни стали результатом генетического развития местной сако-сарматской культуры (V в. до н.э. — IV в. н.э.). В городах Северного Причерноморья, ближайших к сармато-аланскому массиву Северного Кавказа, происходили процессы сарматизации местного греческого населения и всей его культуры, которые усилились под влиянием гуннских походов⁴.

Примечательно, что техника орнаментации зернью и характерный для I тыс. н.э. так называемый варварский стиль украшений, по исследованиям ученых, сохранялись в казахских украшениях вплоть до XVIII — XIX веков⁵. Таким образом, сако-сарматская традиция филигранного искусства через гуннов, позднее — хазар, волжских болгар нашла отражение в Салтовской культуре, охватывавшей территорию Восточной Европы⁶. Произведения ювелирного искусства, характерные для Салтовской культуры, связаны с осевшими на землю кочевыми тюрками — болгарами, хазарами, в Поволжье — волжскими болгарами. В их украшениях отразилась система мировоззрения, присущая доисламским тюркским верованиям, а также система орнаментации сканью и зернью.

Хотя ислам был принят предками татар — волжскими болгарами в 922 году, однако в некоторых видах украшений, в частности признанных шедеврами мирового искусства височных подвесках

с фигуркой уточки, исполненных из скани и зерни, отражается влияние языческой мифологии и связанной с ней семантики в мотивах украшений. Мусульманские каноны приводят к изменениям в системе символично-орнаментального языка, к усложнению композиций орнамента и декоративной формы, к абстрагированию мотивов и их символической функции. В болгарском декоративном искусстве, как и в странах Востока, узорность становится всеобъемлющим принципом художественного воззрения на мир, поскольку под влиянием ислама зооморфная тематика, присущая языческой мифологии, постепенно исчезла, и ее заменили сюжеты цветочно-растительного и геометрического орнаментов⁷.

Смысловое отражение магических представлений языческого времени сохранилось в эпоху ислама в украшениях, трансформировавших языческую функцию амулета в сакральную функцию оберега с кораническими молитвами. Арабская надпись с изречением из Корана появилась в оформлении коранниц, браслетов, перстней, блях к нагрудным украшениям, женских накосниках. Особенно это относится к такому ритуальному и сакральному украшению, как *хаситэ* — нагрудная перевязь, обязательным элементом которой являлась коранница с молитвой-оберегом. Генетическим аналогом хаситэ у среднеазиатских народов выступают узбекские и таджикские «култик-тумор», туркменские хайкал, тумор, отдельные виды женских накосных украшений.

Влияние тюрко-мусульманских художественных традиций наиболее ярко выявляется в ювелирных украшениях золотоордынского времени, когда Волжская Булгария, как одна из провинций, находилась в составе обширной империи, объединившей родственные тюркские племена в составе единого, ставшего татарским, государства. В украшениях меняется система декора и его мотивы, они абстрагируются, преобладающим становится условный «цветочный стиль», появляется эпиграфический орнамент. Распространение получает накладная спиральная филигрань, в то время как зернь, популярная в украшениях волжских болгар, в их декоре редко встречается.

В эпоху Казанского ханства, образовавшегося после распада Золотой Орды, техника зерни вновь становится популярной в декоре украшений из филиграни. По имеющимся музейным образцам можно проследить, что свое значение в них продолжает сохранять техника накладной скани. В декоре украшений, в частности знаменитых поясных застежек, хранящихся в Оружейной палате Московского Кремля, можно видеть новый технический прием — припаивание на поверхность филигранного узора миниатюрных брусочков

в виде четырех- и пятигранных параллелепипедов, позволяющих обеспечивать его прочность⁸. Для этого периода характерно завершение каждого сканого завитка горошиной зерни, что, на наш взгляд, послужило импульсом к изобретению технологии бугорчатой филиграни. В ней каждый сканый завиток завершается не в плоскости изделия, а закручивается в виде объемного конуса. Сохранился уникальный образец коранницы, в котором была сделана попытка исполнения этой техники⁹.

После завоевания Казанского ханства в 1552 году и выселения татар из Казани ювелирное искусство развивалось в селениях полугородского типа, сохраняя достижения феодальной эпохи. Наибольшего подъема искусство филиграни достигает во второй половине XVIII — середине XIX века. В этот период создаются классические образцы изделий, отличающиеся высокой плотностью ажурного заполнения и технологией скани, составленной из одного или двух рядов свитой в веревочку проволоки. На вторую половину XVIII века приходится расцвет бугорчатой филиграни. Со 2-й половины XIX века узоры из завитков скани укрупняются, и поверхность ее заполнения становится менее плотной. В женских украшениях (серьги, браслеты, наконечники, ожерелья и др.) прослеживаются изменения, связанные с влиянием русского и европейского ювелирного искусства. Распространение получают золочение, цветные стекла, фольга, эмали. Формы многих украшений упрощаются, уменьшаются в размерах и унифицируются. Они соответствуют новому облику одежды — облегченным по силуэту и формам женским платьям европейского типа.

С начала XX века происходят процессы, способствовавшие угасанию традиционного ювелирного искусства, исчезновению старинных видов украшений, входивших в комплекс национального костюма. В XX веке традиции изготовления филиграни постепенно исчезают и уступают место изделиям фабричного производства. Лишь в середине 1960-х годов намечается процесс возрождения национального ювелирного искусства. По инициативе и при активном участии искусствоведа Ф.Х. Валеева¹¹ были созданы ювелирные мастерские при Казанском комбинате надомников и в поселке Шемордан Сабинского района. Было налажено производство стилизованных под татарские украшения и сувенирных изделий из филиграни (браслеты, перстни, кулоны, шкатулки), а также традиционных украшений в технике чернения по серебру (народный мастер Х. Ганиев). В Казани работал коллектив художников (Р. Альменов, Р. Нуриев, Л. Хисамиева), обучившихся мастерству ювелиров в селе Красное Костромской области. В 1980-е годы, в связи с запретными мерами государства на использование серебра,

мастерские были закрыты. Традиции ювелирного искусства продолжились в творчестве профессиональных художников — семья Ковалевских, И. Фазулзянов, А. Шамсутдинов, Е. Бакакин, И. Васильева, Т. Соловьева, Р. Мухаметшин и др.

Определились разные пути освоения искусства филиграни в творчестве ювелиров, поскольку именно она, как и раньше, стала ведущим средством в технологии изготовления украшений. Одними из первых профессиональных художников с академическим художественным образованием стали ювелиры С. Ковалевская-Шакурова и В. Ковалевский, создававшие уникальные выставочные украшения. Они заложили основы династии ювелиров (их дочери продолжили занятие родителей). Кстати, эта традиция преемственности была характерна для родословных потомственных татарских ювелиров, которые передавали секреты своего мастерства сыновьям, а при их отсутствии — дочерям. Например, в народной памяти сохранились имена знаменитых потомственных мастериц — Ф. Джамилевой, из села Мендюш Арского района¹², и Р. Донгыр-Надировой, из села Каргалы близ города Оренбурга¹³.

С. Ковалевская-Шакурова, ввиду прерывания к середине XX века традиции татарской филиграни, овладела техникой исполнения скани у мастеров с. Казаково Нижегородской области, а также в знаменитом Красносельском ювелирном промысле. Полученные навыки позволили ей освоить татарскую филигрань с ее исполнительской спецификой и даже возродить технику бугорчатой скани, используемую ею в создании стилизованных и модернизированных форм дорогих элитарных украшений. Так же как и В. Ковалевский, она создала гарнитуры из таких предметов, как ожерелья, колъе, серьги, браслеты и перстни. Формы украшений, в разной мере стилизации и творческой интерпретации, сохраняли прямую или опосредованную связь с татарскими серьгами, воротниковыми подвесками, браслетами. При этом Ковалевские использовали орнаментальное наследие и характерные для татарской филиграни принципы сочетания металлического узора из серебра, мельхиора, нейзильбера и самоцветов (сердолик, бирюза, гранат, аметист, лазурит, яшма и др.).

Среди ювелиров, получивших академическое образование и успешно работающих над выставочными образцами, в настоящее время надо назвать И.А. Васильеву. Ее произведения удостоены дипломов крупнейших международных выставок (ЭКСПО 2000 в Германии, Парижской ярмарки 2003, Санкт-Петербург-300), специализированных ремесленных выставок в Португалии, Румынии и других странах. Она также привержена к созданию ансамблей украшений,

включающих ожерелья, серьги, браслеты, исполненных в традициях ажурной и бугорчатой филиграни и зерни. В отличие от ювелиров Ковалевских, произведения которых отличаются более лаконичным стилем и строгим изяществом образа, характерным для ювелирного искусства второй половины XIX века, И. Васильева обращается к наследию разных эпох. Исполненные ею украшения обладают и изяществом менее плотной скани, характерной для начала XX века, и более пышным насыщенным декором с обилием поделочных камней, характерным для ханского времени. В отдельных композициях с обилием самоцветов, буквально затеняющих рисунок скани, возникают ассоциативные визуальные связи с древнетюркским (гуннским) «полихромным стилем». Так же как и в этнографических украшениях, она использует стандартные монетные вставки и популярное для них сочетание сердолика и бирюзы. И. Васильева разнообразит узор из бугорчатой филиграни, изменяя ее контуры и дополняя коническое завершение плоским узором из одинарного завитка. Конструктивные и узорные формы украшений, в той или иной мере соответствия, интерпретируют образцы классических национальных серег, подвесок-блях и других.

Характерная для традиционных украшений стилистика ажурной филиграни сохраняется в современных по облику и формам произведениях ювелира А. Шамсутдинова¹⁴. Его работы отличают изящество и легкая плотность скани, гармоничный и строгий по колориту подбор самоцветов. Конструктивные и узорные формы украшений менее стилизованы, с менее пышным декором, отличаются лаконичными образами. Художник избегает эклектики, опираясь на конкретную временную традицию и не выходит за ее стилевые рамки, касается ли это освоения технологии или интерпретации формы. Он обогащает традицию за счет предметного разнообразия изделий, создавая миниатюрные коранницы, и одним из уникальных символических произведений, стала реальная тубетейка, изготовленная в технике ажурной скани с инкрустацией самоцветами.

Примечательной с точки зрения современных тенденций в дизайне ювелирных украшений представляется творческая деятельность одного из всемирно известных ювелиров И. Фазулзянова. Он получил образование в Казанском художественном училище по классу живописи, а технику филиграни освоил у узбекских мастеров. В 1993 году ювелир открыл свою мастерскую, основной задачей которой было возрождение национального ювелирного искусства. Свою деятельность он начал с создания реплик старинных украшений — амулетниц, *хаситэ*, серег, ожерелий, браслетов и добился высоких результатов в техниках исполнения плоской и бугорчатой скани. В 1994 году, на международном конкурсе исламских

ремесел в Исламабаде (Пакистан), Фазулзянов был удостоен Гран-при за созданную им в технике филиграни и инкрустации самоцветами обложку для Корана.

Однако постепенное и последовательное развитие художественного языка в творчестве ювелира раскрывает вполне определенное движение в сторону стилистики западноевропейского ювелирного искусства. В украшениях выявляется влияние актуальных трендов европейских ювелирных центров, что получило отражение в приемах инкрустации самоцветами, в узорах изящной скани с неплотными завитками. Этническая составляющая продолжала сохраняться в традиционной форме украшений (серьги, браслеты татарского типа), в принципах сочетания узоров филиграни и самоцветов, хотя с 2000-х годов определяется его окончательный поворот в сторону актуального дизайна и художник расширяет границы развиваемой им ранее стилистики. Он становится постоянным участником престижных европейских салонов ювелирного и антикварного искусства.

Важно отметить, что тенденция к европеизации возникла в национальном ювелирном искусстве татар еще на рубеже XIX—XX веков. Особенно сильным было влияние стиля модерн, который привнес в традиционный репертуар условно стилизованных мотивов украшений реально-подобные изображения в виде цветов, бабочек, божьих коровок и других, а также контрастные цветовые сочетания. Распространение получили изделия, полностью составленные из поделочных камней, в облике которых исчезло присущее ювелирному искусству татар сочетание узорной пластики металла и многоцветных ограненных самоцветов. Например, на смену серебряным ожерельям приходят бусы из самоцветов, искусственных камней, цветного стекла. В дальнейшем эта тенденция была прервана историческим поворотом, обусловившим спад ювелирного искусства.

В одном из своих последних интервью Фазулзянов сообщает о том, что его «всегда привлекало искусство Востока. Оно богато своими традициями в области миниатюры и орнамента. Да и сам я рос и воспитывался в традициях ислама. Идея синтеза разных народов в искусстве не нова, но в ювелирном деле, думаю, я первый, кто начал так широко использовать и развивать слияние традиций и различных технологий»¹⁵. Синтез восточного и западного начал в творчестве Фазулзянова приобретает характер универсального стиля, отвечающего тенденциям развития мировой моды. Особое внимание хочется привлечь к созданному им гарнитуру в стиле эпохи Наполеона, но исполненному в технике татарской плоской и бугорчатой скани — прием, отсылающий нас

к постмодернистской концепции с ее интертекстуальной стилистикой. Коллекции «Маки», «Ирисы», «Омела», «Японские веера» и другие отражают в их образности влияние некоего симбиоза стилей арт-деко и арт-нуво, сочетают старинную технологию восточной цветной эмали и собственные разработки, связанные с освоением секретов татарской филигрании. Его новаторство в украшениях последних лет раскрывается в технологии нанесения эмали: каждый обожженный слой он вручную шлифует и полирует, добиваясь в изделии эффекта старины.

Увлечение Фазулзянова древним на Востоке искусством эмали было связано с его желанием усилить эмоциональную выразительность своих произведений за счет использования цвета. В ярких образах украшений, отблесках драгоценных камней, сочетаниях металла и цветной эмали предстает микромир природы в художественно-философском осмыслении автора. Эксклюзивные украшения, созданные в традициях образности, характерной для западного искусства, направлены на выявление эстетики реальных природных форм, в то время как принципы цветовых композиций эмалей и поделочных камней отсылают к традициям искусства Востока.

Произведения Фазулзянова пользуются успехом в ведущих ювелирных домах Европы и Азии, оценены экспертами Картьер (Cartier), аукционных домов Кристис и Бонхамс (Christie's и Bonham's). Он завоевал Гран-при Международного конкурса ювелирного дизайна (International Jewellery Design Excellence Award) в Гонконге среди 109 участников из разных стран и Гран-при конкурса Гохрана РФ «Россия XXI век». В мае 2015 года его произведения экспонировались в Алмазном фонде Московского Кремля, что свидетельствует об актуальности выбранного им направления.

Таким образом, в творчестве современных ювелиров Татарстана можно выделить следующие тенденции. Одна из них связана с преемственным развитием сложившихся традиций и созданием современного национального стиля, опирающегося на этнорегиональный контекст. Вторая, универсальная, — связана с интернационализацией художественных приемов и отражением актуальных трендов в области дизайна мировой моды. Оно основано на симбиозе традиций искусства Востока и Запада, которые могут индивидуально воплощаться в авторских стилях. Выявленные тенденции демонстрируют сосуществование этнорегионального и глобалистского концептов. Однако прослеженные вехи развития ювелирного искусства показали, что его эволюция на каждом из исторических этапов хотя и происходит за счет обогащения конструктивных, декоративных, технологических

и семантических возможностей, тем не менее сохраняет природу генетической преемственности этого искусства, особенно в области технологии. Это особенно наглядно демонстрируют украшения современных татарстанских ювелиров, исполненные с использованием приемов старинной филигранны (бугорчатой и плоской), задающей произведениям этнонациональный контекст. Поэтому с определенной долей уверенности можно утверждать что феномен ювелирного искусства, одного из самых консервативных среди всех прикладных искусств, — в его традициях, которые, как показывает опыт, существуют вне времени и пространства.

Примечания

1. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 355.
2. Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарстана. Казань: Татарское книжное издательство, 2002. 104 с.
3. Памятники ювелирного искусства, как источник изучения этнокультурных процессов // Бюллетень Института востоковедения РАН, Общества востоковедов России. Вып. 21. Материалы VII Российско-венгерского симпозиума «Источники по истории кочевников Евразии». М., 2014. С. 56–63.
4. Багриков Г.И., Сенигова Т.Н. Открытие гробниц в Западном Казахстане // Известия Академии наук Казахской ССР. Серия общественная, №2. Алма-Ата, 1968.
5. Якобсон А.А. Раннесредневековые поселения Восточного Крыма // Материалы и исследования по археологии. 1958. №85. С. 460.
6. Оразбаева Н.А. Комплекс женских украшений работы мастеров Западного Казахстана в собраниях Центрального государственного музея Казахской ССР // Известия Академии наук Казахской ССР. Серия общественная, №6. Алма-Ата, 1968. С. 86.
7. Плетнева С.А. От кочевий к городам. Салтово-маяцкая культура. М., 1967.
8. Валеева-Сулейманова Г.Ф. Мусульманское искусство в Волго-Уральском регионе. Казань: Магариф, 2008. С. 67, 74.
9. Валеева-Сулейманова Г.Ф., Шагеева Р.Г. Декоративно-прикладное искусство казанских татар. М.: Советский художник, 1990. С. 84, 86, 87.
10. Там же. С. 85.
11. Валеев Фуад // Татарская энциклопедия. Т. 1. Казань: Институт татарской энциклопедии, 2002. С. 525–526.
12. Джамилева Фатыйма // Татарская энциклопедия. Т. 2. Казань: Институт татарской энциклопедии, 2005. С. 274.
13. Донгыр Рабига // Татарская энциклопедия. Т. 2. Казань: Институт татарской энциклопедии, 2005. С. 304.
14. Шамсутдинов Айрат // Татарская энциклопедия. Т. 6. Казань: Институт татарской энциклопедии, 2014. С. 377.
15. Ильгиз Фазулзянов и его дорога в Алмазный фонд. [Электронный ресурс]. URL: <http://islamreview.ru/culture/ilgiz-fazulzanov-i-ego-doroga-v-almaznyj-fond/>.

Н.В. Герасимова Музей культуры народов Востока в Казани — попытка создания национального музея

Natalia Gerasimova The Museum of the People of the East in Kazan

The museum of the people of the East in Kazan is an attempt of building a national museum.

There were a lot of museum buildings construction in 1920 in the Soviet Russia. More than 10 museums were opened in Tatar Republic. The most interesting one was the museum of people of the East. Traditionally, Kazan is a place, where East and West meet.

In Kazan University there was the Faculty of languages and cultures of people of the East, which was called “Eastern discharge”.

Lectures of this University collected unique collections of ancient Bulgarian, Central Asian, Far Eastern and Tatar works of art. Before opening the museum was an ‘Exhibition of people of the East’, the entries were works from unique university collections, from Central museum of Republic of Tatarstan, from Central East library, from private collections.

However, in 1921 the idea of making this museum was considered unsuccessful and the museum was closed. Entries were moved to the collection of the Central museum of the Republic of Tatarstan. Our task is to show

Keywords:

museum,
exhibition,
collection, miniature,
B.F. Adler,
Kazan.

Ключевые слова:

музей,
выставка,
коллекция,
миниатюра,
Б.Ф. Адлер,
Казань.

defining characteristic of the Kazan museum of the people of the East and to find out the reasons of its closing.

20-е годы XX века в РСФСР отмечены бурным музейным строительством. Не осталась в стороне и ТАССР, где под руководством отдела по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы Народного комиссариата просвещения открылось более 10 музеев. Среди них выделяется Музей культуры народов Востока, созданный в 1920 году. Решающую роль в организации музея сыграли Б.Ф. Адлер — директор Центрального музея Татарии, М.Г. Худяков — научный сотрудник музея и музейного отдела НКП Татарской АССР, А.М. Миронов — заведующий кафедрой истории и теории искусств Казанского университета и директор университетского Музея изящных искусств, Н.Ф. Катанов — профессор Казанского университета, Северо-Восточного археологического и этнографического института, председатель университетского общества истории, археологии и этнографии и этнограф М.С. Губайдуллина.

Казанский край традиционно воспринимался в России как место встречи культур Востока и Запада. С начала XIX века в Казанском университете существовал «Восточный разряд» — факультет по изучению языков и культуры народов Востока¹, преподаватели которого сумели собрать уникальные коллекции произведений китайского, иранского и местного — болгарского и татарского искусства. Возможно, именно поэтому университетские стены и приняли масштабную «Выставку культуры народов Востока», предвалявшую открытие музея.

Как подчеркивает один из организаторов выставки Г.Ш. Шараф, идея создания специального музея, в котором были бы собраны материалы по этнографии, истории и искусству татар и других восточных народностей жила издавна среди татарской общественности, однако дореволюционные власти препятствовали ее реализации². Лишь в 1920 году Центральная мусульманская научная коллегия, а затем научный отдел ТНКП приступили к воплощению этой идеи³. В результате¹ сентября 1920 года в Казани был основан Музей народов Востока.

Концепция музея, разработанная Б.Ф. Адлером, отражена в статье «Национальный музей»⁴. В ней Адлер обосновывает идею создания музея, в котором татарская культура была бы представлена «в связи с культурой русской и восточными исламистскими культурами»⁵ с целью «представить жизнь в постепенном развитии всей

тюркско-татарской семьи»⁶. В соответствии с концепцией в музее планировалось создание четырех отделов: археолого-исторического, этнографического, экономического и отдела искусств Востока.

Экспонаты будущему музею предоставили Центральный музей ТАСССР, Общество археологии, истории и этнографии при Казанском университете, Центральная Восточная библиотека, Духовная академия. Большую значимость имели произведения из частных коллекций М.Е. Евсеева, С.М. и Г.М. Галеевых, Г.М. Залкинда, Ф. Аитова, А.М. Миронова, Р.И. Лихачевой и других. Особо ценными являлись коллекции китайского фарфора и восточных монет профессора Н.Ф. Высоцкого, золотоордынские и болгарские монеты из коллекции профессора Н.Ф. Катанова, произведения китайского искусства профессора С.Е. Малова. Немало предметов было пожертвовано и рядовыми казанцами, откликнувшимися на призыв музейной комиссии нести экспонаты в музей Востока.

На этом материале 28 сентября 1920 года в географическом кабинете Казанского университета открылась «Выставка культуры народов Востока»⁷, состоящая из восьми разделов — татарского, болгарского, восточной нумизматики, восточных рукописей и книги, среднеазиатского, народностей Поволжья, сибирских народностей, китайского. Столь широкая география объясняется трактовкой термина «народы Востока», данной Б.Ф. Адлером в предисловии к путеводителю по выставке: «...сюда мы относим все народы, живущие на Восток от Урала, а также те из европейских народов, которые находятся... или находились... под влиянием восточных культур и имеющие родственные связи по крови и языку с народами Азиатского Востока»⁸. Выставка работала до середины февраля 1921 года и пользовалась большой популярностью — ее посетили более 25000 человек⁹.

Среди представленных зрителю произведений искусства особое внимание, по оценке Б.П. Денике, привлекали болгарские изразцы, поливные керамические сосуды и ювелирные изделия, татарские ювелирные украшения и костюмы, мордовские, черемисские и чувашские вышивки. В сибирском разделе исследователя привлекли орнаменты гольдов, созданных под влиянием китайских образцов, в дальневосточном — китайский фарфор¹⁰. Особый интерес представляли демонстрируемые на выставке персидские рукописи, в том числе «Хамсе» Амира Хосрова Дехлеви, переписанные в конце XVI века, украшенные двумя заставками и девятью миниатюрами «Мирадж» (Вознесение пророка Мухаммеда), эпизодом из «Зеркала Александра» и иллюстрациями к поэме «Восемь раев»¹¹. П.М. Дульский акцентировал внимание на рукописи

тафсира «Кашшаф» Махмуда Замахшари — хорезмского автора начала XII века, написанной в XVI веке красивым арабским почерком черной тушью, киноварью, золотом и голубой краской. Ее главными украшениями служили прекрасно выполненные заставки в форме прямоугольника, середина которого заполнена золотой розеткой на темно-голубом фоне. У краев прямоугольника — тоже выполненный золотом орнамент. По всему фону заставки расположен рисунок цветов, стебли которых стилизованы спиралеобразными линиями¹².

После закрытия выставки работы по формированию коллекций музея были продолжены. Так, преподаватель университета Н.И. Масленников получил разрешение на научную поездку в г. Алатырь и с. Кученяево для сбора этнографических предметов¹³, были даны объявления в газеты о приобретении музеем фотографий, характерных для местного края и имеющих научную ценность¹⁴. Готовились и научные кадры — Б.П. Денике был командирован в Москву и Петроград «для научной работы в музеях по восточному искусству в связи с созданием в Казани Музея народов Востока»¹⁵. Однако к концу 1921 года остро встал вопрос о возможности дальнейшего финансирования музея. К тому же до 1922 года ему так и не было выделено помещение. В этих условиях Академцентр ТНКП принимает решение о слиянии Музея народов Востока с Центральным музеем и распределением коллекций по отделам последнего¹⁶, что и было реализовано в начале 1922 года. Не последнюю роль в подобной судьбе музея сыграл, видимо, и отъезд за границу главного идеолога музея — Б.Ф. Адлера.

Несмотря на краткий срок существования музея, создателям удалось собрать интересный материал и пробудить у жителей республики интерес к культуре Востока. Научная же работа по изучению истории и культуры стран Востока продолжилась в рамках деятельности научного Общества Татарской республики по изучению Востока России при Восточной Академии, а затем Общества татароведения при Академическом центре Татнаркомпроса¹⁷.

Примечания

1. Восточный разряд Казанского университетета. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.briefeducation.ru/brieds-471-1.html> (дата обращения: 20.09.2015).
2. *Шараф Г.Ш.* История возникновения выставки // Выставка культуры народов Востока. Казань: Первая государственная типография, 1920. С. 6.
3. *Фаттахова Г.А., Валеев Р.К.* Академический центр Татарии: 1920-е годы. Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. С. 13.
4. *Адлер Б.Ф.* Национальный музей // Казанский музейный вестник. 1921. № 1, 2. С. 3–12.
5. *Адлер Б.Ф.* Указ. соч. С. 9.

6. Там же.
7. Выставка культуры народов Востока // Татарская энциклопедия: В 5 т. Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2002. Т. 1: А–В. С. 653–654.
8. *Адлер Б.Ф.* Введение // Выставка культуры народов Востока. Казань: Первая государственная типография, 1920. С. 4.
9. НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Ед. х. 5. Л. 115.
10. *Денике Б.П.* Искусство на выставке культуры народов Востока // Выставка культуры народов Востока. С. 128–129; *Денике Б.П.* Заметки по искусству Востока // Казанский музейный вестник. 1921. № 1, 2. С. 108–126.
11. *Денике Б.П.* Заметки по искусству Востока. С. 109–117.
12. *Дульский П.М.* Миниатюра на Выставке культуры народов Востока // Выставка культуры народов Востока. С. 134–135.
13. НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Ед. х. 5. Л. 116.
14. НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Ед. х. 5. Л. 40 об.
15. НА РТ. Ф. 271. Оп. 1. Ед. х. 163. Л. 350.
16. НА РТ. Ф. Р-3682. Оп. 1. Ед. х. 948. Л. 81.
17. *Фаттахова Г.А., Валеев Р.К.* Указ. соч. С. 61.

А.В. Моисеева

Орнамент традиционного йеменского женского костюма XX–XXI веков

Anna Moiseeva

Ornaments of Traditional Yemeni Female Costume, 20–21st Century

Ornaments of traditional costume allow to determine age, social, tribal differences and domestic purpose of clothing in many nations. And Yemen's ornament isn't an exception.

Many Yemen's provinces are partly isolated from outside world for historical reasons. It is one of the reasons of wearing a traditional costume till now. Stylistic features and differences of Yemen's ornament for various tribes are largely due to the specifics of local handicrafts: weaving, production of materials for ornamentation, embroidery, etc. The Yemeni costume was not only a product of the local production. So, silver coins Maria Theresa used for embroidery were minted in Europe. Colored sequins, widely spread in Yemen since 1970, are manufactured in China.

Imported fabric and thread are the signs of wealth. According to the preserved Yemeni costume, dating back to mid. 21st–20th c., ornament has exclusively geometric style. However, sitara (women's veil) is an integral part of everyday women's clothing in some tribes, has a floral ornament style and is manufactured in India and in another countries at the moment. ornament symbols of Yemeni

Keywords:

ornament,
Yemeni female costume,
embroidery,
textile,
handicraft.

Ключевые слова:

орнамент,
йеменский женский
костюм,
вышивка,
текстиль,
ремесленное
производство.

female costume are insufficiently explored. However, it can be assumed that most of the symbols have pre-Islamic origin.

Следует сразу оговорить, что понятие «йеменский костюм» относительно условное. Границы современной Йеменской республики были утверждены только в 1994 году. И до сих пор граница с Саудовской Аравией, проходящая по территории пустыни Рубэль-Хали, четко не обозначена. В историографии, как правило, существует деление на Северный и Южный Йемен. Так, в Южном Йемене, пережившем социалистический этап, в провинции Хадрамаут работала советско-йеменская, позднее российско-йеменская комплексная экспедиция. На территории Северного Йемена, в отечественной историографии называемого иногда «капиталистическим», работали европейские экспедиции. Некоторые области, как, например, провинции Наджран и Джизан, долгое время были под юрисдикцией зейдитских имамов Северного Йемена, но в 1930–1931 годах эти территории отошли Саудовской Аравии. Историческая провинция Дофар, в которой до сих пор говорят на одном диалекте с йеменской провинцией Махра, была включена в состав Омана в 1829 году. То есть ориентироваться на территориальное деление не всегда возможно. Более точное определение — это границы племенных союзов, так как в Йемене достаточно сильное влияние имеют именно они. Стоит также упомянуть общину йеменских евреев, считавшихся искусными ремесленниками и проживавших в Йемене еще со времен царя Соломона. После погромов в Адене в 1948 году, а позднее — создания государства Израиль, почти все йеменские евреи были депортированы, поэтому описание костюма йеменских евреев практически отсутствует в обзорах, посвященных йеменскому костюму.

Даже после объединения страны сохраняется условное деление на Южный и Северный Йемен. Тем не менее на данный момент в исследованиях, посвященные йеменскому костюму, принято включать районы, согласно границам, сложившимся после объединения Йемена в 1990 году.

Планомерное научное изучение и коллекционирование йеменского костюма началось только в конце прошлого века. На территории этой страны, тогда еще разделенной надвое, стали создаваться государственные музеи, в которых экспонируются костюмы разных провинций. Текстильные коллекции есть в Национальном музее Саны, в Этнографическом музее Адена, а также в Таизе и Зафаре. Надо отметить, что почти в любом музее Йемена в экспозиции представлен йеменский костюм или его элементы. Первый частный

музей с достаточно большим собранием традиционной одежды, в основном женской, был создан Арвой Усман в 2004 году при Доме Фольклора в столице Йемена — городе Сане. Арва Усман известна в Йемене как писательница и общественный деятель (на момент написания этой публикации она занимала пост министра культуры Йеменской республики). Пожалуй, на данный момент это была наиболее полная коллекция традиционного йеменского костюма в мире, однако большая ее часть происходила из Северного Йемена. К сожалению, музей просуществовал всего шесть лет. В настоящее время йеменский костюм экспонируется на зарубежных выставках, включая и российские. Несколько платьев хранятся в Санкт-Петербурге, в Государственном музее антропологии и этнографии и в московском Государственном музее Востока. Коллекция автора статьи составляет 15 единиц, в основном это платья из Северного Йемена¹.

В мусульманском Йемене отсутствовала собственная художественная традиция изображения людей, соответственно, не было и изображений одежд. Лишь библейский сюжет посещения Соломона царицей Савской нашел отражение в средневековых персидских и турецких миниатюрах, однако вследствие стилистических особенностей живописи они не могут служить визуальным источником по ранней истории йеменского костюма. Первые известные зарисовки одеяний йеменцев были сделаны художником Георгом Вильгельмом Бауренфейндом — участником экспедиции датского исследователя Аравии Карстена Нибура в 60-е годы XVIII века. С началом планомерного научного изучения Йемена, работ специализированных экспедиций, появления фото- и кинофиксации стало возможным более детально изучать и структурировать исследования традиционного йеменского костюма, даже закрытого от посторонних глаз — женского.

К традиционному йеменскому костюму относится тот, который сохранил в себе отличительные особенности в крое, вышивке и используемых материалах как признак идентичности и принадлежности к тому или иному племени на территории Йемена. В йеменской историографии самые ранние сохранившиеся традиционные платья насчитывают 200-летнюю историю². Датировка пока научно не обоснована, но именно такие платья считаются эталонными. И платья XX–XXI веков имеют с ними больше общих черт, нежели отличий. Однако не всегда можно с точностью определить район бытования платья. Например, невеста из Северного Йемена могла выйти замуж в рамках межплеменного союза за южанина. И ее свадебное платье попадало в Южный Йемен. Этот пример достаточно контрастный, но определение районов бытования платьев

соседних племен иногда вызывает сложность. Так, крашенные индиго платья из горного района Хараз часто определяются йеменцами как бедуинские, однако их стилистика сильно отличается от традиционных платьев бедуинских племен пустыни Эр-Руб-эль-Хали.

Черный *никаб*, или *абайя*, или *шаршаф*, как один из признаков мусульманской женской одежды, постепенно обезличивает внешние племенные отличия. Все реже, к примеру, в столице Санае можно увидеть женщин в цветных накидках-*ситарах* и лицевыми покрывалами *мамоур* (или *маджмуд*). Да и найти сейчас ситару или мамоур, сделанные в Йемене и раскрашенные вручную, непросто. Заменяет их фабричное индийское производство. И для ношения накидки, а тем более выполнения какой-либо работы в ней необходимо некоторое умение — это сложнее, чем носить одежду с вшитыми рукавами.

В Йемене (в основном в Северном) был широко распространен крой платья, встречающийся во многих странах Ближнего Востока и Индии, — *аль камис*, который подразумевает ношение штанов — *сирвал*. Такие платья использовались для особых, праздничных, случаев. Надо отметить, что большинство сохранившихся расшитых образцов — это свадебные и праздничные платья, что иногда одно и то же. В повседневной жизни они уже редко используются. По опросам жительниц крупных городов Йемена, такие платья они видели только в музее и у бабушек в сундуках. Но в деревнях и удаленных от крупных городов селениях йеменки до сих пор надевают по праздникам традиционную одежду.

Помимо прямоугольной формы встречаются *аль-камис* трапециевидного кроя с расклешенным от плеча (по ширине он увеличивается в два раза) или зауженным к манжете рукавом.

Одним из самых распространенных красителей в Йемене был индиго, выращивавшийся в Таизе, Иббе, Забиде и в провинции Аль-Дали. Ткань, окрашенную с помощью индиго, в Йемене отбивали колотушками, что придавало ей блеск. Закрепитель краски был слабый или вовсе не использовался, поэтому ткань при соприкосновении с кожей окрашивала ее в голубой цвет, иногда платья с изнанки подбивали нейтральной тканью.

Костюмы шили и расшивали сами женщины или их родственницы. Более состоятельные заказывали пошив и вышивку у мастеров. К примеру, у йеменских евреев — искусных мастеров вышивки металлизированной нитью. Швейные машинки появились в Йемене примерно в середине прошлого века. Шаговые швы, выполненные вручную, встречаются на традиционных платьях достаточно часто,

но датировать их временем до появления швейных машинок неверно, так как покупку машинки могли позволить себе далеко не все.

Вышивка свадебных платьев горного района Хараз, в который входит и район столицы Саны, традиционно выполнялась тамбурным швом из достаточно плотной нити красного, белого, зеленого, голубого, реже — желтого цветов. Еще один вариант — вышивка голубыми и красными толстыми кручёными нитями из хлопка, так называемыми *ас-сийм*. Основной рисунок вышивки на передней полочке строится на пяти вертикальных линиях, от которых расходятся короткие диагональные. Центральная вертикаль, идущая от разреза горловины, — наиболее широкая, не доходящая до края платья. Две соседние линии соединяются диагоналями под центральной, образуя ромбовидную форму. С середины талии от крайних вертикалей к боковым швам идут горизонтальные линии, промежутки которых могут быть дополнительно украшены. На спинке две вертикальные линии от плеча до края платья располагаются вдоль шаговых швов. Дополнительно платье украшалось нашитыми кусочками перламутра треугольной формы и коралловыми бусинами. В некоторых случаях перламутр заменялся кусочками люрекс-совой ткани или обычными пуговицами. Кроме того, на некоторые платья нашивались небольшие металлические подвески треугольной формы из кольцевых цепочек. Строчки помимо нитей и тесьмы могут быть выполнены из нашитых рядов металлических пластин желтого цвета, напоминающих пайетки (в современных платьях сейчас используются именно они). Эти пластины изготавливались вручную в Старом городе Саны.

Надо отметить, что рост промышленного производства и импорта иностранных тканей значительно сократил количество местных красильных и ткацких мастерских, где многое делалось вручную или на простых *станках*. А некоторые техники, как, например, *куфийят мактаба* — вышивка мужских головных уборов куфий, полностью прекратили свое существование.

Помимо *аль-камис* в Йемене существуют рубашки-платья с отрезной талией *зиннах*, которые носят под *ситарой* женщины горных районов Таиза и Саны. По мнению американской исследовательницы Дарлин Вилкерсон (Карпович), этот тип платьев появился в Йемене под влиянием Турции и Англии в XX веке. Однако на гравюре Бауренфейнда крой одного платья напоминает именно *зиннах*.

Платья кроя *зиннах* сейчас шьются из узорчатых цветастых импортных тканей, в отличие от однотонных старых образцов *аль-камис*. Остается лишь декорирование центральной части передней полочки. Это может быть вышивка на ткани или вставка фабричного

производства прямоугольной формы с клиновидным окончанием — *аль-багхлат*. Но и этот крой постепенно выходит из моды.

Большинство сохранившихся образцов традиционного таизского костюма позволяет сделать вывод, что основной крой района — это *аль-камис*. Передняя и задняя полочки таких платьев расшиты полностью тесьмой *ас-сийм* преимущественно белого цвета с дополнительным вкраплением красного, желтого, синего и зеленого цветов. Основа рисунка — вертикальные линии с вкраплением разноцветных кругов или ромбов. Техника вставки готового вышитого полотна характерна также для платьев района Махвит.

Вышивка платьев из провинции Амран в целом повторяет технику, цветовое решение и принцип вышивки провинций Сана и Таиз. Но их яркой особенностью является зигзагообразная форма линий, а также элементы, напоминающие схематичное изображение кисти-метелки дерева или листа пальмы. У платьев из этой провинции практически полностью расшиты передние полочки и рукава.

Район Красноморского побережья Йемена Тихама представлен в коллекции автора двумя абсолютно разными по форме платьями из провинции Ходейда. Первое — это сшитое вручную черное сатиновое платье широкой формы *аль-камис* из района Бейт-аль-Факих, который раньше был знаменит производством тканей. Ручная вышивка белой тесьмой с серебряной нитью является отличительной особенностью платьев из провинции Ходейда. Ворот, манжеты и вставки на уровне талии украшают широкие тканые полосы из люрексковых серебряных и красно-зеленых хлопчатобумажных нитей, которые нашиты поверх ткани. Основная форма вышивки строится на вертикальных и горизонтальных линиях, образующие квадраты. Горловина обшита широкими полосами тесьмы *кхадоджа*, выполненной с использованием металлизированных нитей, переплетенных с полосами разноцветной ткани.

В отличие от платьев типа *аль-камис* второе черное платье из Бейт-аль-Факих кажется маленьким, а его приталенный крой подчеркивает фигуру женщины. Длина его небольшая. Такая длина, как правило, подразумевает ношение подъюбных штанов *сирвал*, декор низа которых часто повторяет узор платья. Рукава этого платья прямые, слегка зауженные к манжетам. Его примерная датировка — начало XX века. Сатин, из которого сшито платье, иностранного производства, предположительно сирийского. Горловина этого платья также обшита широкой тесьмой *кхадоджа*, используемой на первом платье. Но рисунок строится на многочисленных вертикалях (подобно таизским образцам), разграниченных горизонтальными. Перед платья расшит обильнее, чем спинка.

В Йемене издревле живут два вида племен — оседлые земледельцы, благодаря которым доисламские южноаравийские царства, такие как Маин, Саба и Химьяр, достигали своего процветания, и бедуинские племена кочевников. Территориально бедуины живут в приграничных участках пустыни Эр-Руб-эль-Хали. В пропорциональном соотношении йеменцев-земледельцев в Йемене проживает больше, чем бедуинов. Согласно статистическим данным за 2005 год, 71% населения занимается именно земледелием³.

Платья из провинции Эль-Джауф, где живут в основном бедуины, простого кроя: прямоугольные, с коротким рукавом и узкой прорезью, открывающей шею. Полосатая расцветка составлена из чередующихся темных и светлых полос, где темные полосы — это ткань, крашенная индиго, светлые — некрашеное полотно. Эти чередующиеся полосы сшиты между собой встык. Подол платьев обшивали разноцветной плетеной бахромой, производством которой славится эта провинция. По периметру швов на передних полочках выполнена минимальная вышивка.

Короткий трапециевидный рукав и прямой широкий крой также характерны для провинций Шабва и Хадрамаут. Отличительными чертами платьев Хадрамаута является длинная задняя половина, прямоугольный вырез горловины и обильная вышивка спинки, а не переда⁴. В отличие от платьев Северного Йемена, традиционные свадебные платья Хадрамаута шились не только из черной ткани, но и из зеленой, пурпурной и красной. Символическая вышивка знаков-оберегов выполнялась с использованием серебряной и цветной тесьмы, ракушек каури, декоративных монет, кисточек из люрексковых нитей, имитирующих хвост козла, разноцветных пайеток — всего того, что считается красивым, убережет от злых духов и сглаза и принесет обильное потомство. Основной схемы вышивки и яркой отличительной чертой являются четырех- и восьмилучевые звезды. Прямоугольная горловина обшивается широкой металлизированной тесьмой (частично напоминающей тесьму из провинции Ходейда) в два или три ряда, чередуясь с тканевой аппликацией.

В.А. Крачковская утверждала, опираясь на цитаты из поэзии доисламских поэтов Южной Аравии, что хадрамаутский женский костюм сохранил черты доисламского женского костюма⁵. Однако по сравнению с предыдущей многовековой относительной стагнацией за последние полвека хадрамаутский костюм все-таки меняется. Так, в коллекции автора есть платье зеленого цвета из провинции Хадрамаут, выполненное в конце XX — начале XXI века. Оно предназначено для так называемого *йаум аль-гасль-хинна*,

предсвадебного дня, когда невесте проводят косметические процедуры и наносят роспись хной. Помимо традиционных звезд на платье присутствуют изображения латинских букв, а на подоле платья четко прочитывается надпись Nivea.

Традиционные платья с острова Сокотра относятся к повседневным. У них достаточно своеобразный крой: задняя половина более чем в два раза длиннее передней. Этот длинный конец обматывается вокруг талии и закрепляется поясом. Под платье надевали нижнее белье⁶. Ткань платьев однотонная —искусственный шелк импортного производства может быть красного, оливкового, желтого, синего цветов. Вышивка на сохранившихся образцах, датированных приблизительно 70-ми годами XX века, выполнена серебристыми металлизированными нитями прямой машинной строчкой в несколько рядов, образуя кромку подола, горловины и рукавов платья. Другая кромка идет перпендикулярно правому плечу примерно до уровня талии. В качестве дополнительного декора одна строчка выполняется кружочками (узор зависит от набора строчек швейной машинки). Эти яркие блестящие кромки, контрастирующие с однотонностью платья, по некоторым данным, предназначены отгонять злые силы.

Платки и шали являются неотъемлемой частью ансамбля как мужского традиционного костюма, так и женского. Социальный статус и племенную принадлежность мужчины можно определить не только по расцветке и вышивке платка, но и по способу его повязывания. Йеменки не хуже мужчин знают множество способов повязывания и ношения платков, но чаще всего, выходя на улицу, покрывают голову или *никабом*, или *ситарой*, или, как в Тихаме и Хадрамауте, надевают соломенную шляпу. До сих пор девочки носят капюшоны-капоры *аль гаргош*. В Северном Йемене один из видов свадебного головного убора —это капюшон *асба*. Чаще он черного цвета и полностью расшит монетами, кораллами и ювелирными элементами. Также встречается вышивка металлизированной нитью работы еврейских мастеров. Головные платки и шали используются во время свадебных церемоний. К примеру, платок из коллекции автора из района Хараз провинции Саны используется как в повседневной жизни, так и во время свадебной церемонии. В этом платке невеста покидает родительский дом и идет в дом своего жениха. Повязанный определенным способом платок дополнительно крепится множеством серебряных украшений. Он выполнен из тонкой хлопчатобумажной ткани красно-черной расцветки, однако такие платки сейчас изготавливают и из шелка. Поперечные полосы, сотканые из золотистых нитей, плотно приклеены по кромкам, что придает краям дополнительный вес, делая

платок более удобным в ношении. Набивной узор и цвет с точностью повторяет образцы столетней давности.

Жительницы горы Сабр, находящейся на окраине города Таиз одноименной провинции, также носят платки черно-красной расцветки. Ручным окрашиванием этих платков занималась мастерская Аль-Айдароса, находящаяся в Адене. Позже эта мастерская переместилась в район Тихамы в город Ходейда, и неизвестно, существует ли она до сих пор. Платки для жительниц горы Сабр стали изготавливать промышленным способом, повторяя печатный рисунок более старых образцов.

К сожалению, формат статьи не позволяет включить описание и анализ костюмов большинства провинций Йемена. Однако на основе представленного материала можно сделать вывод, что основной характер традиционного йеменского орнамента — это геометрическая вышивка с преобладанием прямых линий с небольшим вкраплением зигзагов, ромбов и кругов. На основе такого набора форм можно сделать предположение о сохранившейся архаичности вышивки. Остается открытым вопрос: является ли эта архаичность отголосками доисламских времен или это строгое следование арабо-исламским догматам, исключая изобразительность.

Примечания

1. Часть коллекции была представлена на выставке «Йемен: образы прошлого и настоящего» (на основе частных коллекций А.Х. Аль-Букари и А.В. Моисеевой). Выставка проходила с 22 ноября по 23 декабря 2012 года в ВГБИЛ им. М.Н. Рудомино, г. Москва.
2. Yemeni Costume. Ministry of Tourism. Yemen Tourism Promotion Board. Б/м, б/г.
3. *Густерин П.В.* Йеменская республика и ее города. М., 2006. С. 31.
4. *Родионов М.А.* Этнография Западного Хадрамаута: общее и локальное в этнической культуре. М., 1994. С. 123.
5. *Крачковская В.А.* Женская одежда Хадрамаута // Исследования по истории стран Востока. Л., 1964. С. 142.
6. *Наумкин В.В.* Острова архипелага Сокотра (экспедиции 1974–2010 гг.). М., 2012. С. 322.

Е.А. Баторова Бурятские амулетницы-гау: традиции и современность

Elena Batorova Buryat Holders Gau: Tradition and Modernity

There is an old Buryat legend about the origin of ancient smith craft and separation of white smiths from the black ones. The secrets of a smith profession were carefully preserved by Buryats, the diverse techniques were handed down for generations.

With an advancement of Northern Buddhism, i.e. Lamaism, into Transbaikal region Tibetan portable altars – gau – gained popularity as well. Pectoral amulet holders (gau, guu) are the main part of the wedding or festive Buryat traditional female attire. It acts as a centerpiece of the whole traditional costume. They were of different shape, depending on the tribe identity of the owner, decorated with chase and filigree, inlaid with semi-precious stones. All the details of the traditional Tibe-to-Mongolian jewellery are placed in the most important energy points of a human body in correspondence with the Indian chakras. The paper discusses the ornamental decoration of the traditional Buryat gau, its composition depending on the shape and construction, using the example of the items from museum collections. The main focus is on the tradition and innovation in the decoration of gau in the works of craftsmen of the 19th century, the Soviet period, and contemporary Buryat jewellers.

Keywords:

tradition art and modernity, amulet *gau*, smith craft, jewellery, ornamental decoration.

Ключевые слова:

традиционное искусство и современность, амулетницы-гау, кузнечное ремесло, ювелирное искусство, орнаментальный декор.

В бурятских мифах и многочисленных преданиях содержатся данные не только о происхождении древнего кузнечного ремесла, но и о делении на черных и белых кузнецов, где белые кузнецы, как правило, создавали украшения из благородных металлов, являясь ювелирами, а черные кузнецы производили оружие для охоты, бытовые предметы из неблагородных металлов — черных и цветных. Данное разграничение носило символический характер, поскольку издревле все кузнецы могли умело работать с разными металлами и их сплавами, независимо от своей принадлежности к черным или белым мастерам. Труд кузнеца носил сакральный характер, все инструменты считались священными. Секреты мастерства с традиционными приемами и способами обработки металла передавались из поколения в поколение: литье, ковка, гравировка, чеканка, насечка серебром и оловом по железу, серебрение и воронение железа, золочение серебра, гравировка, филигрань, зернь.

К XVIII веку историко-географические условия, специфика хозяйственного уклада предбайкальских и забайкальских бурят повлияли на региональные особенности их творчества, которое в целом развивалось в едином русле. Предбайкальцы оставались шаманистами, часть из них перешла в христианство, большое влияние на их культуру оказали русские переселенцы. Взаимодействие ламаистского искусства и народного творчества определили облик и специфику бурятской культуры в Забайкалье.

Согласно историческим данным, у кузнецов в XVIII–XIX веках существовала специализация не только по используемому металлу (железу, серебру, золоту), но и по технологиям и видам изделий. Так, ювелиры — мастера-серебряники подразделялись «на чеканщиков *сэлбэртэ бэрхэ*, работавших по листовому серебру, и мастеров филигрании *шаблад хэдэг дархад*, выполнявших работы из волоченой проволоки»¹. На фоне блестящей или матовой металлической поверхности предметов мастера умело располагали яркие вкрапления из непрозрачных кабошонов — цветовые аккорды из коралла, лазурита, бирюзы, янтаря. Буддизм способствовал обогащению орнаментальной основы декоративного творчества бурят привнесением многих узоров, символических образов из развитых художественно-эстетических систем Индии, Тибета, Непала, Китая.

Защитные талисманы *гау* с буддийской символикой распространены на обширной территории сино-тибетского и монгольского регионов. Как отмечает Н.Д. Болсохоева: «В Тибете амулеты считаются важным компонентом традиционной тибетской культуры, своеобразным жанром тибетского искусства <...> Тибетцы носят амулеты

как надежную защиту от страха, от дурного влияния демонов, злых духов. Амулеты помогают при многочисленных страданиях (здесь учитывается буддийская концепция “жизнь — это страдание”), первая истина Будды»². *Гау* (gau) — тибетские амулетницы в виде плоской коробочки с размещенным внутри нее божеством, выполненным минеральными красками (*танка*, *тхангка*) или в *ца-ца* (tsa-tsa). «*Ца-ца* — рельефный оттиск, который изготавливают в металлической или деревянной форме из смеси глины и драгоценных камней... *Ца-ца* не обжигают в печи, а дают им высохнуть на открытом воздухе и иногда расписывают минеральными красками»³. *Гау* имеют металлические петли сверху и по бокам для их крепления при перевозке и размещаются в специально сшитых чехлах из ткани и кожи. Амулеты в Тибете очень популярны, их носят с рождения, и их количество, по мнению тибетцев, имеет значение. Так, тибетец, отправляясь в дорогу, не довольствуется одним экземпляром: он прикрепляет *гау* на пояс, а также по два-три талисмана на наплечной перевязи, маленькие амулеты прячут внутри волос у мужчин и женщин. К примеру, воины «носили их не только на теле, но и на запястьях рук; иногда их вшивали в определенные части воинской одежды»⁴.

Можно выделить две типологии персональных амулетниц: открытые и закрытые. Открытый тип — это ящичек с окошком (*прабхатораной*), который в миниатюрной форме воспроизводит более крупные алтарные киоты с божествами. В подобном типе амулетниц божество доступно для визуального контакта — лицезрения и обращения к нему с молитвой. Закрытый тип *гау* представляет футляр с буддийскими символами на ее поверхности, где возможно хранение разнообразных культовых изображений и реликвий с отпечатанными или написанными от руки *мантрами*, изображениями *мандал*, а также с «кусочками одежды, костей, обрезками волос великих мастеров медитации... благословенным рисом, спонтанно возникшими таблетками, лечебными пилюлями <...> Такие предметы, несущие в себе благословение, заворачивают в шелк или бумагу — согласно традиции, они не должны подвергаться воздействию дневного света»⁵. Среди закрытого типа амулетниц особенно богато декорируются женские *гау*, которые представляют собой традиционное ювелирное украшение, являющееся атрибутом свадебного и праздничного костюма в сочетании с ожерельем из бусин *дзи* и другими украшениями. Тибетская *гау* довольно крупная по размерам, разнообразна по форме, выполнена из серебра или же медно-серебряного сплава, реже золота. Декор насыщен буддийской символикой и инкрустацией из полудрагоценных камней: бирюзы, коралла, жемчуга, сердолика, граната, лазурита, янтаря, нефрита, агата и т. д.

В бурятской культурной традиции персональные талисманы *гау* (бурятск. *гуу*) становятся также неотъемлемой частью традиционных женских украшений. Амулетницы имели разнообразную форму, богато орнаментировались в техниках чеканки, гравировки и накладной филигрны, инкрустировались вышеперечисленными самоцветами и минералами. Одним из самых излюбленных являлся привозной коралл, входящий в число символических буддийских драгоценностей, его стоимость, в зависимости от размера и качества, могла приравниваться к цене коровы или лошади. Бирюза использовалась, но не так часто, она более распространена в среде тибетцев и непальцев, нежели бурят.

Особенности кочевого быта предопределили создание для повседневной жизни бурят, наряду с большими храмовыми, миниатюрных икон, по принципу тибетских. А.Ш. Гомбоева выделяет четыре группы бурятских миниатюрных икон с общим названием *загали*, *загал бурхан* (тиб. *tsak li*), среди которых выделяются божеества для гау — гуу (*гуутай бурхан*). Это иконы небольшого размера без обрамления, исполненные минеральными красками, отпечатанные на ткани, нарисованные карандашом, красной или черной тушью. В амулетницы помещались изображения определенных защитников-*сахиусанов*, персональных покровителей человека (Зеленая Тара, Белая Тара, Будда Шакьямуни, Авалокитешвара, Цзонхава и другие, а также космогонические иконы). Изображения *гуутай бурхан* выполнены в виде иконы (*загал бурхан*) либо в виде *ца-ца*, предназначены для ношения на груди постоянно или для случаев посещения *дацана*, религиозных празднований, свадьбы, празднования Нового года — *сагаалгана*⁶.

Полный комплект женских украшений в XVIII–XIX веках отличался ярко выраженной архитектурной торжественно-массивной конструкции, традиционно состоял из головных, накосных, ушных, височных, височно-нагрудных, поясных украшений и украшений для рук. Подобный гарнитур надевался с праздничной одеждой, сковывая движения, которые становились более плавными и размеренными, появлялась величавая осанка благодаря равномерному распределению центра тяжести. Как справедливо отмечала Т. Семенова, облик человека в праздничной одежде совершенно меняется, он становится носителем народных идеалов, выступает носителем знака, освященного традицией и обычаями⁷. Даже форма *гау* становилась важным элементом знаковой системы праздничного костюма, символом определенной территориально-родовой общности разных групп забайкальских бурят: прямоугольные амулетницы характерны для селенгинских и джидинских кузнецов, а квадратные и овальные больше присущи закамским.

Интересно обратиться к нагрудному украшению тункинских и окинских женщин *гуу-холобшо*, в конструкции которого сочетаются более архаичный тип ожерелья предбайкальцев добуддийского времени — *холобши* и буддийская ладанка, носимая забайкальцами. К 1947 году относится уже ставший своеобразной музейной классикой знаменитый комплект тункинского мастера Г.С. Базарова. Два полукружных ожерелья составлены из тщательно подобранных коралловых бусин, не просто нанизанных, но укрепленных на шелковой подкладке. К короткому трехрядному ожерелью подвешена круглая выпуклая амулетница с золотой монетой в центре, обрамленная тонкой лепестковой кромкой и более широким позолоченным бордюром, украшенным драконами с пылающей жемчужиной, изображение которых стилизовано под растительный мотив. Нижняя пластина, подвешенная к *гау*, представляет цветочную розетку, внешние лепестки которой также позолочены. Второе, более длинное, ожерелье из пяти рядов кораллов — *холобши* обрамляет и удачно дополняет верхнюю композицию подвесками из трех дисков с вариациями все того же цветочного узора. Работу отличает соразмерность и уравновешенность всех деталей, выстроенная цветовая и линейная ритмика кругов и полукружий, продуманное сочетание тяжести и легкости, выпуклой рельефности и легкой графичности.

Амулетницы *гау* могли носиться как самостоятельное украшение в виде одинарного медальона на цепочке и девушками, и замужними женщинами, либо в более усложненном варианте с праздничными женскими комплектами, располагаясь друг над другом в два-три ряда, соединенные между собой массивными серебряными цепями, и нередко подобными же цепями, связанными с височными украшениями. У разных локальных групп бурят комплексы украшений несколько отличались. И.И. Соктоева отмечает, что своеобразным началом всего комплекса украшений жительниц Джидинского и Селенгинского аймаков является *даруулга* — обруч из бересты, обтянутый материей с нашитыми в три ряда кораллами, янтарем и лазуритом. От *даруулги* спускались височные коралловые низки, к которым «крепилась многорядные цепочки с фигурными бляхами, соединенные ниже пояса более крупной подвеской с колокольчиками». Этот набор *һиихэ-хонхо* (дословно серьги-колокольчики) служил обрамлением для нагрудного украшения⁸. В конструкции украшений доминирует вертикаль: головное украшение — двух-трехрядные амулетницы — нижняя подвеска височно-нагрудного украшения. Комплекс украшений также образует сложную систему оберегающих замкнутых круговых линий вокруг лица, шеи, груди, пояса и т. д. Таким образом, нагрудные

амулетницы выступают своеобразным семиотическим центром не только традиционной височно-нагрудной конструкции, но и всего костюмного ансамбля в целом.

Символика *гау* связана непосредственно с философией северного буддизма, согласно которой человеческое тело, являющееся отражением геометрической гармонии высшей вселенной — космоса *Калачакры*, состоит из семи основных *чакр*, расположенных вдоль позвоночного столба человека. Как правило, амулеты *гау* призваны защищать от всяческих негативных воздействий непосредственно грудную область, а именно энергетический центр — сердечную чакру *анахата*.

Архивные фото конца XIX — начала XX века дают представление о том, что наряд забайкальской женщины мог быть украшен сложной вертикальной конструкцией из двух, трех или пяти предметов, составленных из многорядных *гау* и дополнительных нижних медальонов. Предположительно такой комплект можно рассматривать в качестве символической защиты всего тела человека: *вишуддхи* — горловой чакры, *анахаты* — сердечной, *манипуры* — пупочной, *свадхистханы* — крестцовой, *муладхары* — корневой. Головные чакры (*сахасрара* — венечная, *аджна* — «третий глаз») были защищены не только головным убором (у женщины по традиции голова всегда прикрыта), но и головными украшениями. Можно предполагать, что подобная конструкция бурятских украшений с явно выраженной вертикальной осью появилась именно с приходом буддизма и напоминает сходные решения у тибето-непальских мастеров. Так, у последних украшения могут свисать на массивном ожерелье до пупочной зоны и ниже колен.

Рассмотрим традиционные формы бурятских амулетниц. Одну из распространенных форм буддийских амулетниц можно условно назвать пирамидальной, напоминающей индийскую *ратху* — колесницу божества, или ступообразной. Абрис также повторяет конфигурацию ниш — окон тибетских *ступ* с образом божества, воспроизводит формы переносных алтарей: пламевидных — в виде ореола, ауры божества, или килевидных — в форме листа дерева *бодхи*.

Помимо прочего, рассматриваемая конфигурация *гау* совпадает также с очертаниями *триратны* («трех драгоценностей буддизма») или сияющей восьмигранной драгоценности (санскр. *çintamani, maniratna*), исполняющей желания владельца, которую часто трактуют как огненный кристалл высочайшей духовной мысли. Грани сияющей драгоценности изображаются в виде шести сомкнутых булавовидных форм (две остаются невидимыми) на лотосовом пьедестале. В декоре ступообразной формы амулетниц эти мотивы

часто используются, располагаясь в верхней части или в центре всей композиции. Предполагаемое мастером размещение мотива буддийской драгоценности на ладанке обуславливало выбор формы и подчеркивало ее художественную составляющую.

Таким представляется экземпляр из восточных фондов Гаук РБ Национального музея Республики Бурятия (ОФ 10480, начало XX в., серебро, чеканка). Форма коробочки в виде листа дерева *бодхи* имеет выпуклую лицевую поверхность, состоящую из центрального изобразительного поля с чеканным декором и гладкого металлического бортика, выполняющего роль рамы. В центре размещена на лотосовом пьедестале сияющая в ореоле восьмигранная драгоценность. Над ней изображена цветочная розетка, а внизу — «бесконечный узел», симметрично по сторонам расположен облаковидный мотив, из которого словно «произрастает» узор «бараньи рога» — популярный в бурятской орнаментике мотив, модифицированный мастером в растительный с добавлением дополнительных завитков. Все мотивы плотно вписаны, заполняя пространство: горизонтально вытянуты лепестки цветка, как и петли бесконечного узла. На рисунке амулетницы (из художественных фондов того же музея, Г-395 № 5) художника Ц. С. Сампилова зафиксирована сходная композиция. Только верх композиции украшает «восьмигранная драгоценность», а центральным мотивом выступает монета с двуглавым орлом.

Работа закаменского мастера Д. С. Бадмаева (1900–1965)⁹ советского периода демонстрирует не только аналогичную форму, но и основные принципы традиционной композиции. Происходит «замена» царской монеты на крупную цветочную розетку, при этом сохранена на «своем» месте буддийская драгоценность, оставшееся изобразительное поле заполнено упругими растительными побегам. Мастер демонстрирует прекрасный уровень владения техникой чеканки и гравировки, где рисунок пышного декора вещи отличается безупречной четкостью и чистотой, каждый элемент ясно прочитывается. В советский период многие культовые мотивы чаще заменяются более нейтральным мотивом лотоса — *бадма сэсэг*, очертания которого стилизуются и варьируются, но традиционная схема декора остается неизменной.

В крупных квадратных и прямоугольных конфигурациях бурятских *гау* всегда в аналогичной рамке выделен центральный мотив, который украшает широкий бордюр с символическими мотивами. Одним из часто используемых бурятскими мастерами центральных узоров является *изначальная мантра Ом*, написанная исключительно в стиле *ранджана (ланца)*, одной из непальских систем письма,

имеющей индийские корни. Более редко встречающаяся на металлической поверхности амулетниц *мантра* Калачакра тантры («Колеса времени») — «десять всеильных слогов» (*Намчувангдан*), обладает сложной сакральной символикой, даруя владельцу здоровье, благополучие и спокойствие. Образ восьмигранной драгоценности также нередко используется в квадратных *гау*. Что касается бордюрного обрамления, то самыми популярными являются «восемь благоприятных символов» (зонт, драгоценная ваза, пара рыбок, правозакрученная раковина, бесконечный узел, балдахин, лотос, колесо Учения), выстроенные по кругу в центральных композициях, либо сгруппированные по четыре знака по сторонам от оси в зеркальных построениях, фиксирующих вертикальную структуру мироздания.

Отмечается определенное сходство художественного решения образца из Национального музея Республики Бурятия (конец XIX в.) и экземпляра из постоянной экспозиции Государственного музея искусства народов Востока (Бурятия, конец XIX — начало XX в.). Верх и низ срединной трехчастной вертикали маркированы посредством облика киртимукхи и горных массивов. Известно, что «маска чудовища» или «существо без имени» фигурирует в качестве стража над входом в жилища и храмы, помещается над дверными проемами, арками *торана*, встречается по всему Китаю, Индии и Юго-Восточной Азии¹⁰. Таким образом, в подобных композициях *гау* попарно скомбинированные «восемь благоприятных символов» символизируют столбы ворот, где голова *киртимукхи* является неким божеством входа в сакральное пространство поля амулетницы. Центральным мотивом в московском образце выступает *Намчувангдан*, а в улан-удэнском — вертикально расположенная драгоценная раковина, оплетенная лентой.

Заслуживает особого упоминания такая характерная иконографическая группа, как пара драконов, расположенных по сторонам от мистической жемчужины, чьи китайские истоки хорошо известны, но под влиянием северного буддизма они стали позиционироваться как один из буддийских символов. Композиция становится одной из излюбленных и в творчестве бурятских умельцев, представляет собой иконографическую схему, отвечающую традиционным принципам симметричности в бурятском декоративно-прикладном искусстве. В квадратных *гау* этот узор символизирует небесный уровень, располагаясь вверху, при этом оппозицией ему выступают горы. Возможны варианты, когда верх акцентирован жемчужиной, к которой обращены головы драконов, и их змеевидные тела служат обрамлением центрального мотива.

Если украшается маленькая по форме амулетница, то ее композиция чрезвычайно проста: одиночный крупный символ в центре — раковина, лотос, *чинтамани*, бесконечный узел, *ОМ*, *намчувангдан*, который окаймляет стилизованный растительный орнамент, «рога барана», спиралеобразный узор.

Художественное решение прямоугольных форм *гау* селенгинских и джидинских мастеров отличается отсутствием явных буддийских символов, декор состоит из растительных и геометрических мотивов. Объемность рельефа лицевой поверхности прямоугольных *гау* достигается при помощи применения накладной и ажурной филигрании из волооченной серебряной проволоки. Накладные цветочные розетки с двухрядными отогнутыми лепестками, рельефная плетеная косичка, проложенная по периметру выступающего прямоугольника, создают неприхотливый, но в то же время изысканный узор, созданный богатой игрой светотени, цветовыми аккордами ярких самоцветов на фоне блестящей поверхности. Нами отмечалось ранее, что подобные композиции амулетниц напоминают декоративное оформление лицевой стороны традиционных бурятских подголовников *дэрэ* и декоративных росписей деревянных ящичков¹¹.

Несомненный интерес представляет еще один экспонат из фондов Национального музея Республики Бурятия (ОФ 17957/4) — двойное круглое *гау* (*гуу*) начала XX века. Обращает внимание то, что центр верхнего и нижнего *гау* украшен золотыми монетами, эффектно выделяющимися на затемненном серебряном фоне. Однако только нижняя из них действительно является реверсом монеты с двуглавым орлом, а верхняя является своеобразной имитацией монеты с драконом эпохи Цин.

В конструкции *гау* появление китайского мотива парящего в небесах дракона с жемчужиной кажется вполне логичным шагом, так как именно подобный узор располагался на груди одежды китайского императора и членов его семьи в маньчжурский период. Обрамлением дракону служит бордюр из четырех китайских символов *ба бао* — «восьми сокровищ», обвитых лентами, которые чередуются с четырьмя иероглифическими знаками *шоу*. Это денежный слиток — пожелание богатства, свиток — олицетворение высоких должностей в карьере, переплетенный ромб «бесконечного узла» — символ долголетия, ваза *пин*, созвучная с омонимом *пин*, означающим равновесие и покой. Что касается нижней части амулетницы, здесь также введен символично-благопожелательный декор с чередованием *шоу* и плодов персика бессмертия. В рельефе нижней подвески присутствует изображение летучей мыши,

звучание которой омонимично иероглифу *фу* — «счастье». Данный мотив повторен также в виде парных литых деталей в верхней амулетнице. К нижней амулетнице на цепочках подвешены пять листочков, выполненных из тонкого листового металла, которые также могут соотноситься с набором *ба бао*, где изображение листа — эмблема счастья. Традиционно бурятские мастера завершали височно-нагрудные украшения, как и серьги, литыми колокольчиками. В целом перед нами вариация *ба бао* — знаменитый китайский символический набор «пять видов счастья» — у *фу*: «счастье», «богатство», «радость», «долголетие» и «служебная карьера».

Интересно рассмотреть гравированных изображений на оборотных сторонах данного экземпляра, что само по себе явление редкое, не говоря уже об образной составляющей. На поверхности верхнего футляра расположен снежный лев, играющий мячом, иконографически соотносящийся с буддийским колесом учения и пылающей жемчужиной. В декоре китайского костюма с периода династии Тан образ льва (собака *Фо*) является широко распространенным мотивом, встречающимся в одежде военного чиновника на груди и спине, а также в женских и детских украшениях. Очевидно, что образы дракона и льва заключают в себе не только охранительно-благопожелательный смысл, но напрямую связаны с китайской традицией их размещения в качестве нагрудных знаков. Композиция оборотной стороны нижнего *гау* представляет сюжет с благопожелательным смыслом, но уже в даосском варианте. Перед нами бессмертный Лю Хай (Лю Хар), играющий с трехногой жабой (популярный китайский благоприятный символ). Даосский отшельник изображен, словно бродячий фокусник, держащий в обеих руках выгибающуюся дугой бечевку с нанизанными монетами, которые заглатывает жаба. Очень живо и динамично передана фигура, подчеркнута его веселая беспечность: он идет в пританцовывающем шаге, слегка запрокинув голову, рядом с ним сыплются круглые монетки, гибкими, выразительными линиями показаны теснящиеся горы ландшафта. Образ усиливает символическое содержание у *фу* с акцентом на идее богатства, многократно повторенного в декоре вещи.

Данное *гау* отмечено высоким качеством художественного решения, отличается тонкой детализацией и тщательностью исполнения. Итак, специфический набор с китайскими мотивами, их четкое расположение согласно схеме *ба гау*, наличие даосских символических сюжетов, а также использование тонкого, облегченного листового металла, имеющего сложный состав серебряного сплава, дающего характерный, слегка затемненный цвет, — все это позволяет атрибутировать данный музейный экземпляр как работу

именно китайского мастера, а не бурятского. Как пишет И.И. Соктоева относительно периода конца XIX — начала XX века: «На территории Забайкалья работало тогда немало искусных чеканщиков-китайцев. Обслуживая местных жителей, они приноравливались к их вкусам, потребностям, часто почти полностью ассимилируясь в окружающей обстановке»¹².

В советский период из-за кардинальных изменений в культуре Бурятии, и прежде всего из-за ломки традиций и системы ритуальной обрядности, постепенно из повседневного обихода бурят исчезает традиционный костюм, а вместе с ним и востребованность полновесных комплектов традиционных украшений. Женские украшения по-прежнему актуальны, однако вместо единого многосоставного и многорядного комплекса украшений мастерами изготавливаются отдельные его части — серьги, браслеты, кольца, ожерелья и одиночные нагрудные подвески. Рисунок становится более мелким, дробным, а материал и форма значительно облегченными по весу и размеру. Мастера предпочитают технику ажурной филигрании вместо накладной. Помимо этого, существенно расширяется спектр применяемых бурятскими ювелирами поделочных камней и материалов — топаз, яшма, сердолик, нефрит, чароит, стекло, рог, кость и т. д., что связано с поисками образно-пластических средств выразительности в русле отечественных и мировых тенденций ювелирного искусства. В художественной практике советского периода, как правило, использовали определенный набор мотивов, избегая явной соотнесенности с религиозной символикой: плетенка-улзы, меандровидные, волнообразные, растительные мотивы. В 1990-е же годы, в связи с этапом возрождения народных промыслов, мастера существенно расширяют орнаментальный спектр, активно вовлекая традиционные буддийские образы и символы.

На современном этапе талантливыми умельцами для фольклорных коллективов, исполнителей национального песенного репертуара воссоздаются не только традиционные костюмы, но и комплекты бурятских украшений.

Традиционные украшения являются неотъемлемой составной частью ансамбля национального костюма, выступая важными знаковыми объектами в обрядовой и повседневной жизни, соответствуя эстетическому идеалу народа. Произведения бурятских мастеров опираются на богатое культурное наследие, демонстрируют преемственность. Совершенство технических характеристик, богатство форм, применение традиционных и стилизованных узоров отличают творческий поиск современных ювелиров: М.Б. Эрдынеева, Б.Г. Жамбалова, В.Ц. Цыжибона, А. Чинбата и многих других.

Примечания

1. Художественная обработка металла в Бурятии. Улан-Удэ: Бурятский филиал СО АН СССР, 1974. С. 9.
2. *Болсохоева Н.Д.* Амулеты в Тибете и Бурятии // Реалистическое и символическое в художественной культуре Бурятии. Улан-Удэ: Изд. БНЦ СО РАН, 2000. С. 28–29.
3. *Бёнке Т., Зегерс М.* Пространство и блаженство. Буддийские статуи и ритуальные предметы. М.: Алмазный путь, 2011. С. 234.
4. *Болсохоева Н.Д.* Амулеты в Тибете и Бурятии // Реалистическое и символическое в художественной культуре Бурятии. Улан-Удэ: Изд. БНЦ СО РАН, 2000. С. 29.
5. *Бёнке Т., Зегерс М.* Пространство и блаженство. Буддийские статуи и ритуальные предметы. М.: Алмазный путь, 2011. С. 224.
6. *Гомбоева А.Ш.* Буддийская *танка* Бурятии // Музей истории Бурятии им. М.Н. Хангалова. Сб. ст. Улан-Удэ: Республиканская типография, 1999. С. 37.
7. *Семенова Т.С.* Народное искусство и его проблемы. М.: Советский художник, 1977. С. 132–135.
8. *Соктоева И.И., Болсохоева Н.Д.* и др. Белый волосок серебряный до Луны дотяни... (Серебро Бурятии). Улан-Удэ: Изд. БНЦ СО РАН, 2002. С. 13–14.
9. Реалистическое и символическое в художественной культуре Бурятии. Сб.ст. Улан-Удэ: Изд. БНЦ СО РАН, 2000. С. 27, фото 8.
10. *Бир Р.* Энциклопедия тибетских символов и орнаментов / Пер. с англ. Л. Бубенковой. М.: Ориенталия, 2011. С. 73.
11. *Баторова Е.А.* Бурятский орнамент XVIII–XX веков. Улан-Удэ: Изд. Бурятского госуниверситета, 2007. С. 115.
12. *Соктоева И.И.* Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. Новосибирск: Наука, 1988. С. 84.

А.С. Наурызбаева Искусство народного лоскутного шитья в жилых интерьерах Казахстана XX— начала XXI века

Ainash Nauryzbayeva Folk Art Patchwork in Residential Interiors of Kazakhstan. 20th — early 21st Century

One of the traditional types of performing is the Kazakh textile patchwork. Technique mosaic Sewing inner seam was known since ancient times, the most famous Pazyryk finds dated back the 4th BC. In traditional Kazakh culture encountered a large variety of patchwork mosaic Sewing, eg. kurak-corpe — blanket, kurak-corpeshe — mattress for sitting on the floor, besik-corpe — blanket for the cradle, orauysh-corpe blanket for swaddling a newborn, and others. Textile mosaic in traditional clothes has magical ritual significance, and for modern designers is the richest source of creative improvisation. Wares made in folk art, are kept in the museums of Kazakhstan, in particular, the Central State Museum of RK State Museum of Arts by A.Kasteyev in Kazakhstan (both -city Almaty). Interest in wares in the technique kurak remains important to the present, and you can find any wares in this technique in every Kazakh elite residential interior mansion or a modest apartment. Sonorous, geometric ornamentation of Kazakh traditional textiles has countless variations and

Keywords:
Kazakh textile,
patchwork,
traditional clothes,
magical ritual significance,
kurak technique.

Ключевые слова:
казахский текстиль,
лоскутное шитье,
традиционная одежда,
магико-ритуальное
значение,
техника курак.

attracts the attention not only of folk artists, developing in our time direction, but also the artists who use the patchwork craftsmanship as a way of author's expression. For modern artists and craftsmen to create the technique of home traditional textiles is a creative method of performing geometric, abstract compositions in textiles. Patterned composition is a particularly significant in the work of B. Zaurbekova G. Umirbek, R. Kurymbaevoy, S. Bapanova, Bazarbaeva R., S. Kistaubaeva, ZA. Yergalieva and others.

Изучение и введение в научный оборот раритетов традиционного лоскутного шитья, не известных науке предметов, которые напрямую связаны с проблемой экологии культуры, —необходимый начальный этап интегрирования в современную среду обитания человека носителей национальной культуры. В связи с чем своеобразный анализ эстетических предпочтений при оформлении жилых помещений, знаковой нагрузки сшивного изделия, используемого материала, выбранного орнамента, отражающих мировоззренческие концепции казахского народа, становится актуальным и очевидным. Целесообразность исследования данного направления диктуется и недостаточной освещенностью ее в литературе и научной среде, а также со значимостью поставленных задач в данном исследовании.

Прикладное искусство, так же как и другие виды творчества, отражает материальный и духовный мир своего народа. Составляющей частью казахского прикладного искусства является художественное ткачество, которое имеет долгий исторический и интересный путь развития. Разнообразие видов и способов создания текстильных изделий играли первостепенную роль в декорировании жилого убранства у казахов. Издревле каждая казахская женщина могла работать с различными видами тканых изделий, шерстью, а также войлоком и кожей, все это составляло широкий круг ее деятельности¹.

«Из всех видов народного ремесла, лоскутная техника по-прежнему вызывает особый и непосредственный интерес, привлекая своей рациональностью и конструктивной логикой, умением четко, с математической точностью рассчитать и сложить разноцветные лоскутки ткани. Изготовление лоскутного покрывала, настенного ковра или одеяла —достаточно трудоемкий и кропотливый процесс, требующий от мастерицы определенной сноровки, усидчивости и творческого воображения», — рассказывает искусствовед Н.Б. Нур-

феизова, зав. отделением «Декоративно-прикладное искусство Казахстана» Государственного музея искусств им. А. Кастеева².

Произведения лоскутного шитья обладают рядом признаков, таких как конструктивная особенность лоскутных частей, орнамент, цвето-тоновое сочетание, плотность материала. Все это наряду с функциональной многоаспектностью (практическое, эстетика, знаковая роль) придает лоскутному шитью высокую степень информативности в области историко-культурного значения, что выдвигает этот вид искусства в разряд репрезентативных исторических источников. Технично-декоративные приемы, найденные удачные композиционные решения не исчезли бесследно, а пополняли «банк» образных средств, бережно сохраняемых традицией казахского народа. Поэтому в искусстве лоскутного шитья можно проследить приемы и художественные элементы, идущие из далекой древности. Одновременно с высокохудожественной идейной глубиной изделия подобного вида являются органогенными. А это значит, что для сохранности и долговечности подобного вида искусства необходимы особые условия хранения. Благодаря природной мерзлоте Алтайских курганов, сохранивших памятные артефакты по сшивным изделиям древних кочевых племен, сегодня мы можем наслаждаться их высоким мастерством³.

Во многих научных исследованиях рассмотрены разнообразие и массовость предметов лоскутного шитья, устойчивые и типичные орнаментальные формы готовых изделий, высокий уровень знаковости, отражающие своеобразие данного вида прикладного искусства казахов.

Российский ученый первой половины XX века, археолог, антрополог и этнолог С. И. Руденко в своей книге «Искусство Алтая и Передней Азии» описывает ковровые изделия, найденные при археологических раскопках в 1949 года на Улаганском плато Восточного Алтая (Пазырыкские курганы). В данной работе приводятся многочисленные примеры как самих ковров, с их размерами, цветовой гаммой, стилистическим направлением, так и описание техники создания и применяемого сырьевого материала, датированного V в. до н.э. Интересующие нас переднеазиатские шерстяные ворсовые ковры сохранились в двух курганах — во втором Башадарском и в пятом Пазырыкском.

Второй Башадарский курган находится на левом берегу р. Каракола, в 20 км от впадения ее в р. Урсул. В этом кургане на глубине 6 м от поверхности почвы в двух саркофагах-колодах, помещенных в погребальную камеру, были похоронены мужчина и женщина. В северной части могильной ямы, вне камеры, захоронено

четырнадцать лошадей с уздами и седлами. Передняя лука одного из седел обшита лоскутами шерстяной ткани очень тонкой работы. Могильная яма была покрыта мощным слоем бересты, кустарником курильского чая и многочисленными накатами из бревен. Поверх небольшой земляной насыпи имелась каменная наброска диаметром 58 м и высотой 2,7 м.

В пятом Пазырыкском кургане помимо захоронений людей и лошадей сохранились разобранная колесница, ювелирные изделия, шерстяной ковер и сшитые лоскутные изделия, одним из которых является чепрак, покрытый тканью с орнаментом в виде рядов квадратов (с геометрическим или зооморфным рисунком внутри) и окаймленный по бортам лоскутными полосками шкуры черного жеребенка. По-видимому, такой вид рисунка был широко распространен на Алтае. Российский искусствовед А.С. Верховская, исследуя данные находки, обращает особое внимание на то, как создавался раппорт рисунка в тканом полотне, плотность его вязки, направление нитей и на то, как древние мастерицы старались сшивать разные лоскуты ткани так, чтобы не перекашивалось готовое изделие⁴.

Тогда как А.А. Гаврилова подчеркивает значение геометричности рисунков, из которых состоят бордюры тканых изделий. В большинстве из них присутствуют треугольники, квадраты и ромбы. И именно подобные геометрические фигуры являются основой создания традиционного казахского лоскутного шитья.

Благодаря подобным археологическим находкам мы можем предполагать, что мастерство лоскутного шитья непосредственно имеет свои корни в кочевом образе жизни древних племен, населявших территорию современного Казахстана. Несомненно, традиционное казахское лоскутное ковроделие своими корнями уходит глубоко в древность, когда в эпоху неолита (V–III тыс. лет до н.э.) появился первый ткацкий станок. Создание тканого полотна — процесс сложный и трудоемкий, и занимал у женского населения большую часть времени. Поэтому к небольшим отрезам и остаткам тканей отношение было очень бережное и даже священное. Издревле в народе, в каждой казахской семье, хозяйки годами собирали отрезки тканей. И по сей день существует обычай: когда люди собираются на праздники, хозяева одаривают гостей (женщин) отрезками тканей, а во время похорон следует разорвать большое полотно и раздать всем пришедшим лоскут этой ткани — на долгую память об усопшем.

Швей-мастерицы собирали различные лоскуты тканей, а когда набиралось необходимое количество, сортировали их по плотности, фактуре и цвету. Совмещая ткань, выкраивали нужные формы, сна-

чала сшивая мелкие детали, создавали небольшую центральную композицию-раппорт. А затем собирали полностью в одно единое полотно. Тыльная сторона ковра всегда цельная. Техника работы внутренним швом очень трудоемкая, требующая от мастериц особой аккуратности и усидчивости⁵.

Курак-корпе — одеяло, *курак-корпеше* — матрас для сидения на полу, *бесик-корпе* — одеяло для колыбели, *орауыш-корпе* — одеяло для пеленания новорожденного и другие виды мозаичных лоскутных изделий создавались для приданого невесты. По поверью считалось, что молодожены будут прочно привязаны друг к другу, так же как лоскутки мозаики.

В технике *курак* шьются и повседневные вещи, встречающиеся как в древнем убранстве юрты, так и в современном быту. Красочная и разнообразная, ритмичная и декоративная мозаичная техника позволяет создавать неповторимые композиционные мотивы, которые, в свою очередь, привносят в убранство интерьера позитивный, жизнерадостный настрой и наполняют свежестью сочных красок. Несмотря на многокрасочность палитры цветовых оттенков, нет ощущения хаоса и перегруженности. Каждый лоскуток подчинен своей форме, каждый цвет играет определенную роль, а ритмичность композиции полотна задает тон всему пространству интерьера.

Современные материалы, техника, способы, подача шитья и применение готового изделия меняются год за годом. Так, один из распространенных в наши дни видов шитья внутренним швом под названием *пэчворк* очень похож на традиционный казахский *курак*, однако есть и существенные отличительные особенности, которые заключаются в следующем:

- орнамент сшивного полотна *курак* более крупный, чем у изделий в технике «пэчворк»;
- форма лоскутов *курак* четко геометрична и не имеет криволинейных очертаний;
- в традиционном *курак* чаще всего раппорт рисунка (композиции) повторяется два или три раза, реже пять или шесть;
- издревле в изготовлении *курака* использовались не только тканые полотна, но также кожа, замша, мех и другие материалы;
- до 60-х годов XX века в традиционном *курак* применялись лишь однотонные ткани без принта;

- данный вид традиционного творчества в жилище применяется только для изготовления постилочных изделий для сидения или лежания.

Лишь за последние 20–25 лет традиционный *курак* претерпел качественные изменения, такие как совмещение различных техник, включающих применение вышивок, нашивок, включения бусин, бисера, пуговиц, изменяется размер, формы и даже предназначение самого изделия.

В 2005 году в выставочном зале Музея искусств им. А. Кастеева в г. Алматы, по инициативе Посольства США в Казахстане, была организована выставка лоскутных одеял мастериц из поселения Джиз Бэнд, штат Алабама, США. Мастер по созданию лоскутных одеял и куратор данной выставки Карен Масгрейв рассказала об истории появления данного направления, творческой судьбе мастериц, а также о том, насколько важно сохранять историческое наследие народа. Джиз Бэнд (Gee's Bend), или Бойкин, как его переименовали в 1949 году, изолированное и забытое местечко на юге страны, где сконцентрировано расово однородное темнокожее население менее пятнадцати тысяч человек. На протяжении почти двухсот лет женщины городка не только сохраняли, но и развивали свое мозаичное лоскутное искусство по созданию одеял. Они осмысленно подходили к своему творчеству, оберегая культурно-художественную ценность, стилистические приемы и любимые мотивы предков. Сегодня маленький городок стал центром создания лоскутных одеял, куда приезжают посмотреть на уникальные в своем роде, захватывающие взор изделия, со смелыми переплетениями красочных лоскутков, а также научиться мастерству изготовления. «Прикладное искусство данного региона в силу своей неизученности до недавнего времени не имело широкого резонанса, но сейчас искусствоведы и ценители искусства Соединенных Штатов относят мастеров из Джиз Бэнда к числу художников, заслуживающих особого внимания и уважения», — делится своим мнением Томас Арнетт, со-редактор книги «Джиз Бэнд: Женщины и их лоскутное мастерство»⁶.

Современные условия и быстрый темп жизни диктуют свои правила существования. Глобализационные процессы и информационные потоки оккупируют социальное сознание. Многие традиционные виды прикладного искусства казахов, дошедшие до наших дней, в том числе и лоскутное искусство *курак*, подвержены некоей дискриминации в молодежном сообществе. Новое поколение вместо поддержания и развития традиционных национальных форм, чаще склоняется в пользу западных предпочтений. Но,

как говорилось выше, вариаций лоскутных изделий для оформления жилых помещений огромное множество. Несомненно, новые материалы (тканые, синтетические), передовые технологии, креативные подходы в оформлении, тенденции моды, мнение влиятельных критиков могут диктовать свои правила в дизайне. Казахские мастера лоскутного шитья — К. Ракишева, Б. Заурбекова, Г. Умирбек, С. Бапанова, Р. Базарбаева, С. Кистаубаева, З. Ергалиева и другие — продолжают создавать прекрасные шедевры, которые пополняют казахскую сокровищницу традиционного искусства. Их произведения — это синтез традиционного художественного подхода и современной интерпретации с новыми способами подачи творческого замысла. Техника создания лоскутных изделий, как форма творческого самовыражения этноса, может открыть новые глубинные формы философии казахской культуры и расширить междисциплинарные системные исследования.

Выявление культурных взаимосвязей представляется необходимым не только для получения новых научных знаний, но и для развития национальных особенностей в дизайне интерьера.

Преемственность, тяга к родной культуре, поддержание и сохранение творческого наследия являются важнейшими условиями жизнеспособности и процветания любого народа. В творческом тандеме прикладного искусства и новейшей дизайнерской мысли можно достичь невероятных высот, обеспечения комфортного пребывания человека в предметно-пространственной среде с гармонично подобранными культурно-эстетическими ценностями.

Примечания

1. *Касенова К., Шкляева С.* Учимся ткать ковры и гобелены. Пособие для ремесленников. Алматы, 2009. С. 9.
2. Материалы выставки лоскутных одеял мастериц их Джиз Бэнда (штат Алабама, США). Руководитель выставки Карен Масгрейв. 2005. С. 12.
3. *Тохтабаева Ш.Ж.* Шедевры великой степи: Монография. Алматы: Дайк-Пресс, 2008. С. 96.
4. *Руденко С.И.* Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тыс. до н.э.). М.: Восточная литература, 1961. С. 14–22.
5. *Әбдіғалпарова Ұ.М.* Қазақтың ұлттық ою-өрнектері (оқу құралы). Алматы: Өнер, 1999 ж. бет. 24.
6. [Электронный ресурс]. URL: www.auburn.edu.

С.А. Шкляева Традиции в развитии прикладного искусства Казахстана: советская эпоха — период независимости

Svetlana Shklyayeva Traditions in Development of Applied Art of Kazakhstan: the Soviet era — the Independence Period

As a result of the research of applied art of Kazakhstan of the Soviet era and time of independence the stages of its development are revealed. 1920–50th years, it was the time when resolutions of the new power regulated an orientation of artistic activity. Traditions of folk art and foreign culture tendencies coexist reflecting a socialist realism method. Traditionalism options: “imperative”, “hereditary” and “successive” — characterize the attitude towards national heritage. Stage 1920 is called “co-existence” between 1930–50’s referred to “mixing process”. 1960th and middle of the 1980th years was the stage of “modification”. A distinctive feature of traditionalism is the self-knowledge, return to national sources not only through formal signs of folk art, but also thanks to the appeal to ancient world outlook values. In the second half of the 1970th years in Kazakhstan conditions for development of art education were created. The second half of the 1980th — the beginning of the 1990th

Keywords:

options of traditionalism, ideological values, self-identification, mythological symbolism, idea of globalization.

Ключевые слова:

варианты традиционализма, ценности идеологии, самоидентификация, мифологический символизм, идея глобализации.

years- It was the time of the reorganization which changed the attitude towards the Soviet reality and designated other semantic and compositional preferences, focusing on national images, archaic plastic forms and techniques of production. The period completes the stage “modification”. In the late “modification” examples of the intertextual compositional references are found. 1991–2000th is the era of formation of Kazakhstan independence was noted by searches of self-identification in art. Mythological symbolism was developed, the post-modernist discourse changed compositional structure of works of applied art. 2000–2010th — It is the time of the proceeding searches of the visual images adequate to national attitude. Art language of applied art kept post-modernist intonations. In works there were images, conformable to ideas of globalization.

Смена образа жизни, социальные конфликты и революционные события первых двух десятилетий, коллективизация, как ее следствие — голод 1931–1932 годов по-разному повлияли на состояние народного и прикладного искусства. Однако общественные вкусы и городов, и аулов были связаны с прошлым — традиционный быт позволил сохранить домашнее производство многих видов прикладного искусства, не утративших народные элементы орнамента, формы и высокий уровень мастерства.

Прикладное искусство советского периода 1920–1950-х имеет свою детерминированную социальную направленность, кратко выраженную лозунгом «искусство в массы». Начальный период советской власти отмечен лояльностью в отношении к творчеству народа: известный советский декрет ВЦИК и СНК 1919 года о мерах содействия кустарной промышленности регулировал деятельность предприятий мелкой кустарной и ремесленной промышленности, которые «не подлежат ни муниципализации, ни национализации, ни конфискации»¹.

М.С. Каган, анализируя традиционный тип культуры, отмечает, что «мифология по самой своей природе претендует на абсолютность утверждаемого ею миропонимания, а значит, требует от каждого индивида безусловного принятия данной системы идей и чувствований и их передачи в неприкосновенном виде из поколения в поколение». Он продолжает: «...в традиционных обществах,

как правило, наблюдается единство индивида и общества <...> самосознание человека отождествляется с “мы-сознание”, а не “я-сознание личности”»².

Если рассматривать сохранившееся казахское искусство XIX века как парадигму традиций, то народные традиции в начале XX века, исследованные по произведениям, в одних случаях остаются потомственными или наследственными (дословными), а в других, эволюционируя, приобретают новые качества преемственности или интерпретации. Варианты традиционализма (в широком понимании — как обращения к традициям), условно названные «наследственными» и «преемственными», отражают разное отношение к национальному наследию. «Наследственный» традиционализм характерен дословным повтором образцов уникальных произведений талантливого народа. «Интерпретационный» традиционализм отличается вариативностью отношений в применении традиций и нововведений.

В системе декора традиционной вещи иногда отражались исторические изменения быта, например, в орнаменте вышивок, войлочных ковров, головных уборов появлялись новые темы: буквенные элементы (вначале арабские, а затем латинские), фигуры советской эмблематики, изображения крыльев самолета, колес трактора и т. д. Вполне возможно, что подобные мотивы применялись в народном текстиле благодаря проникновению на Восток российских фабричных тканей с агитационными рисунками типа «Коллективизация», «Индустрия», «Трактор» и т. д.: темы, символически раскрывающие новый быт, активно пропагандировались текстильной секцией Объединения молодежи Ассоциации художников революции³.

Особую направленность произведений, сохраняющих доминантные особенности национальных традиций и включающих в композиционную целостность произведений народного искусства лишь некоторую долю признаков другой социокультурной реальности — элементов-символов, близких и созвучных народному мышлению, выделим в особую категорию традиционализма — «императивный» традиционализм.

В предложенной классификационной схеме взаимодействия традиций и нововведений ранний этап развития — 1920-е годы — получил название «сосуществование».

«Наследственный», «интерпретационный» и «императивный» традиционализм в народных произведениях представляет основные тенденции развития прикладного искусства этого периода.

Однако тоталитарная политическая система СССР способствовала формированию совершенно особого культурного феномена, который отличался и определенной социальной эстетикой. Очень скоро идеологи революционных преобразований стали считать, что культура «должна быть пролетарской», т. е. отрицалась какая-либо преемственность культурного развития. «Художественная культура будущего создается на фабриках и заводах», — пишет идеолог «производственного искусства» О.М. Брик в журнале «ЛЕФ»⁴. С.М. Дудин, известный исследователь искусства Средней Азии, также считал, что народное искусство может исчезнуть, замениться фабричным производством. Б. Арватов, российский последователь формально-социологического метода исследований в искусстве, ставил «вопрос о том, каким образом можно связать художественное творчество с производственным процессом»⁵.

Изменение художественной ситуации в прикладном искусстве связано с общественно-экономическими и социокультурными преобразованиями: с момента организации артелей в 1930-х возникла командно-властная система управления искусством. В эти годы осуществляется переход от утилитарного традиционного предмета, сохраняющего черты природного композиционного и колористического дара исполнителя, к массовым изделиям мастера или художника, часто выполняющего требования власти: оформление общественного интерьера, быта, костюма приравнивалось к форме борьбы за социалистическую идеологию. Проблема «Искусство и быт» была главной в теоретических дискуссиях второй половины 1920-х и начала 1930-х.

В периодической печати начала 1930-х годов многие статьи журналов, например «Искусство в массы», «Швейная промышленность» и др., были посвящены социальному значению вещей. Социалистическое общество, провозгласившее равенство и дружбу людей, должно было выработать принципиально другую предметно-пространственную среду и принципиально другое соотношение роли искусства в жизни народа⁶.

Для помощи мастерам в Москве открылся специальный Научно-исследовательский институт художественной промышленности Роспромсовета, который занимался обследованием состояния художественных артелей, издавал пособия и т. д. Куратором по Средней Азии в то время был искусствовед Б.В. Веймарн.

В середине 1930-х годов народное искусство переживает некоторый подъем: в Москве, в Музее восточных культур, в 1934 году проходит I Декада казахского искусства, вызвавшая огромный интерес у зрителей. Несмотря на внимание, проявленное к народному

искусству, именно с 1930-х годов актуальным становится авторское творчество профессиональных художников-прикладников⁷. «Я-сознание личности» художника-творца меняет приоритеты развития прикладного искусства. В Казахстане этот период представляют яркие примеры создания артелей по производству керамики и гобелена.

В 1935 году в Алма-Ате была организована Научно-экспериментальная керамическая станция Казпромсовета. Руководил станцией А.Н. Белоскурский, приглашенный специалист из Западной Украины. Ранее А.Н. Белоскурский преподавал во Львовском политехническом институте, занимаясь научной работой: на Украине были известны его учебники и исследования по керамике. А.Н. Белоскурский был знаком с семьей Н.К. Рериха. Некоторые вазы керамической станции выполнялись по эскизам Н.К. Рериха.

Н.В. Цивчинский, уроженец Санкт-Петербурга, окончивший Украинский технологический институт керамики и стекла, приехал в Казахстан в 1937 году. Он стал художником и руководителем экспериментальной мастерской артели. Цивчинский сделал эскизы для многих первых казахстанских гобеленов («Праздник урожая», 1937; «Колхозный той», 1939, и др.). В них сюжетные композиции, определенные исследователями советского искусства как «бытовые ситуации», «хоровая радость бытия» и др., выполненные в характерной манере живописи социалистического реализма, были дополнены ковровыми орнаментальными каймами. Первые казахстанские гобелены были с успехом показаны в Праге, Пекине, Варшаве.

Мебель, сочетающую национальные формы и декор, разрабатывал Т.К. Басенов. Новый опыт развития традиций профессиональными художниками с использованием инокультурных форм, структур построения орнамента и литературно-сюжетной основы соцреализма, верного натуре, явился отражением властной системы управления искусством и деятельностью художников и мастеров. По прошествии времени мы можем констатировать, что он оказался несостоявшимся стилем, «не имеющим связей с прошлым и не ориентированным в будущее»⁸. В Казахстане складывалась аналогичная российской ситуация, поэтому традиционализм, отражающий обращение к культуре народа на приказном уровне, также можно считать несостоявшимся стилем.

Видимо, еще предстоит серьезная исследовательская работа по сбору материалов и анализу произведений прикладного искусства этого времени, считающихся «малоинтересными, а потому и мало изучавшимися». «Социальный оптимизм» был главным и наиболее устойчивым компонентом содержания и языка тоталитарного искусства⁹.

Послевоенное восстановление разрушенной экономики сказалось на замедленном развитии прикладного искусства, отразившего черты сталинской эклектической ретроспекции ампира и «величественные мотивы классики».

С 1950-х годов начинается оппозиция против официального искусства, визуализирующего советский миф. Изделия, характерные для середины 1950-х, часто называют примерами «советского китча». М. Бойм, исследуя парадоксы китча, пишет: «Китч видится как вторичная культура, как ложный мимезис, симуляция, “дурная бесконечность” массового сознания»¹⁰. На развитие советского прикладного искусства второй половины XX века повлияли некоторые постановления партии и правительства. Административно-командная директива «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» 1955 года определила на многие годы лапидарность стилистики прикладного искусства. Но отказ от декоративных излишеств в прикладном искусстве способствовал развитию внимания художников к форме и цвету, фактуре и тектонике, выявлению природных свойств материала. Особенное внимание уделялось стилевому единству во взаимодействии элементов интерьера и упрощенных объемов типовой архитектуры.

Главной же работой художников было, как и прежде, создание массовой вещи с функциональной формой и технологичным исполнением, а уникальные произведения рассматривались как некий образец для тиражирования: «...навязываемые искусству функции, в конечном счете, определяют его язык»¹¹.

Проблемный теоретический вопрос о специфике прикладного искусства поднимает А.Б. Салтыков в 1957 году, ставшем переломным в истории советского прикладного искусства. Он обратил внимание на возможности прикладного искусства¹². В своем докладе Салтыков отметил три главных вопроса в развитии прикладного искусства. Один из них был связан с проблемой недостаточно «широкого понимания декоративности искусства как синтеза вещей в интерьере», второй вопрос в докладе был посвящен изобразительной специфике прикладного искусства и его многозначности, одной «из важнейших особенностей декоративного искусства»¹³. Решение третьей проблемы — массовости и уникальности прикладного искусства, — по мнению Салтыкова, зависело от художников, от которых ожидалось большее проявление «вкуса к созданию массовых произведений»¹⁴.

Сложный этап взаимодействия традиций и новаций 1930–1950-х годов можно обозначить как «смешение».

В 1960-е годы в общественном мнении всего мира наметился пересмотр отношений к традициям. В СССР «эпоха социально-политического «застоя» была в этом смысле эпохой глубокой обеспокоенности своими истоками». В. В. Аверьянов отмечает, что в это время «обозначился отказ от радикального революционизма, началось робкое признание тезиса о том, что старые традиции могут быть не реакционны»¹⁵. В хрущевское время «оттепели» обозначился интерес к композиционному «многоязычию» и синтезу искусств. Художники-прикладники стали применять разные способы построения композиций работ, отличные от литературно-сюжетной основы и традиционализма 1950-х годов: коллаж, монтаж, иносказательность и др. 1960-е годы — это еще и время самопознания, ярко выраженного во всех видах искусств: архитектуре, живописи, скульптуре, литературе и т. д. И в прикладном искусстве преобладали мотивы, продолжающие исторические традиции национального искусства. Художники-прикладники были более свободны от идеологических запретов, поскольку с самых древних времен в прикладном искусстве отвлеченные идеи принимали конкретные формы знака и символа, часто организованные в разные системы орнамента. Именно в эти годы происходит процесс сближения, взаимовлияния и обогащения профессионального искусства народным творчеством.

С середины 1960-х годов в советской искусствоведческой публицистике, выяснявшей вопрос о сущности и целях декоративно-прикладного искусства, все чаще стала появляться мысль о том, что форма предметов есть нечто большее, чем только выражение его утилитарной функции, что одновременно эта форма воплощает и духовные ценности.

Среди основополагающих принципов развития прикладного искусства оставался критерий массовости изделий для удовлетворения потребностей населения. В Казахстане формируется художественная промышленность, также решавшая проблемы развития национальных традиций. Для развития художественной промышленности в различных учебных художественных заведениях страны обучали будущих специалистов, но выставка национальных школ в московском Манеже в 1968 году показала, что внимание художника направлено не на производство вещи, а на создание художественного произведения.

Для этого времени характерно осмысление духовной ценности народного искусства, становление профессиональной казахстанской школы прикладного искусства (вторая половина 1970-х годов) и как результат получение художниками образования — изменение

структуры и образного решения композиций произведений прикладного искусства. Они отражают разные способы национальной идентификации в произведениях прикладного искусства, в том числе и постструктуралистский семиотический дискурс. Например, К. Тыныбеков, десятилетний творческий путь которого (1970–1980) ярко показывает основные моменты интенсивных поисков синтеза народных традиций и изобразительных новаций в текстиле. Впервые в произведении было важно «контекстуальное знание» знаков, а само чтение произведения стало сродни комментированию текста. Новации в его текстиле (он работал в гобелене, войлоке, батике), а особенно найденные им композиционные приемы, надолго останутся определяющими в искусстве гобелена Казахстана.

Отличительной чертой периода является традиционализм с его самопознанием, возвращением к национальным истокам культуры не только через следование формальным признакам произведений народного искусства, но и посредством обращения к особенностям традиционного мышления и его сакральным понятиям, эпосу, фольклору и глубинным пластам истории, исследуемым археологами.

Правительственный документ, принятый в 1975 году в Казахстане, позволил обратить внимание на состояние народного искусства, художественных промыслов и проблемы изучения особенностей творческого мышления народа. К началу 1970-х годов в советских теоретических и критико-искусствоведческих работах делается попытка осмыслить специфические особенности национальных школ декоративного искусства. В.В. Аверьянов пишет, что несколько «позднее 70-е годы оценивали как время восстановления “национальных святынь” и, шире, как время утверждения консервативных ценностей на общемировом уровне»¹⁶. Слово «традиция» тогда становилось «знаком перемен, совершающихся в нашем общественном и культурном сознании»¹⁷.

1970-е годы можно рассматривать как время, когда традиции и навыки сопутствовали друг другу. Художники либо повторяют объемно-пространственные соотношения форм и элементов декора произведений народного искусства, возрождая значимость изделий традиционного мирознания, либо свободно варьируют элементы, объемы, пропорции, технические приемы изготовления. В этот период многие произведения прикладного искусства приобрели качества, характерные ранее исключительно для искусства более высокого ранга, и прежде всего возможность не только эмоционального, но и интеллектуального восприятия зрителем.

Обращение к истокам национальной культуры меняет общий характер направленности развития прикладного искусства.

В разработанной классификационной схеме этап взаимодействия традиций и новаций 1960—середины 1980-х годов назван «модификацией» (видоизменением или преобразованием). В нем доминирует «наследственный» и «интерпретационный» традиционализм. «Интерпретационный» традиционализм включает диалогичность отношений традиций и новаций и расширяет творческие возможности поисков художников (Д. Чокпаров, А. Налибаев, Б. Садыбаев, С. Балдано, И. Ярема, Ш. Кожыханов, А. Иханова, Ж. Умбетов и многие другие).

Появляются и другие тенденции периода—осваиваются новые виды декоративного искусства (батик, чеканка и др.) и возрождаются забытые технологии (алтайская роспись, художественная обработка камня и т. д.) прикладного искусства.

В советский период с середины 1980—начала 1990-х активизируется «культурная память». Этот этап приходится на время «горбачевской перестройки», обозначившей конец социального проекта, провозглашенного в начале XX века, и изменившей отношение к советской реальности.

В 1980-е годы в советской науке продолжается исследовательская работа по осмыслению разных аспектов понятия традиции, но уже на другом уровне. «Основной пафос 1980-х, — пишет В. В. Аверьянов, — осмысление традиции как внутренней связи человечества со своим прошлым, как места встречи рода человеческого с самим собой, как преодоления исторического разрыва в ценностях. Любопытно, что эти методологические и гуманитарно-философские представления распространились, по крайней мере, за несколько лет до “перестройки” и знаменовали собой начало переходного в общественной и интеллектуальной жизни периода переоценки ценностей»¹⁸. Можно отметить, что в работе В. В. Аверьянова рассмотрены и другие концепции понимания проблемы традиции.

В прикладном искусстве появляются иные смысловые и композиционные предпочтения, обращенные к национальным образам, архаике пластических форм, техникам изготовления и современным художественным течениям, а также опыту мирового искусства. В произведениях художников-прикладников второй половины 1980—начала 1990-х годов заметен интерес к прошлому, к культурному и этническому контексту, к повседневности. В стилистическом и формальном разнообразии произведений прикладного искусства отражаются черты соц-арта (А. Крюков), абстракционизма (Е. Кузнецова), появляются интертекстуальные отсылки к западноевропейской живописи (С. и А. Бапановы), сочетающиеся с использованием национальных символов.

Политика гласности эпохи перестройки 1985–1988 годов помогла художникам освободиться от советской обязанности «повышать идейно-художественный уровень произведений», быть включенными в социальный контекст времени, участвовать в привычной системе отборочных выставочных комитетов и вместе с тем следовать в творчестве общесоюзным темам и направлениям. Надоевший общественный строй со своими невыполнимыми обещаниями и навязанными социалистическими порядками уходил в историю. Многие художники пересматривали свои творческие позиции, обращаясь к философии тенгрианства, суфизма, образам тюркской мифологии. В постмодернистском подходе мастеров можно отметить интерес к старым контекстам культуры и искусства. Метафора, символ становятся основными композиционными приемами художественного языка прикладного искусства.

Этот период в классификации обозначен как «поздняя модификация».

Прикладное искусство Казахстана, пройдя 70-летний путь развития в условиях советской утопии, чутко отреагировало на социальные события времени, отразило черты как национального мировидения и художественных традиций, так и опыта мирового искусства.

С 1991 по 2000 год — этап становления государственности и национального самосознания, он отмечен эпохальными изменениями, которые свидетельствуют и о сложении совершенно иного периода развития в прикладном искусстве. 1990-е годы — время радикальных нововведений в творчестве художников-прикладников. В исследовании Л. Ю. Лиманской приводится замечание Э. Гомбриха: «История показывает, что декоративное искусство не может быть изобретением одного человека. Возможность радикальных нововведений в декоративном искусстве связана как с психологическими, так и социальными факторами»¹⁹.

В 1991 году признание независимости Казахстана и смена социокультурных процессов вызвали «взрыв творческой энергии» художников, выразившейся в создании нового композиционного синтаксиса произведения. Авторы активно использовали мифологические образы и архетипы, что вполне соответствует особенностям переходного периода (распад культурного канона, освобождение иррациональной и бессознательной стихии и т. д.), часто называемого «взрывом творческой энергии»²⁰. У Н. Ю. Лотмана «культура взрыва» — это культура критической переоценки созданного и одновременно провозглашение нового, а значение мифа как способа преодоления хаоса и достижения порядка отмечал и К. Леви-Стросс. Обращенность к архаике, которая

воспринималась как «архетип культурной подлинности» (по Й. Хейзинге), стала причиной формирования заметного направления в деятельности художников. Единство образной системы и художественного осмысления времени при стилистическом разнообразии в отмеченном направлении современного прикладного искусства Казахстана обозначим как «национальный романтизм». Романтические тенденции в прикладном искусстве мы связываем с особенностями обращения с различными пластами культуры: архаическим, мифологическим, фольклорным и историческим. Такой «плюрализм», как и в эпоху европейского романтизма первой трети XIX века, влияет на характер использования традиций и наследия, существенно их развивая. Если европейский романтизм оживляет образы средневековья и фольклора, Шекспира и Баха, то национальный романтизм — мифологическое и творческое наследие племен и этносов исторических эпох — андроновцев, саков, гуннов, тюрков и средневековых казахов.

Национальная «картина мира» чаще всего выражена в метафоре либо в символе донациональной или традиционной культуры, а формально-композиционные новации обращены к творческим художественным поискам современного мира. Мастера казахстанского направления «национального романтизма» понимают значение своей концепции творчества как преемственной традициям казахского прикладного искусства, хранящего духовные и художественные ценности народа.

Ведущая тенденция направления — особые авторские метафорические выражения глобальной темы, условно названной Л. Шихзамановой «поиск разрушенного Дома». Формула «Дом», с его вещными символическими концептами и смысловыми уровнями, дешифруется как «символ исторической народной памяти», как «национальный опыт». Она связана и с понятием «Дома как воплощения внутренней сущности человека, как наличия гармонии и умиротворенности души»²¹. Образы Дома прослеживаются в композициях произведений разных видов прикладного искусства: гобелене, ювелирном деле, вышивке, керамике и т. д. (А. и С. Бапановы, А. Мукажанов, С. Баширов, С. Рысбеков, З. Мухамеджанулы и другие).

Проблема традиции в 1990-е годы является одним из самых важных вопросов в теории общества (Г.-Г. Гадамер, М.В. Захарченко, К. Чистов, В.В. Аверьянов, Г. Джемаль и другие). Г.-Г. Гадамер понимает традицию как «герменевтический круг», помогающий человеческому общению и взаимопониманию на протяжении длительного времени²². Для Г. Джемалю, московского исследователя традиционализма, традиция — это «тот высший смысловой архетип, который

способен осветить всю человеческую историю и все ходы человеческого мышления»²³.

В современных уникальных композиционных решениях художников-прикладников можно отметить и другие направления, отражающие опыт художественно-пластических систем и художественного сознания разных народов и эпох. Например, Европы XX века, где поиски самостоятельной выразительности линии, пятна, плоскости и нового отношения творца к авторскому действию были особенно плодотворны, в том числе и «постмодернистский стиль присвоения и симуляции». Не чужды художникам также и сентиментальный традиционализм (не только казахстанский, но используется казахстанскими художниками также австралийский, мексиканский и др.), и эклектика, и китч, и кемп, и т. д.

В прикладном искусстве содержательного этапа истории Казахстана, обозначенного в классификации исследования как «структурная интеграция», появляется иной композиционный строй произведений, а традиционализм этого времени назван «инновационным», отражающим особенности современного национально-художественного сознания.

В этот период независимости Казахстана художники освобождаются от идеологического давления, а художественный процесс становится самоопределяющимся.

Процесс глобализации в конце 1990-х годов сказался на обращении художников к темам универсального характера, в которых ярко выражена концепция постмодернистского бриколажа. Концептуальные тенденции «наследственного», «интерпретационного» и «инновационного» традиционализма в практике художников не исчезают, последний вбирает их, обретая вариативные формы.

2000–2010-е годы — этап продолжающихся поисков визуальных образов, адекватных национальному мировосприятию. В прикладном искусстве можно отметить продолжение и развитие начатых художниками-прикладниками в 1990-е годы поисков. Далее перечислим ведущие тенденции 2000-х:

- «инновационный» традиционализм связан с постмодернистскими отсылками (интертекст, инверсия, деконструкция и т. д. — гобелены, войлоки, ювелирные украшения, художественный металл, керамика, вышивка, костюм). В тенденции важно обращение к традиции через возможности современного художественного образа и художественного языка;

- «интерпретационный» традиционализм (керамика, ювелирные украшения, костюм, курак, художественная обработка дерева и т. д.);
- «наследственный» традиционализм — повтор археологических, этнографических образцов (керамика, ювелирные украшения, предметы вооружения, курак);
- мозаично-цитатное мышление или практика бриколажа (керамика, костюм);
- инокультурные тенденции (керамика, алтайская роспись по дереву, флорентийская мозаика, резная кость и т. д.).

В самых последних работах талантливых художников-прикладников и дизайнеров одежды (А. и С. Бапановых, С. Баширова, А. Девятко и других) с конца первого десятилетия XXI века все чаще появляются универсальные темы, отражающие тенденции глобализма и напоминающие в какой-то мере ситуацию парадигмальной смены характера искусства начала XX века.

Отношение к проблеме традиции менялось на различных этапах развития прикладного искусства Казахстана и, соответственно, влияло на художественные образы произведений. Одновременно с ведущими тенденциями традиционализма на протяжении всего рассматриваемого времени развивались другие тенденции, отражающие мировой опыт искусства и художественные идеи двух этапов истории Казахстана — соцреализма и постмодернистского дискурса.

Таким образом, прикладное искусство Казахстана XX—начала XXI века — многообразное художественное явление, представляющее творческие устремления художников и мастеров и стремящееся отразить сложный контекст социальной действительности. В прикладном искусстве Казахстана XX—начала XXI века, с присущими ему характерными особенностями функциональности, материальности и духовности, отразились и мировоззрение, и художественное сознание двух разных исторических эпох.

Примечания

1. Советское декоративное искусство: материалы и документы. 1917–1932. Народные художественные промыслы. М.: Искусство, 1986. С. 19.
2. Каган М.С. Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1996. С. 336.
3. Костриц М.А. Развитие традиций текстильного дизайна ЦУТР барона А.Д. Штиглица в творчестве отечественных мастеров 1930–1950-х годов // Сборник материалов Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». СПб.: СПГХПА, 1997. С. 273.
4. Брик О.М. От картины к ситцу // ЛЕФ. 1924. № 2. С. 34.

5. Советское декоративное искусство: материалы и документы. 1917–1932. Народные художественные промыслы. М.: Искусство, 1986. С. 67.
6. *Горина Г.С.* Народные традиции в моделировании одежды. М.: Легкая индустрия, 1974. С. 11.
7. *Салтыков А.Б.* Избранные труды. М.: Советский художник, 1962. С. 98–104; Советское декоративное искусство 1917–1945. Очерки истории / под ред. Ю.П. Маркова. М.: Искусство, 1987. С. 22.
8. *Костриц М.А.* Развитие традиций текстильного дизайна ЦУТР барона А.Д. Штиглица в творчестве отечественных мастеров 1930–1950-х годов // Сборник материалов Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». СПб.: СПГХПА, 1997. С. 27.
9. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 180.
10. *Бойм С.* Китч и социалистический реализм // НЛО. № 15. С. 54–65. URL: www.gumer.info/.../Boim_Kitch.php.
11. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 161.
12. *Салтыков А.Б.* Избранные труды. М.: Советский художник, 1962. С. 98–104.
13. Там же. С. 101.
14. Там же. С. 101.
15. *Аверьянов В.В.* Традиция и традиционализм в научной и общественной мысли России (60–90-е годы XX века). [Электронный ресурс]. URL: www.ecsocman.edu.ru/data/822/561/1216/007aWEXQNOW.pdf.
16. Там же.
17. Там же.
18. Там же.
19. *Лиманская Л.Ю.* Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. М.: РГГУ, 2004. С. 156.
20. *Хренов Н.Я.* Культура в эпоху социального хаоса. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 237.
21. *Шихзаманова Л.* Поиск разрушенного «Дома» // Национальные традиции и постмодернизм. Живопись и скульптура 1960–1980-х годов в СССР / отв. ред. О.А. Юшкова. М.: Государственная Третьковская галерея, 1993. С. 43.
22. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 333.
23. *Аверьянов В.В.* Указ. соч.

М.Г. Куёк Современное традиционное искусство адыгов (черкесов): реконструкция художественного и культурного наследия

Maryet Kuyek The Modern Traditional Art of the Adyghes (Circassians): Reconstruction of Artistic and Cultural Heritage

The article considers traditional types of the Adyghe decorative applied art in the light of historical reconstruction and transformation of modern artistic expanse. The problems of research, preservation and creative development of traditional types of the Adyghe applied art in the end of the 20th century — beginning of the 21st century are marked by the historical context of ethnic self-identification, spiritual and material transformation and modeling the modern artistic culture. The main problems of artistic and spiritual heritage of the Adyghe Diaspora in the modern world are considered. The article reveals and researches the collections of artistic metal, jewelry art, gold sewing and braiding that are located in Turkey, Israel, Jordan.

Keywords:
the art of Circassians,
images and symbols,
transformation,
decorative applied art,
Circassian diaspora.

Ключевые слова:
адыгская диаспора,
образы и символы,
трансформация,
декоративно-прикладное
искусство.

Современный художественный мир адыгов (черкесов) претерпевает вызовы глобализации, мультикультурализма, трансформации и поиска культурной идентичности в условиях дисперсности этноса. Вызовы современного мира сложны для преодоления тем обстоятельством, что 95% адыгского этноса проживает за пределами исторической родины — Кавказа. Адыгская диаспора в современном мире представляет собой необычное этнокультурное явление, уникальный исторический феномен, который заключается в сохранении этничности без государственности. Адыгская диаспора 150 лет существует и развивается в разных государственных системах, в достаточно закрытом социокультурном пространстве в окружении разных культур и религиозных систем, при этом смогла не только сохранить традиционную художественную культуру, но и чувство этнической принадлежности и любви к Хэкужь — исторической Родине — Кавказу. Более того, адыгская диаспора бережно хранит (и восстанавливает утраченные) технологии создания басонных изделий, валяния войлока, золотой вышивки, кузнечного и ювелирного ремесел, обработки дерева, сохранилась и исконная терминология.

Рассматривая изобразительное и декоративно-прикладное искусство адыгов через призму исторической реконструкции памятников погребальной мегалитической архитектуры, монументально-декоративной живописи, керамики и художественного металла, нами выявляются образы-символы, транслирующие этнокультурную информацию о мифологии, языческих культурах, нартском эпосе, где каждый знак наполнен глубоким содержанием и является выражением эстетических, мировоззренческих, онтологических и аксиологических констант художественной культуры. Онтологические константы — пространство и время — служат для структурирования мира, концептуализации и категоризации его составляющих. Они выполняют важнейшую для существования человека ориентирующую функцию. Аксиологические константы служат для «очеловечивания» мира, наделения его смыслами¹. Символикой пронизано все древнее искусство, и наша исследовательская задача заключается именно в том, чтобы понять этот образный язык, суметь «прочитать» его.

К самым ранним графическим изображениям на дольменах *испыун* (адыг.) — памятниках погребально-культовой мегалитической архитектуры Северо-Западного Кавказа, относятся гравированные орнаментальные мотивы в виде зигзагов, елочек, колоскового рисунка, крестов (в том числе крестов в круге, а также мальтийского типа и косых крестов), концентрических окружностей и дуг, антропоморфных фигур на фронтальных плитах, боковых стенах и портале. К ним можно добавить и графические изображения «астрального барана», парных волют, многорядных зигзагов,

решеток, петроглифов, а также композиции: круг с четырьмя лучами косоугольного креста, символизирующего культ солнца; изображения числа семь в виде одного-двух рядов углублений или выпуклостей, символизирующих культ плодородия и изобилия.

В 1979 и 1982 годах в урочище Клады археологом А.Д. Резепкиным была открыта и сюжетная живопись, относящаяся к позднему этапу майкопской археологической культуры (последняя четверть IV тыс. до н.э. — последняя четверть III тыс. до н.э.). Уникальные полихромные росписи, созданные красной и черной краской на стенах дольменов, встречаются впервые. Живопись трех стен — на один сюжет: лук, колчан и стоящая человеческая безголовая фигура, на четвертой помещен фриз «бегущие лошади» с антропоморфной фигурой с раскинутыми в стороны руками и ногами в центре. Стены гробницы с полихромными картинами были перевезены в Национальный музей Республики Адыгея².

Северо-Западный Кавказ является древнейшим центром металлургии и металлообработки. Уникальность майкопской археологической культуры подтверждается исследованиями С.Н. Кореневского, который считает, что майкопские племена первыми ввели в обиход нашей цивилизации «топор, кинжал, копье с бронзовым наконечником, медную, серебряную, золотую посуду, инструменты столярного дела: долота, стамески, тесла. Их элита использовала для подчеркивания своего престижа золото, серебро, полудрагоценные камни. Именно в это время на Кавказе сложилась высокая культура кинжала и традиций отношения к нему как показателю достоинства владельца. Здесь в предгорьях Адыгеи был изготовлен древнейший в мире золотой головной убор — прообраз короны. Затем был создан древнейший на Кавказе, а пожалуй, и на всем Переднем Востоке, настоящий меч. Население Предкавказья само было способно изготавливать совершенное по меркам своего времени оружие и инструменты, развивая как полученные извне технологии, так и порождая собственные шедевры»³.

Высокий уровень художественного производства и ремесла был обусловлен наличием природных ресурсов и естественных материалов — руды, камня, кости, глины, дерева, шерсти, рогоза и др.

Важное место в материальной культуре адыгов занимала резьба по дереву, характерной чертой которой являются выразительные орнаменты, строго соответствующие характеру декорируемого изделия, подчеркивающие красоту формы, материала, художественного образа. Композиционное решение орнаментов разнообразно: осевое, розеточное, ленточное, фризовое. Красота и простота композиций, разнообразие орнаментальных ритмов, богатство

пластики — ценное творческое наследие, получившее развитие в современном декоративном искусстве адыгов.

Золотошвейный комплекс адыгов является одним из древних видов прикладного творчества, зарождение которого датируется по памятникам археологии и материальной культуры еще скифским периодом. Характерной особенностью золотного шитья являются доведенные до совершенства басонные изделия, создававшие неповторимый и изысканный стиль, отличавший адыгское шитье от других золотошвейных комплексов Кавказа. Традиционно используются четыре вида техники золотного шитья: наиболее характерное плоское шитье в прикреп *адыгэ идагъ*, напоминающий вид пашни с высоты птичьего полета; шитье гладью *бэдзэр идагъ*; ткань галуна на дощечках *шьагъэ*, являющееся самым архаичным примером ткачества на территории Европы; плетение басонных изделий — тесьмы *уагъэ*, кистей *к1ыцэ*, басонных шариков *дэнль-эч*, — подвесок и шнуров.

Самым древним является шитье в прикреп. Отметим основные этапы технологии. Предварительно вырезается узор *тхыпхъэ*. Работа начиналась с натягивания на пальцы белой ткани с нарисованным узором. Этот узор-рисунок застилался тонкими шелковыми нитями параллельными рядами. Настил служил для счета стежков. Золотые или серебряные нити накладывают поперек настила, прикрепляя шелковыми тончайшими нитями по краю орнаментального поля стежками снизу к настилу. В процессе такой тонкой и кропотливой работы получается мелкий внутренний геометрический узор. После этого лицевая сторона вышивки лошится кабаньим клыком, а с изнанки (для прочности) проклеивается, готовый орнамент вырезается из ткани и хранится до создания орнаментальной композиции. Элементы орнаментальной композиции соединяются при помощи галунов, шнуров и тесьмы. Создается эффект аппликации, который усиливается лощением и проклеиванием основных элементов шитья в прикреп. Ранее одежда украшалась золотой и серебряной тонкой пластиной, которая со временем была заменена на золотное шитье в прикреп. Металлические бляшки и пластины в больших количествах найдены в Майкопском кургане Ошад IV тыс. до н.э., в кургане № 42 из курганной группы «Девять братьев» I–II веков н.э., аппликации из золоченой кожи известны по раскопкам средневекового Змейского могильника. Использование штампованных золотых пластинок в украшении одежды, головных уборов, погребального покрова тесно связано с верой в загробную жизнь. Цвет золота должен был отпугивать злых духов от человека, а амулеты и украшения — оберегать, придавать силу, мужество и ловкость.

Шитье гладью, при котором орнамент вышивается непосредственно на ткани, не требовал лощения. Вышивка гладью чаще всего делалась на маленьких по размеру изделиях — головных уборах, кисетах, подчасниках, веерах.

Тканье галуна *шьагъэ* производится при помощи тонких деревянных дощечек с отверстиями по углам, через которые протягиваются нитки двух цветов для получения нужного узора. Красота этих узоров зависит от сложности перебора ниток, а от количества полок для узора на галуна и ширины галуна зависит количество дощечек (обычно 15, 75, 89 или 95 штук).

Галуном украшалась женская шапочка *дышьэ па1о*, околыш которой целиком шили из полосок галуна. Галуном обшивали края женской одежды *сай*, выделялись швы, которые подчеркивали вытянутую строгую форму женской одежды.

Золотошвейный комплекс не будет полным, если не упомянуть плетение басонных изделий, тесьмы, кистей, шариков и подвесок. Тесьма имеет вид сложной цепочки и применяется как отдельный элемент в украшении одежды и предметов туалета. Тесьмой оплетается крупный шарик для верхушки женского головного убора, большой кистью из нитей украшается конец мужского головного убора башлыка.

Из плетеного шнура изготавливают шарики *дэнльэч*, служащие в качестве застежек, пуговиц, основ кистей. Размер и форма шариков определяются положенным в основу предметом — маковкой, просыным зернышком или косточкой вишни, сливы. В руках мастерицы шарик превращается в отливающий золотом слиток с богатой пластической поверхностью.

Плетение циновок из рогоза и куги подтверждает преемственность и устойчивость художественных традиций. Циновка незаменима и многофункциональна, она является настенным и напольным украшением, входит в приданое, на ней совершают молитву, провожают в последний путь, используют в бумажном и войлочном производстве. Циновки и плетеные изделия из рогоза и соломы тесно связаны с повседневным бытом и их трансформация более других видов народного искусства отражает изменения жизненного уклада.

Адыги прекрасно владели выделкой кожи, из которой изготавливали седла и конскую сбрую, мужские пояса, чехлы для оружия, мужскую и женскую обувь, предметы военно-походной жизни и домашнего обихода. Опубликованный археологический материал курганов, датируемых VII — первой половиной X века н.э. включал

в погребальном инвентаре луки, налучья, колчаны, гориты, сделанные из кожи и декорированные тиснением.

Войлочные ковры являлись главным украшением интерьера. Классический адыгейский войлочный ковер окрашен в три цвета — черный, серый и белый. Древнейшим ковровым орнаментальным мотивом адыгов являются черно-белые ромбы на сером фоне. Орнаментальные элементы сочетаются в бесконечном разнообразии линейно-графических, тональных и цветовых композиций.

Последние двадцать пять лет отмечены интенсивными поисками этнической и культурной идентификации адыгов, этнического маркера в эпоху глобализации и интеграции в мировое культурное пространство, что определило возрождение, осмысление традиционного декоративно-прикладного искусства. Изменение экономической ситуации и перестройка стимулировали появление кооперативов, ремесленных объединений, творческих групп, коммерческих проектов на фоне образования национальных республик, самоопределения, активного возрождения традиционных основ Адыгэ Хабзэ, создания новых условий трансляции этнической культуры и этнического самосознания.

Интернет, виртуальные проекты, видеоинсталляции, художественные авторские сайты стали альтернативой выставочных проектов, преобладающей формой искусства, позволяющей выйти в новое коммуникационное пространство, оказавшееся очень востребованным в международной художественной среде адыгской диаспоры, проживающей в более чем 50 странах и составляющей 7–8 миллионов человек. Возможности получения информации, репрезентативность, виртуальный мир этнического и художественного сообщества, взаимопроникновение разных культур и возросший интерес к своей истории, искусству позволяют сегодня говорить об интенсивном внимании к художественной и декоративно-прикладной традиции.

Возрождение ювелирного искусства в Адыгее связано с именем Аси Еутых — мастера по художественной обработке металла, ювелира, оружейника, художника, члена Союза художников России и народного художника Республики Адыгея. Произведения Аси Еутых хранятся в фондах Государственного Эрмитажа, в Государственном Историческом музее, в частных коллекциях Нью-Йорка, Лондона, Сингапура, Берлина, Токио. Ее работы выставлялись в Германии, Венгрии, Болгарии, Бельгии, на персональных выставках в Анкаре и Стамбуле.

По археологическим находкам Северо-Западного Кавказа Ася Еутых восстановила древнюю рецептуру бронзы и технологию

лится. Она создала свой собственный язык в искусстве, соединив стилистику майкопской культуры с художественными образами мезолито-скифского звериного стиля, а также с традицией средневековых черкесских оружейников, славившихся уникальным защитным и наступательным оружием.

Значительным событием в творческой жизни Аси Еутых стало открытие 18 сентября 2007 года в Эрмитаже персональной выставки «В зеркале традиций». На открытии выставки директор Эрмитажа Михаил Пиотровский сказал: «В золотой кладовой Эрмитажа хранится знаменитая майкопская коллекция. Это шедевры ювелирного искусства. Их авторы неизвестны. А сегодня мы знаем имя художницы, которая творит такие же шедевры. Поэтому между веками нет разницы, когда речь идет об искусстве. Оно вечно».

В экспозиции были представлены более шестисот экспонатов, среди которых украшения: браслеты и кольцо («Клеопатра», «Орел, Телец и Лев», «Львиные игры», «Золотые рыбки», «Леопардовый», «Античный», «Золотое руно», «Девочка и лев» и др.), короны и диадемы с драгоценными камнями — турмалинами, гранатами, алмазными; кулоны и подвески («Мэзытха», «Джинн», «Танцующий Шива», «Снежный человек», «Снежный барс в райском саду», «Квадрат»), перстни и кольца, броши, бусины и колокольчики, поясные пряжки, женские пояса и сумочки, зажимы для галстуков и денег, пуговицы, четки; декоративные сосуды: ритоны («Великий источник», «Повелительница зверей», «Альп», «Золотой бык», «Лев»), а также бокалы («Тамада», «Императрица», «Золотая рыбка», чаша «Меотида»); оружие: меч-акинак «Амра», охотничий нож «Мэзытха», серебряный кинжал; настольный набор «Королевская печать», колокола, «майкопские бычки», подсвечники, зеркало, а также разнообразные футляры для зажигалок дополняли многочисленную коллекцию изделий Аси Еутых. Особенно следует отметить оригинальное скульптурное произведение художника «Золотое дерево Нартов», отлитое из серебра и покрытое позолотой, которое при небольших размерах — высоте 21 сантиметр, весе 400 граммов — монументально и лаконично. Плодоносящее дерево яблони в адыгском эпосе «Нарты» олицетворяет жизнь в развитии и гармонии с природой. Растущее на вершине дерева яблоко дает возможность людям, вкусившим его, оставаться вечно молодыми и красивыми, является символом материнства и продолжения рода: одна его сторона белая, откусив которую женщина родит дочь, другая — красная — подарит сына. Художник расширила символизм и знаковую систему образов и представила на поверхности ствола дерева родовые *тамги* адыгов, кабардинцев, черкесов, знаки разных религиозных направлений.

В коллекцию Эрмитажа вошли четыре произведения мастера: ритон «Альп», меч-акинак «Амра», корона «Восемь царей» и ритон «Богиня вина».

Значительным событием в творческой жизни Аси Еутых стало приглашение в 1998 году в Иорданию для создания амуниции наследного принца Али Бен Аль Хусейна и черкесской королевской гвардии. Как известно, много десятилетий основу охраны королевской семьи Иордании составляют черкесские гвардейцы. За четыре месяца было создано 16 комплектов церемониальной боевой экипировки. Комплект принца Али был выполнен в серебре с позолотой, в белореченском зверином стиле Позднего Средневековья и состоял из кинжала, шашки, пояса с подвесками и коробочкой — жирницей, кобуры для пистолета. В украшении ножен шашки и кинжала основной акцент был сделан на решении образа льва — символа принца Али, исполненного подобно сюжетам декора сабли Колосовского кургана X–XII веков. В композицию декора шашки и кинжала гармонично вписаны королевские символы — корона и родовой знак.

Комплекты оружия королевских гвардейцев были выполнены в серебре в традиционном черкесском орнаментальном стиле XVIII–XIX веков. Классическая черкесская шашка с малоизогнутым клинком, рукоятью без перекрестия, утопающей в устье ножен, с двумя обоймицами для крепления портупей, широким устьем и наконечником, декорированная симметричным орнаментом, была возвращена черкесским гвардейцам после полуторавекового забвения. Кинжалы гвардейцев имеют классическую форму и размер, украшены строгим симметричным орнаментом из рогообразных завитков, исполненных в технике гравировки и черни. На каждом предмете комплекта тамга владельца — фамильный родовой знак. В каждый комплект входят газыри, мужской пояс с подвесками и жирницей, декорированные орнаментальными композициями.

Следующий королевский заказ был получен в 2004 году. Принц Али заказал у Аси комплект свадебных украшений и свадебное платье для своей венценосной невесты принцессы Рим Брахими. Принц захотел, чтобы его невеста была в свадебном черкесском платье. За два с половиной месяца Ася проделала колоссальный объем работы, создав достойное избранницы принца платье, выполненное в старинном черкесском стиле. Свадебное платье из пяти видов натурального шелка состояло из трех частей и фаты, изготовленной в единственном экземпляре в королевской мастерской Саудовской Аравии. Платье было сшито в мастерской модельера Мадины Саральп в Нальчике. Комплект ювелирных украшений свадебного наряда состоял из серебряного пояса с кинжальчиком

из дамасской стали, украшенного позолотой и гранатами; двух наплечных украшений с пятью золотыми колокольчиками на каждом; нагрудного украшения из семи элементов — верхняя часть увенчана стилизованными парными изображениями газелей с гранатами; серебряных пуговиц и полусотни бляшек-трилистников — всего 300 золотых и серебряных элементов ювелирных украшений. Фигурки льва — символа принца Али — использованы восемьдесят четыре раза: в центре наплечных украшений, по три на каждом колокольчике наплечных украшений, на золотых полусферах пояса. Церемония бракосочетания принца Али и Рим Брахими состоялась 7 сентября 2004 года в королевском дворце.

В 2005 году официально была создана «Ювелирная компания А. Еурых», а с 2009 года началось сотрудничество с известной компанией Etalon-Jenavi.

Первым черкесским профессиональным реставратором, мастером-оружейником стал Мурат Гогуноков, окончивший Суздальское реставрационное училище. Он работает в северокавказском художественном стиле XVIII–XIX веков. Мастер изготавливает кинжалы, шашки, сабли, есть в его коллекции бевут и ятаган. Одной из его работ является реконструкция черкесской шашки с автопортрета Эдмонда Спенсера, автора книги «Путешествие в Черкессию» (Лондон, 1839), которая хранится в Национальном музее Республики Адыгея.

Художественная керамика возрождается и развивается благодаря творческому поиску и таланту Руслана Тхазапличева, его научному и историческому подходу к технологии, традиционной форме и орнаментации, а также умению придать изделиям современное звучание. Руслан создает анималистическую чернолощеную керамику, используя древнюю технику обжига, при которой печь герметично закрывается и сажа как бы «впитывается», создавая при этом гладкую, лощеную черную поверхность. Его фигурки бычков, коней, баранов как бы неторопливо переходят из одного тысячелетия в другое, демонстрируя непрерывность художественной традиции, мастерства человека и гармонии природы.

Красота и простота композиций, разнообразие орнаментальных ритмов, богатство пластики — ценное творческое наследие, получившее дальнейшее развитие в современном декоративном искусстве адыгов. Характерной чертой адыгской резьбы по дереву являются выразительные орнаменты, строго соответствующие характеру декорируемого изделия, подчеркивающие красоту формы, материала, художественного образа. В произведениях мастера Рамазана Хуажева проявляется трепетное отношение к дереву как к живому организму, которому присуща теплота и холодность,

Современное традиционное искусство адыгов (черкесов): реконструкция художественного и культурного наследия

мягкость и жесткость, крепость и хрупкость. Он находит новые фактуры, оригинальные формы художественного выражения народного духа, используя разные технические приемы, будь то резьба, инкрустация или насечка на декоративных орнаментальных тарелках, тематических и сюжетных панно.

Функциональность циновки позволила сохранить и пронести через сложные исторические периоды истории до наших дней искусство плетения из рогоза и куги во всей архаичности технологии изготовления, с использованием традиционных средств декорирования. Подтверждением этому являются работы признанного мастера Замудина Гучева, который довел плетение до уровня профессионального искусства. Его огромный труд по пропаганде и обучению детей искусству плетения в течение двух десятков лет приносит заслуженные дивиденды: сегодня циновка занимает достойное место не только в современном интерьере, но и в фондах многих музеев и экспозициях выставочных залов Кавказа.

Уникальной трансформацией древнего искусства плетения циновок-*ардженов* являются творческие эксперименты Руслана Мазлоева. Владея в совершенстве техникой плетения, он модернизировал и синтезировал пластическую форму, создавая объекты современного искусства. Основными темами его работ стали Солнце, космос и природа, посредством которых он воплощает космическое восприятие мира. Как говорит о его творчестве Ника Норди: «Солнце, сделанное из камыша, греет как настоящее. Только свет его мягче, а тепло — уютнее и роднее, оно словно доходит до нас из глубины веков, через множество поколений. Руслан Мазлоев создает арджэны — коврики из камыша разных форм и с уникальными узорами. Они способны наполнить любое помещение теплом, которое вложил в них творец».

По камышовому коврику, не пропускающему ни влагу, ни холод, делали первые шаги малыши. Арджэн, висящий на стене, был достойным обрамлением для семейных реликвий — клинков и кубков. Те, кто предпочитал спать на арджэне, могли не бояться болезней позвоночника. Зимой он сохранял тепло, а летом — дарил прохладу. Арджэн, оберегаемый и оберегающий человека в течение всей его жизни, сопровождал его в последний путь. «Считалось, что человек, так же как и камыш, вышел из земли и должен возвратиться в землю, — рассказывает Руслан Мазлоев. — У каждого должен быть свой арджэн, и если несколько человек пользуются одним и тем же арджэном — это нарушение традиций»⁴.

На всем Кавказе популярны традиционные мужские и женские костюмы, украшенные эксклюзивной золотой вышивкой, галунами,

басонными деталями, ссеребряными и позолоченными металлическими элементами — поясами, газырями, нагрудниками, оружием. Особую роль здесь играет творческая группа «НАН» под руководством Симы Хутыз, производящая эксклюзивные изделия, авторские куклы в национальных платьях, а также сувенирную продукцию. Их деятельность стала успешным началом творческого возрождения различных видов декоративно-прикладного искусства адыгов, включая и традиционные технологии обработки дерева, которые они применяли при изготовлении трещоток, адыгских столиков-треножников *анэ*, детских люлек.

Современный этнический костюм стал брендом Арт-Центра «Madina Saral'p», открытого в 2012 году в Нальчике. Творческий проект модельера и дизайнера Мадины Саральп привлек к себе молодых модельеров, художников, коллекционеров, музыкантов и актеров, поэтов и писателей, для которых Арт-Центр стал стартовой площадкой для проведения выставок, творческих встреч, презентаций и мастер-классов. «Старинные национальные костюмы и современные, сшитые в Доме моды Мадины Саральп — в них черкесский дух, не утраченный, а укрепленный с годами. Нездешние лица на старых фотографиях, воздушность кружева и грубоватая хрупкость глины, крепкая основательность железа и витиеватость серебра — во всем дыхание прошлого и атмосфера настоящего»⁵. Последние десятилетия ознаменовались возвращением на историческую родину многих наших соотечественников. Вместе с ними вернулись и традиционные виды художественного ремесла: валяние шерсти, изготовление золоченой нити на основе конского волоса, плетение басонных изделий, золотное шитье и многое другое, что казалось безвозвратно потерянным. Настоящим открытием адыгского прикладного искусства стало творчество Едыдж Севиль и Биданок Мелечхан, получивших профессиональное образование в Турции и перенявших из рук в руки от своих бабушек традиционные секреты шитья, плетения, валяния войлока. Они занимаются изготовлением уникальных изделий.

Важным событием в истории адыгского прикладного искусства стала первая выставка произведений наших соотечественниц — мастериц адыгской диаспоры Турции в Северокавказском филиале музея Востока, где были представлены 70 уникальных изделий. В рамках выставки наши соотечественницы провели мастер-классы по золотому шитью и плетению басонных изделий.

В творчестве профессиональных художников сегодня возрождается и войлочное ремесло. В 2010 году в Нальчике открылась выставка «Войлочный путь» молодых дизайнеров Дианы Шокаровой, Ляны

Тхакумачевой, Миланы Елеевой, Дины Мокаевой, Лауры Бекуловой и Натальи Токаревой, которые представили более тридцати войлочных ковров, процесс работы над которыми был запечатлен на фотографиях Элины Караевой. Им удалось возродить древние традиции войлоковаления и сделать войлок созвучным искусству XXI века. Эта выставка стала впоследствии передвижной — проводилась в Майкопе, Владикавказе, Сухуми, и можно теперь утверждать, что она стала импульсом для творческого поиска многих художников, дизайнеров, мастеров прикладного искусства, преподавателей и студентов Кавказа.

Признанным мастером гобелена в Адыгее является Гогунков Мухарбий. Многие его работы находятся в музейных и частных коллекциях России, Германии, Иордании. Его гобелены украшают интерьеры правительственных и культурных учреждений Москвы, Казани, Минска, Сочи, Махачкалы, Нальчика и Майкопа.

Абредж Гошефиж создает на высоком профессиональном уровне гобелены ручного ткачества, занимается золотным шитьем и плетением басонных изделий, валянием войлока и изготовлением войлочных изделий. Ее гобелены одновременно и декоративны и монументальны, и сдержанны и живописны, и традиционны и оригинальны.

Культурное и художественное пространство трансформируется, возрождаются на профессиональном уровне традиционные виды декоративно-прикладного искусства адыгов, в повседневную жизнь гармонично вписываются платья и украшения, комплекс мужского костюма, в интерьерах домов почетное место занимают традиционные столики анэ, циновки, войлочные ковры, декоративные панно с золотным шитьем и басонным плетением, картины адыгских художников, изделия мастеров прикладного искусства. Возрождаются традиционные свадебные обряды, календарные праздники, традиционная музыкальная и танцевальная культура.

Примечания

1. *Голованов И.А.* Духовные константы русского национального сознания в записях фольклора на рубеже XX–XXI веков // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2015. № 1 (266). С. 160.
2. [Электронный ресурс]. URL: <http://subscribe.ru/group/10-v-polzu-istinyi/10444871/>.
3. *Корневский С.Н.* Древнейший металл Предкавказья. Типология. Историко-культурный аспект. М.: ТАУС, 2011. С. 7.
4. [Электронный ресурс]. URL: <http://si-fo.ru/blog/solntse-ruslana-mazloeva/>.
5. [Электронный ресурс]. URL: <http://fond-adygi.ru/page/saralp-blagorodnaja-semejstvennost-chast-ii-madina-i-albert>.

Т.В. Кочева, Е.С. Шолохов Новые способы формирования современного монгольского узора

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 15-47-04328 «Система онлайн-формирования орнаментальных композиций в монголо-бурятском стиле».

Tatyana Kocheva Evgenii Sholokhov New Methods of the Modern Mongolian Ornament's Formation*

* This work was partially supported by the RFBR project 15-47-04328.

The Mongols and those close to them Buryats in recent decades have turned to their ancient traditions, including pattern's design. Modern means of computer graphics, ability to create digital databases with images and descriptions of traditional ornaments allow study, keep and use the accumulated experience of generations. Its multidimensional classification is based on the study of geometry, symmetry, formation and symbolism of the motives and compositions. It allows creating the composition based on the motives corresponding to the canons, but at the same time, to new traditions. Ornamental compositions can decorate the various geometric surfaces form, and for the automatic design of these patterns it is necessary to study the laws of the different surfaces figuration. Interlaced knots, also widespread in the Buryat-Mongolian tradition, can be regarded as separate kind of ornaments. A method for computer-aided design of such patterns significantly facilitates the work of artists and craftsmen. Application software greatly simplifies and accelerates the process of creating

Keywords:

ornament,
tradition,
composition of pattern,
database,
computer design.

Ключевые слова:

орнамент,
традиция,
композиция узоров,
база данных,
компьютерный дизайн.

patterns. Such systems can be useful to pupils and students of folk traditions, for students of art schools, and designers of furniture, clothing, utensil, jewelry. Patterns can also be used to create souvenirs and advertising.

Культура и традиции монголоязычных народов, к которым относятся монголы, буряты и калмыки, во многом сходны, близки по мотивам и их орнаменты. Однако отличия в узорах имеются, они прослеживаются даже в образцах орнаментов восточных и западных бурят, что обусловлено как разницей природных условий проживания, так и влиянием соседних народов. Термин «монгольский узор», таким образом, довольно неоднозначен, и мы будем использовать его в данной статье для маркировки наиболее характерных образцов бурятских и монгольских орнаментов.

О происхождении и развитии бурятского орнамента достаточно подробно написано в монографии Е.А. Баторовой¹, обобщающей труды предшественников. Образцы узоров бурят представлены в работах П.П. Хороших², Ф.И. Балдаева³, Е.Б. Батоцыреновой⁴, альбоме художника Л. Доржиева⁵ и других. Мотивы и композиции монгольского орнамента изучались нами по книгам Л. Батчулууна⁶, Ц. Ядамжава⁷, Б. Болда⁸, альбому рисунков художника Манибадара⁹, предметам из музейных коллекций.

В эпоху социалистического строительства традиционной культуре уделялось недостаточно внимания, национальные обычаи зачастую отвергались, заменяясь новыми веяниями. Однако исконные традиции жили в народе, в частности, образцы орнаментов бережно сохранялись умельцами, и в последние десятилетия они становятся все более востребованными, применяются в первоначальном или модифицированном виде. Народные мастера собирали образцы орнаментов, передавали их своим потомкам и ученикам; копируя изображения, вносили в них незначительные изменения. Только опытные художники создавали авторские варианты узоров, стараясь все же соблюсти канон.

Используя достижения современной компьютерной техники, накопленные поколениями образцы возможно сохранить, записывая их в цифровые базы данных, содержащие изображения и описания традиционных и новых орнаментов. Эта идея в 2001–2002 годах была поддержана грантом РФФИ. БД орнаментов (БДО) разрабатывалась на базе Бурятского научного центра усилиями исследователей разного профиля: искусствоведами, математиками, программистами, специалистами по автоматизированному проектированию,

что позволило рассматривать орнамент с разных сторон, изучать его в комплексе¹⁰. Созданная БД «Орнаменты Центральной Азии» со-держала традиционные образцы узоров бурят, монголов, тувинцев, тибетцев и эвенков. К сожалению, работа по ее заполнению не была закончена по причине отсутствия финансирования.

В 2015 году мы возобновили работу при поддержке регионального гранта РФФИ — Республика Бурятия, сосредоточившись на орнаменте монголов и бурят. БДО будет содержать образцы мотивов и композиций, примеры традиционных композиционных решений оформления орнаментальных панно, детали узоров для заполнения центральной части, рамок и углов композиций и представлена в сети Интернет. Описание мотивов и композиций в базе монгольских узоров предполагается сделать кратким (название, источник, отдельные геометрические характеристики), полные данные будут предоставляться по индивидуальным запросам.

Под мотивом орнамента мы понимаем минимальный характерный узор, обладающий определенной семантикой; композиции состояются из одного или нескольких мотивов и составляют художественный декор изделия. Широко известно, что помимо декоративной функции орнамент имеет символическое значение, которое несут в себе его мотивы. Однако современные художники и народные умельцы на практике используют тот или иной образец для украшения изделий, руководствуясь только собственным вкусом, чаще всего без учета его семантики, так как с течением времени эти знания утрачивались, и сейчас редко кто ими владеет. Поэтому одной из задач нашего проекта стала целенаправленная работа по выявлению значения орнаментальных мотивов как отражения традиционного национального мировоззрения. В целом все орнаментальные мотивы имеют благожелательное или охранительное значение, и во вновь создаваемые узоры также можно вкладывать ту или иную семантику, например, пожелания здоровья или успехов в делах. Так, Ц. Ядамжав пишет: «К примеру, человек, умеющий читать узоры на ковре, узнает, что “вошедший в сию обитель получит исполнение пяти своих желаний, а слава о хозяевах юрты будет звучать словно звук торжественной трубы”»¹¹.

Кроме символики для составления полного описания орнаментов в БДО нами изучается геометрия, симметрия и принципы формообразования мотивов и композиций, проводится их многоаспектная классификация. Искусствоведы обычно классифицируют орнаменты по виду изображения, материалу, на который наносится узор, и типу симметрии. Мы в своих разработках также

придерживаемся традиционной классификации монгольских узоров по виду изобразительного мотива¹², разделяя их на геометрические, зооморфные, растительные, природные и культовые. Отметим, что геометрия монгольских орнаментов достаточно сложна, среди мотивов преобладают многообразные ветвящиеся завитки, стилизованные облака, горы, мифические животные, но много и чисто геометрических узоров — кругов, квадратов, треугольников, меандров, плетенок.

Следующий важнейший принцип классификации орнаментов — симметрия. По виду симметрии орнаменты подразделяются на три класса — розетки, бордюры и сетчатые узоры. В монгольской орнаментике используется преимущественно простая симметрия (отражения, вращения и переносы), формирующая розетки и бордюры. Образцов сетчатых узоров сравнительно мало.

Что касается используемых материалов, то они делятся на мягкие: войлок, кожа, мех и ткань; и твердые: глина (керамика), дерево, камень, кость и металл.

При формировании БДО в дополнение к этим традиционным параметрам было введено около двадцати позиций для составления более полного описания узора, например: конфигурация поля, наличие переплетений в линиях узора, количество цветов, принадлежность полу. При вводе очередной записи каждый из признаков детализируется и уточняется. Например, учитывается не только цвет рисунка (монохромный, двухцветный, полихромный), но и значимость фона (позитивный или негативный), а также техника исполнения и восприятие узора (плоский или объемный). Таким образом текстовая таблица описывает мотив по семи десяткам признаков (атрибутов), а текстовая таблица описания композиций содержит около шестидесяти характеристик.

Атрибуты для мотивов и композиций несколько различаются. Например, мотив как составная часть орнамента классифицируется по расположению в композиции. В круге или в прямоугольнике он может находиться в центре, быть элементом рамки, угловым заполнением в прямоугольном поле или занимать промежуточное положение в круге. «Типы симметрии» и «виды образующих линий»: прямая (горизонтальная, вертикальная, наклонная) или кривая (дуга, окружность, спираль) указываются только для мотива, тогда как поле «автор» может быть заполнено только для композиции.

Хранящиеся в БДО образцы могут быть использованы в оригинальном виде — без изменений и дополнений. При этом обязательно

будет указан характер узора — бытовой он или культовый. К культовым буддийским символам предъявляются особенные требования — существуют строгие правила построения изображений, отклонения от которых возможны лишь минимальные. Бытовые орнаменты могут быть значительно модифицированы по вкусу мастера. Так, допускаются незначительные изменения контуров мотивов, добавление фантазийных элементов. Такой узор можно, например, раскрасить по-своему и, просмотрев несколько вариантов, выбрать оптимальный для изделия колорит.

В традиционной монгольской росписи используются чистые белый, красный, синий, желтый, оранжевый и зеленый цвета, каждый из которых наделен особой символикой¹³. Черный цвет применяется преимущественно в качестве контура. Особенностью росписи является создание некоторого подобия светотени посредством обводки контуров орнаментальных мотивов тонкой белой или светло-голубой линией с одной или реже — с двух сторон.

Узоры, украшающие различные бытовые предметы, могут варьироваться художником практически произвольно. Общий характер работы народного художника и в настоящее время остается прежним: вначале он тщательно прорисовывает или вычерчивает все детали орнамента, затем их раскрашивает. При этом, чтобы посмотреть, как будет выглядеть орнамент в другой цветовой гамме, всю работу необходимо повторить заново. Это очень скрупулезный труд, занимающий у мастера много времени, который в последние годы можно оптимизировать при помощи компьютера. Допущенную неточность изображения, детали узора или не понравившееся сочетание цветов можно тотчас исправить, заменить или изменить в интерактивном режиме.

Если в БДО дизайнер не обнаружит готовый приемлемый узор, то он может сформировать собственные композиции на основе традиционных примеров, используя один из распространенных графических редакторов (например, Paint-Net, Photoshop, CorelDraw и др.). Эти современные пакеты программ растровой и векторной компьютерной графики позволяют создавать новые образцы узоров в традиционном стиле, используя встроенные наборы инструментов.

Для композиций монгольских узоров характерен формат кругового или прямоугольного панно, в котором имеется ярко выраженный центр, ограничивающая рамка и промежуточное заполнение средними по величине элементами. На прямоугольной поверхности также возможно двух-, трех- или же четырехкратное повторение мотива, заключаемого в общую рамку. Обрамление панно

может быть орнаментальным или состоять из одной или нескольких полос. Такими узорами украшались передние стенки сундуков и подголовников, ювелирные изделия (например, подвеска *гау*). Орнаментальные панно актуальны и для современного дизайна. Для удобства онлайн-формирования узоров в виде панно разрабатывается конструктор, который будет использовать центральные, промежуточные и угловые детали, хранящиеся в БДО, и они должны быть совместимы геометрически и стилистически, что позволит создавать из этих деталей композиции орнаментов, соответствующие народным традициям и в то же время отличающиеся новизной.

При автоматизированном создании орнаментов также необходимо помнить о законах композиции — все детали узора должны быть согласованы, расстояния между ними математически выверены. С другой стороны, при неоднократном повторении определенного мотива через равные промежутки вероятно появление строгой монотонности, которая будет смотреться скучно. Поэтому, вероятно, потребуется вносить небольшие изменения в контуры деталей узора, имитируя работу вручную, добавлять или удалять некоторые элементы, использовать разные цвета. В итоге результатом работы станет наиболее гармоничный вариант узора.

Еще один метод формирования новой композиции панно заключается в выборе пользователем любого образца из БДО и конструировании на его основе недостающих деталей орнамента. Например, на рис. 1 показано моделирование центральной детали и вариантов рамки прямоугольного панно из имеющегося в БДО образца углового заполнения (заметим, что создание этого рисунка в растровом редакторе заняло несколько дней!). Беря за основу различные фрагменты исходной детали и применяя разные способы их симметрирования, дизайнер может создавать множество вариантов оформления. На рисунке показаны три варианта орнаментальных бордюров для рамки и вариант заполнения центра узора. Сопряжения бордюров в углах узорной рамки необходимо прорабатывать дополнительно, добиваясь визуальной правильности. Не всегда простая стыковка горизонтальных и вертикальных бордюров приводит к хорошему результату. Лучшие примеры угловых сопряжений бордюров также будут заноситься в базу данных. Для декорирования своего изделия дизайнер может выбрать один или несколько образцов. Подобные узоры можно воспроизвести, например, посредством резьбы или в технике аппликации. В случае росписи контуры могут заполняться традиционным многоцветьем. (многоцветье — множество красок).

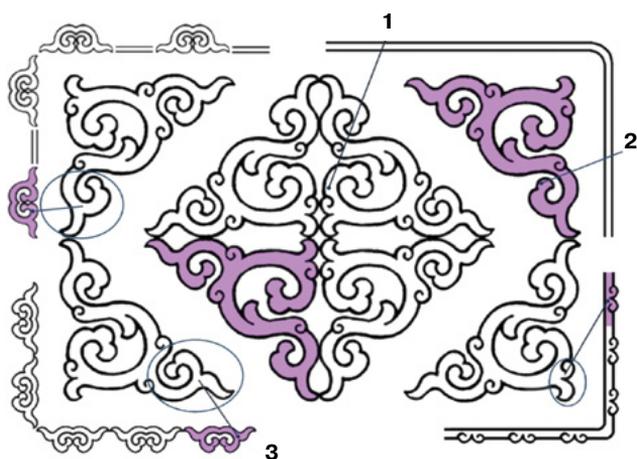


Рисунок 1

Пример моделирования деталей прямоугольного панно

1 Вариант центральной рамки

2 Исходная угловая деталь

3 Вариант бордюрных рамок

Особым видом орнаментов в монголо-бурятской традиции являются плетеные узоры, широко применяемые для украшения конской сбруи, мебели и деревянных конструкций жилища, посуды, костюма и ювелирных изделий. Плетеные узоры имеются даже на погонах и знаках различия формы современной монгольской армии¹⁴.

При прорисовке плетенок необходимо соблюдать строгую параллельность линий, периодичность переплетений, для чего применяются чертежные инструменты и даже численные расчеты. Возникающие при этом вспомогательные линии в окончательном варианте рисунка надо стирать, что требует дополнительных усилий. Процесс создания плетеного узора на компьютере с помощью графических редакторов и стандартных инструментов затруднен прежде всего потому, что они имитируют приемы рисования вручную. По этой причине создаются различные специализированные программы, облегчающие конструирование плетеных узоров. В основном они разработаны для построения широко распространенных кельтских узлов и мусульманских звездчатых плетеных орнаментов.

При изучении множества образцов из опубликованных исследований монгольских и бурятских искусствоведов нами были выявлены особенности монголо-бурятского стиля плетения, которые заключаются в следующем: 1) узоры строятся на равномерной квадратной сетке; 2) используются как плавные (по дуге окружности), так и прямоугольные изгибы лент; 3) структура мотива строится на зеркальной или поворотной симметрии. На основании этих свойств авторами был разработан виртуальный инструмент — крестовидный маркер разрыва (КМР) — и создана программа MonPlet для автоматизированного конструирования плетеных орнаментов в монгольском стиле¹⁵.

Программа позволяет быстро и геометрически точно строить плетеные розетки, бордюры и сетчатые узоры различных размеров

и цветового оформления. Пользователь может изменять толщину и ширину ленты и ее окантовки, величину изгиба лент, придавая узору больший или меньший объем, добиваясь лучшего визуального эффекта.

На рис. 2 показано окно программы MonPlet. Представленная розетка создана в поле размером 10×10 клеток, состоит из одной ленты с плавными изгибами, структура основана на двойной зеркальной симметрии. Область построения выделена светлым треугольником. Здесь щелчками компьютерной мыши проставлены 13 КМР (показаны темными точками, вокруг которых проходят ленты). Симметричные маркеры ставятся автоматически, и по программе ленты в узлах перекрещиваются поочередно. Такой сложный узор строится за несколько секунд, за считанные минуты его можно отредактировать, изменяя множество параметров. На рис. 2, б та же плетенка показана с прямоугольными поворотами лент, в другой цветовой гамме, с большими изгибами лент в местах проходов ленты над и под другими ее участками, за счет чего она выглядит более объемной. Вручную такие орнаменты создаются и модифицируются намного дольше.

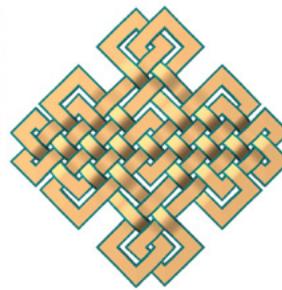
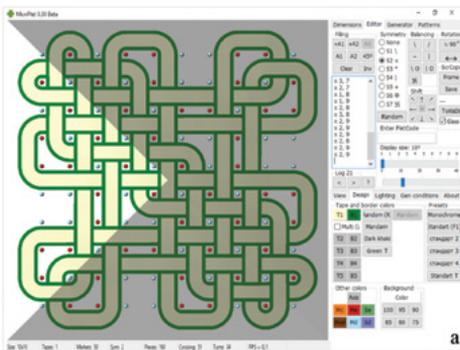


Рисунок 2
Построение и редактирование плетенки в программе MonPlet:

a — окно программы,
b — вариант узора

Большинство литературных образцов плетеных розеток выполнено в полях размерами от 5×5 до 7×7 клеток. Вероятной причиной этого является сложность построения плетенки в больших полях. Наша программа позволяет конструировать плетеные узоры в поле размером до 50×50 клеток. В литературе плетеные бордюры и сетки встречаются не так часто, как розетки. Бордюры получаются переносом мотива вдоль одной оси, а сетки — переносом по двум осям. Их построение в программе MonPlet позволяет значительно пополнить базу образцов и шире использовать в декоративной отделке.

Плетеный узор состоит из одной или нескольких лент. В нашей программе все ленты при построении окрашиваются одинаково или задается режим мультицвета, когда каждая лента имеет свой окрас. Иногда дизайнеру требуется изменить цвет отдельных лент, это можно сделать в других графических редакторах.

Функции редактора плетенок дополняются программой — генератором плетеных орнаментов. Количество плетенок, которые можно построить, возрастает многократно с увеличением размера поля. Например, в поле размером 3×3 клетки программа рассматривает 132 позиции расположения маркеров, из них только 8 комбинаций образуют плетеные мотивы. В поле 4×4 комбинаций маркеров уже почти полторы тысячи, из них проходит автоматический отбор чуть больше ста плетенок. Конечно, не все изображения удовлетворят дизайнера, в дальнейшем нашей задачей станет разработка дополнительных условий отбора наиболее эстетически привлекательных узоров.

Полученные с помощью компьютерных программ плетеные узоры чаще всего служат основой для дальнейшей работы. Строгие геометрические построения дизайнер может дополнительно украсить растительными или зооморфными мотивами, часто изображается ритуальный шарф *хадак*. Также применяется преобразование прямоугольной сетки в ромбическую. Моделирование плетеных узоров в национальном стиле расширит и обогатит создаваемую базу орнаментов.

Результат работы дизайнера воспроизводится на том или ином материале вручную или с применением автоматизированных способов¹⁶. Так, на станках с числовым программным управлением производилось фрезерование по дереву, вышивка на сукне, лазерное выжигание по дереву и металлу. Орнаменты для этих процессов обрабатывались в системах автоматизированного проектирования AutoCAD и КОМПАС 3D.

Таким образом, применение графических компьютерных программ в сочетании с многофункциональной базой данных орнаментальных образцов и современным технологическим оборудованием значительно упрощает и ускоряет процессы формирования и воспроизведения новых узоров с учетом определенного национального стиля. Знание новых методов конструирования орнаментов и доступность их применения будут полезны школьникам и студентам, изучающим народные традиции, математику и симметрию; учащимся художественных школ, дизайнерам мебели, одежды, посуды; ювелирам, создателям сувенирной продукции и рекламы.

Примечания

1. *Баторова Е.А.* Бурятский орнамент XVIII–XX веков. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2007.
2. *Хороших П.П.* Орнамент северных бурят. Вып. 2. Узоры на шитых работах. Иркутск: Власть труда, 1927.
3. Бурятский народный орнамент / Сост. Ф.И. Балдаев. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1974.
4. Бурятский бытовой орнамент / Сост. Е.Б. Батоцыренова; отв. ред. И.И. Соктоева. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1974.
5. Бурятский орнамент в творчестве Лубсана Доржиева / Сост. И.С. Балдано; отв. ред. Е.В. Завадская. М.: МИРТ, 1992.
6. *Батчулуун Л.* Монгол эсгий ширмэлий нурлаг. Улаанбаатар: Интерпресс, 1999.
7. *Ядамжав Ц.* Орнаменты. Улаанбаатар: Соёмбопринтинг, 2009.
8. *Bold B.* Mongolian National Ornament. Ulaanbaatar: ADMON, 2011.
9. *Ринчен.* Монгол ардын гоёл чимгийн хээ угалз. Улан-Батор, 1974.
10. *Кочева Т.В., Кирпичников А.А.* База данных народных орнаментов // Культуры и народы Западной Сибири в контексте междисциплинарного изучения: Сборник. Томск: Изд-во ТГУ, 2005. Вып. 1. С. 245–251.
11. *Ядамжав Ц.* Указ. соч. С. 15–16.
12. *Кочева Т.В., Челпанов И.Б., Никифоров С.О.* и др. Машинное орнаментирование. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1999. С. 14.
13. Там же. С. 27.
14. *Bold B.* Op. cit. P. 222–223.
15. *Кочева Т.В., Шолохов Е.С.* Автоматизированный дизайн плетеных узоров // Дизайн. Теория и практика. 2014. № 16. 30 июня. С. 17–28. [Электронный ресурс]. URL: <http://enidtp.ru/1194>.
16. *Кочева Т.В.* Компьютерное моделирование орнамента // Реалистическое и символическое в художественной культуре Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. С. 80–88; *Никифоров С.О., Кочева Т.В.* Машинное орнаментирование изделий и мехатронные орнаментирующие устройства // Вестник машиностроения. 2002. № 7. С. 73–78.

РАЗДЕЛ 3: Модернистские течения восточной арт-сцены

У Ифан Ксилографии советских художников в собрании Лу Синя и новое течение в китайской печатной графике*

* Статья написана по гранту «Ministry of Science and Technology, R.O.C.» (MOST 104-2410-H-006-043-).

WU Yi-fang Lu Xun's Soviet Woodcut Collection and "the new Trend in Chinese Printmaking"

* Статья написана по гранту «Ministry of Science and Technology, R.O.C.» (MOST 104-2410-H-006-043-).

Lu Xun, the author of "The True Story of Ah Q", is the most influential writer of the 20th century in China. Lu Xun collected many woodcut works of the Soviet artists of the 20th–30th . Many reproductions were released; including published in the 1930 the album of «The New Russian Graphics Collection». It was the first edition, which represented Soviet graphic art in China. In addition, Lu Xun organized many international engraving exhibitions. He promoted Soviet graphic art in China, and that had an impact on forming the new wave of graphic art in China. Lu Xun's influential effect on Chinese art can be sensed even today.

This article is about studding background and reasons that have influenced on forming style of "The New Chinese Graphic Art".

Лу Синь считается основоположником современной китайской литературы. Его творчество включает прозаические произведения, публицистические заметки, короткие рассказы, поэзию и переводы

Keywords:

Lu Xun,
"The New Chinese
Graphic Art".

Ключевые слова:

Лу Синь,
«Синь Э Хуа Сюань»,
«Новое искусство
китайской печатной
графики».

различных произведений. Лу Синь не только занимался активным переводом русской литературы, но также написал такие известные произведения, как «Подлинная история А-Кью» (опубликовано в 1929 году ленинградским издательством «Прибой») и «Дневник сумасшедшего», чем приобрел известность в российском литературном сообществе. Лу Синь на протяжении долгого времени воспринимался исключительно как писатель, оказавший большое влияние на умы современников. В литературе почти не освещалось ни коллекционирование Лу Синем советской гравюры, ни вклад в возрождение китайской ксилографии. Тем не менее в 1956 году в России вышло единственное на сегодняшний день издание на русском языке статьи «Лу Синь и гравюра на дереве» (находится в Российской государственной библиотеке в Москве), автором которой является китайский ученый Чэнь Яньцяо.

Лу Синь (1881–1936, настоящее имя Чжоу Шужэнь) родился в городе Шаосин провинции Чжэцзян. В 1902 году он поступил в медицинский институт в городе Сэндай в Японии, однако в итоге решил оставить медицину. В октябре 1927 года он переехал из Гуанчжоу в Шанхай, где жил до самой смерти. Здесь Лу Синь встречался в районе Хункоу на улице Доулэань с литераторами марксистских и леволиберальных взглядов, среди которых были Го Можо, Мао Дунь, Е Шэнтао, а также Дин Лин, Ша Тин, Цюй Цюбай и другие. В 1930 году, после того как КПК учредила «Лигу левых писателей Китая», улица, на которой расположен Шанхайский университет искусств, стала основным местом проведения мероприятий представителями левых течений в литературе.

Помимо литературной деятельности Лу Синь совершенно неожиданно погружается в мир гравюры. Его увлечение советскими гравюрами началось со знакомства с иллюстрациями к русским изданиям. 8 апреля 1928 года после переезда Лу Синя в Шанхай его ученик Ли Бинчжун прислал ему подарок из Японии книгу под названием «Панорама искусства Советской России»¹.

В 1907 году, еще живя в Японии, Лу Синь начал изучать русский язык. Хотя писатель не смог овладеть им так же хорошо, как японским и немецким, сложности не ослабили его интереса и любви к русской литературе. На протяжении долгого времени благодаря знанию японского и немецкого языков Лу Синь переводил русские произведения и в процессе работы увлекся иллюстрациями.

С 1928 по 1936 год (вплоть до своей смерти от тяжелой болезни) Лу Синь все силы отдавал тому, чтобы способствовать развитию ксилографии в Китае. Он публиковал альбомы с гравюрами зарубежных художников, читал лекции, а также организовывал выставки

советских гравюр. Его деятельность способствовала приобщению молодых художников Китая к искусству гравюры. 17 августа 1931 года Лу Синь провел в Шанхае шестидневные курсы на тему «Гравировка по дереву» для того, чтобы заинтересованные художники могли ознакомиться и получить навыки в технике гравирования по дереву. Лекции на этих курсах читал японский гравер Утияма Какити (Uchiyama Kakichi) и его брат Утияма Кандзо (Uchiyama Kanzo, 1885–1959), который в то время был владельцем книжного магазина «Утияма» и хорошим другом писателя.

Серия лекций «Гравировка по дереву» началась с истоков развития ксилографии, затем лектор перешел к черно-белым гравюрам, уделяя внимание художественным собраниям, в заключительной же части рассказывал о технике гравирования. На протяжении всего курса лекций Лу Синь отвечал за устный перевод. В данном мероприятии принимали участие главным образом представители художественных ассоциаций с леволиберальными взглядами, например Художественного общества «18», Исследовательского института искусства «Белый гусь», Шанхайского учебного заведения изящных искусств, Школы искусств «Новый Китай» (Синь Хуа), — всего тринадцать молодых художников, среди которых были: Ли Хуа, Цзян Фэн, Чэнь Тецзин. Данный курс лекций имел большое значение для истории развития китайской гравюры, он считается началом возрождения ксилографии в Китае. В период освоения этой техники была организована выставка «Гуанчжоуская современная гравюра», а также основана ассоциация «Гравировка по дереву Пин-Цзинь».

1930-е годы были беспокойными для истории Китая: Маньчжурский инцидент, серия военных конфликтов и политических событий, связанных с Японией. В то время ксилография, в силу доступности этой техники, быстроты и легкости воспроизведения оттисков, широко использовалась в идеологических целях, была эффективным оружием пропаганды. Лу Синь отмечал, что во время революции гравюра может иметь широкое назначение и быть весьма быстродействующим средством (предисловие к книге «Синь Э Хуа Сюань»)².

Появление самых ранних гравюр в Китае относится приблизительно к середине IX века н.э. (период правления императора И-цзун династии Тан). В эпоху династии Сун гравюры использовались в качестве иллюстраций к литературным произведениям, и техника резьбы к тому времени была уже достаточно зрелой. В период династии Мин в сельской местности часто можно было найти оттиски, использовавшиеся в качестве открыток — украшений к большим

праздникам, например таким как китайский Новый год. Они были исполнены в стилистике народного творчества, поэтому сформировалось стереотипное представление о китайских гравюрах того времени как о произведениях «народного промысла» и «новогодних украшениях».

Те гравюры, с которыми Лу Синь знакомил общественность, не только несли дух революционной пропаганды, но и олицетворяли собой возрождение гравюры в Китае как сферы деятельности художников-профессионалов, которые подчеркивали свое мастерство и придерживались реалистических принципов изображения. О различии между традиционной китайской ксилографией и современными гравюрами Лу Синь сказал так: «Гравирование по дереву было в древности придумано в Китае, однако затем его развитие пошло на спад. Возрождение этого искусства началось пять лет назад на основе европейских заимствований, оно не имеет ничего общего с традиционной китайской техникой гравировки по дереву»³. К тому же Лу Синь считал, что вся современная ксилография «испытала влияние европейской техники резьбы по дереву. Знакомство с созданием гравюр берет свое начало с издательства “Чжао Хуа” в пятом томе “И Юань Чжао Хуа” (“Мир искусства и литературы Чжао Хуа”) собрано не так много произведений, они несовершенны по технике исполнения, их стыдно показать выдающимся художникам, но, тем не менее, это гравюры, вызвавшие большой интерес у молодых подмастерьев. После этого издания летом 1931 года в Шанхае впервые был организован курс лекций по гравировке на дереве»⁴.

Таким образом, хотя Лу Синь и признавал, что искусство ксилографии берет начало в Китае, он также подчеркивал, что современная гравюра не имела никакого отношения к традиционной резьбе по дереву.

Впервые Лу Синь опубликовал гравюры советских художников в 1929 году в сборнике «Современные гравюры», том II. В числе прочих там была представлена работа М. В. Добужинского (1875–1957) «Окно» (иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи»)⁵. В 1930 году Лу Синь был издан сборник «Синь Э Хуа Сюань», в который вошли пять работ из книги «Панорама искусства Советской России» и восемь работ из книги писателя Рене Фюллёп-Миллера «Разум и лицо большевизма» (The Mind and Face of Bolshevism).

Гравюры советских художников, несомненно, обладали для Лу Синя большой притягательной силой. Наличие иллюстраций иногда становилось для него ключевым моментом при выборе

художественного произведения для перевода. В послесловии к литературно-художественному журналу «Бурный поток» были написаны такие строки: «В этот раз был выбран рассказ Максима Горького и статья о нем, отчасти из-за его портрета и отчасти потому, что в этом году ему исполнилось шестьдесят лет. Говорят, в его стране проходят торжества по этому случаю» («Бурный Поток». 1928. 4 июля)⁶. Перед тем как написать послесловие, Лу Синь перевел работу японского литератора Сёму Нобори «Позднее творчество Горького». Тем не менее данное послесловие указывает на то, что писателя привлек отнюдь не рассказ Горького, а именно его портрет — гравюра, выполненная художником Юрием Анненковым (1890–1974).

Таким образом, начиная с 1928 года Лу Синь отбирал для журнала «Бурный поток» иллюстрации, подходящие по тематике. Писатель обнаружил, что на создание гравюр не нужно много времени, их очень удобно делать, они точно и четко отражают главную идею, поэтому идеально подходят для литературных произведений. Во время работы над изданием журнала «Бурный поток» Лу Синь прочувствовал всю силу образности таких иллюстраций.

Публикация произведения «Железный поток» в 1931 году стала для Лу Синя началом коллекционирования советских гравюр. Чтобы получить высококачественные иллюстрации для этой книги, он попросил китайского литературоведа Цао Цзинхуа, находившегося в то время в СССР, помочь ему купить четыре гравюры, созданные для этой книги советским художником Н.И. Пискарьевым (1892–1959). Это событие было подробно описано в начале предисловия к сборнику «Нянь Хуа Цзи» (октябрь 1984 г.), написанного Цао Цзинхуа в последние годы жизни⁷. Из этого можно понять, что Лу Синь придавал большое значение иллюстрациям литературных произведений и требовательно относился к качеству гравюр. Стоит отметить, что в то время современники воспринимали Лу Синя прежде всего как искусствоведа и уже во вторую очередь как литератора.

Писатель интересовался гравюрами очень разными по стилистике. Когда-то он восхищался популярным стилем модерн, который нашел отражение в художественных печатных изданиях Шанхая. Потом Лу Синь был увлечен искусством русских гравюров, его трепетное отношение чувствуется в пояснениях к иллюстрациям. В предисловии к китайскому изданию романа Максима Горького «Мать» он написал несколько строк о содержании самой книги, а во втором абзаце, когда перешел к описанию иллюстрации, его речь оживилась и стала более воодушевленной. Автором гравюры «Мать» был Н.В. Алексеев (1894–1934). Лу Синь в предисловии

описывал его так: «...молодой человек, которому недавно исполнилось тридцать лет. Хотя его мастерство еще нельзя назвать совершенным, но все-таки он обладает выразительным и сильным почерком. Эта иллюстрация оживляет весь рассказ» (27 июля 1934 г.)⁸. Произведение Алексева было выполнено в традиционной реалистической манере.

Советские гравюры произвели на Лу Синя самое глубокое впечатление, он считал, что им присуща твердость в технике исполнения, а это было как раз то, чего, по его мнению, не хватало китайскому искусству. Он считал, что реалистический стиль очень подходит для современного Китая и требует детального изучения. Лу Синь пояснял это следующим образом: «Данное искусство несравнимо с французскими произведениями, которые стремятся быть красивыми, и несравнимо с немецкими произведениями, отображающими широту и неудержимость; оно — искреннее, ненавязчивое, очаровывающее, но не соблазняющее, радостное, но сдержанное, сильное, но без жестокости; оно не статичное, оно производит то же впечатление, что и военный отряд, который твердой походкой, шаг за шагом, марширует по дороге, и звук его шагов сотрясает всю округу» (сборник «Синь Э Хуа Сюань», предисловие)⁹.

С 1930 года Лу Синь начал собирать преимущественно советские гравюры. Он опубликовал сборник «Синь Э Хуа Сюань» (изначальное название «Каталог современного русского искусства», 1930) с тринадцатью гравюрами на дереве. В 1934 году писатель в обмен на «сюаньчэнскую бумагу» из бамбуковых волокон, которая отлично подходила для живописи и каллиграфии, получил гравюры. В том же году вышла в свет книга «Инь Юй Цзи», в которой было собрано 52 работы. Для выставки 1936 года «Гравюры Советского Союза» Лу Синь составил и опубликовал сборник «Советские гравюры», в который вошли 117 работ 32 авторов. После публикации «Инь Юй Цзи» следующим изданием должен был стать художественный альбом, составленный из остальных гравюр из собрания Лу Синя, но по разным причинам замысел так и не был осуществлен. Только в 1986 году в сборнике «Няньхуа», опубликованном издательством «Народное искусство», было представлено 120 гравюр 16 авторов из коллекции писателя.

Сборник «Синь Э Хуа Сюань» (1930)

В сборнике «Синь Э Хуа Сюань» было представлено небольшое количество работ, тем не менее стиль и творческий подход отобранных произведений показывают разнообразие вкусов Лу Синя. Здесь можно увидеть силуэтный портрет знаменитой художницы Елизаветы Кругликовой (1865–1941), конструктивистское

произведение В.Ф. Кринского (1890–1971), гравюру революционера и поэта А.К. Гастева (1882–1939), созданную в стилистике русского авангарда, футуристическое произведение Ю.П. Анненкова («Портрет писателя Евгения Ивановича Замятина»). Были также представлены работы художника-символиста В.Н. Масютина (1884–1955), члена общества «Четыре искусства», В.А. Фаворского (1886–1964) (его гравюра «Москва»), Н.Н. Купреянова (1894–1933) («Гладильщица»), а также П.Я. Павлинова (1881–1966) (гравюра «Виссарион Белинский»).

Стоит отметить, что сборник «Синь Э Хуа Сюань» являлся первым специальным изданием, представившим советские ксилографии в Китае. Хотя туда вошло только 13 работ, в нем были опубликованы произведения таких известных советских гравюров, как В.А. Фаворский и П.Я. Павлинов. Их гравюры Лу Синь также включил в три альбома, изданных позднее: в сборнике «Синь Э Хуа Сюань» была представлена одна работа В.А. Фаворского, в «Инь Юй Цзи» — шесть его работ, в сборнике «Няньхуа» — три работы, в сборнике «Советские гравюры» — четырнадцать работ.

«Инь Юй Цзи» (1934)

В марте 1934 года Лу Синь через книгоиздательство «Книжный магазин Сань Сянь» на собственные средства опубликовал художественный альбом советских гравюр «Инь Юй Цзи». Главной его целью было познакомить китайское общество с советской ксилографией. Данный альбом планировалось опубликовать после сборника «Синь Э Хуа Сюань», но из-за напряженной политической ситуации в Китае доступ к советским гравюрам был ограничен, что еще больше осложняло процесс их поиска. Сборник «Инь Юй Цзи» составлялся несколько необычным способом. Когда Лу Синь хотел опубликовать роман А.С. Серафимовича «Железный поток», ему удалось связаться с советским художником Н.И. Пискарёвым, автором иллюстраций к этому произведению. В обмен на дешевую китайскую «сюаньчэнскую бумагу», которая подходила для ксилографии, он получил более ста гравюр советских художников, из которых 52 были включены в альбом. Таким образом, Лу Синь в процессе составления «Инь Юй Цзи» совершенно сознательно отбирал подходящие по стилю и сюжету гравюры, о чем подробно написал в послесловии к роману «Железный поток». В альбоме «Инь Юй Цзи» были представлены работы таких художников, как В.А. Фаворский, П.Я. Павлинов, Н.И. Пискарёв (1892–1959), А.И. Кравченко (1889–1940), А.Д. Гончаров (1903–1979), М.И. Пиков (1903–1973), С.М. Мочалов (1902–1957), С.М. Пожарский, Н.В. Алексеев, (1894–1934), Л.С. Хижинский (1896–1972). Всего десять авторов и пятьдесят две гравюры. Среди представленных работ 14 были выполнены

Н.В. Алексеевым в традиционной академической стилистике. Значительная доля произведений Алексеева в этом сборнике указывает на особую симпатию Лу Синя к этому художнику.

В отличие от сборника «Синь Э Хуа Сюань» с разнообразными по стилистике работами, в художественном альбоме «Инь Юй Цзи» все произведения (кроме гравюр Фаворского и Павлинова) были относительно консервативны и выполнены в единой стилистике. В своем большинстве они являлись иллюстрациями к художественным произведениям. Например, 14 иллюстраций Н.В. Алексеева к роману Максима Горького «Мать», иллюстрация А.Д. Гончарова «Пугачёв» (1927) к поэме Сергея Есенина, иллюстрация Н.И. Пискарёва к роману «Железный поток» и другие. В сборнике были опубликованы также пейзажи и портреты, например известная работа А.И. Кравченко «Московская библиотека имени В.И. Ленина» (1925).

Лу Синь очень старательно работал над альбомом «Инь Юй Цзи», он также надеялся, что литературовед Цао Цзинхуа поможет ему написать биографии авторов представленных работ для приложения к альбому. Но в итоге он включил в альбом переведенные биографии только пяти ленинградских гравюров. Кроме этого, он просил Цао Цзинхуа перевести из «Малой советской энциклопедии» биографию Владимира Фаворского, уже ставшего в то время известным художником.

Сборник «Советские гравюры» (1936–1949)

Опубликованный в 1936 году частным издательством «Лян Ю» сборник «Советские гравюры» свидетельствует о признании соцреализма в Китае. Выставки «Советские гравюры» в Нанкине и Шанхае действительно вызвали у публики большой интерес. После 20 лет противоречий и соперничества стилей в советском искусстве в Китае впервые была проведена выставка, посвященная только соцреализму. Данная выставка отличалась от подобных мероприятий, устраиваемых ранее частными лицами: в этот раз она проводилась при совместной поддержке художественных организаций, таких как Китайско-советская культурная ассоциация, Советская ассоциация иностранной культуры и китайской живописи, Ассоциация китайского искусства. Это была первая в Китае крупномасштабная выставка, представляющая работы советских и китайских художников.

По поручению редактора издательства «Лян Ю» Лу Синь должен был отобрать 100 работ для художественного альбома. В предисловии к сборнику «Советские гравюры» в 1936 году Лу Синь, будучи тяжело больным, писал: «Выставка принесла много пользы

китайскому обществу; я полагаю, что она оказала положительное влияние на китайское искусство, и по этой причине многие от иллюзий перейдут к реальности. Я обрадовался, услышав, что издательство “Лян Ю” собирается опубликовать сборник гравюр, <...> надеюсь, что появление этого сборника оставит хорошее впечатление у читателя, покажет успех советского искусства»¹⁰.

Как видно в приведенном выше отрывке, Лу Синь высоко оценивал соцреализм, представленный на выставке «Советские гравюры». Подробно разбирая текст его отзыва, исследователи обращают внимание на некоторые детали. Так, слово «положительное» связано с призывом «не отрываться от реальности», а слово «иллюзии», как полагают ученые, относится к трем явлениям того времени:

первое — это частые критические высказывания Лу Синя о подражании современного китайского художника и писателя Е Лин Фэна английскому художнику Обри Бердслею;

второе — критика популярного в то время иллюстрированного календаря «Юэ Фэн Пай»;

третьим явлением была критика увлечения молодежи «футуризмом» и «кубизмом».

Автор статьи полагает, что Лу Синь одинаково высказывал восхищение по отношению к разным направлениям в искусстве¹¹. Однако он не мог принять того, как молодые китайские художники легкомысленно относились к западному искусству. Например, Лу Синь очень восхищался английским декадентом-иллюстратором Обри В. Бердслеем, даже опубликовал «Собрание иллюстраций Бердслея». Лу Синь полагал, что у китайцев не было возможности увидеть работы Бердслея, они не были знакомы с его подлинным творчеством, поэтому обстановка вполне благоприятствовала появлению такого «бумажного тигра», как Е Лин Фэн: «Поскольку в Китае была перепечатана его <Бердслея> работа — иллюстрация “Саломея”, и потому, что китайский художник копировал его стиль, всем кажется хорошо знакома эта художественная манера. Однако никто по-настоящему не знает его творчество. Эти 12 работ позволяют китайскому обществу увидеть настоящего Бердслея»¹².

Второе явление, о котором говорилось выше, касается иллюстрированного календаря «Юэ Фэн Пай», который также не остался без критики Лу Синя. Хотя календарь и считался символом творческого прогресса китайских художников, но создатели календарей в процессе работы пользовались лишь поверхностными знаниями западной живописи. Они работали без должного мастерства, применяли шаблоны в технике исполнения и композиции, что лишало

их произведения художественного начала. Неудивительно, что Лу Синь по этой причине горько вздыхал: «Женщина, изображенная на календаре, больна. Помимо слабой техники исполнения сам сюжет очень плох. <...> Изображенная на календаре кажется такой слабой, как будто упадет от дуновения ветерка. Это не общество больно, а художник...»¹³.

И последним, третьим, явлением того времени является «нездоровый» интерес молодежи к авангардному искусству, о чем Лу Синь упоминал в своем письме к известному китайскому драматургу 1930-х годов Яо Кэсинь: «Жажущие быстрой славы и величия, любят “футуризм” и “кубизм”. Они не готовы стараться и заниматься настоящей живописью. Изображения людей непременно кривые, цвет лиц зеленоватый. Разве лицо может быть не искажено? Таким образом, мы в состоянии нарисовать большую картину маслом, но не имеем навыка сделать простую иллюстрацию. Возьмем, к примеру, ребенка: он может кувыркаться, но не может сделать и шага»¹⁴.

Так Лу Синь выразил свое огорчение всеобщим пороком молодежи того времени, «жаждущей величия и славы». Ему казалось, что художники не желают стараться, «отказываются заниматься настоящей живописью», в погоне за легким мастерством они пропадают в «футуризме» и «кубизме». Лу Синь считает, что это оказывает негативное влияние на китайских художников-живописцев.

Спустя два месяца после публикации сборника «Советские гравюры» Лу Синь скончался от тяжелой болезни. Из-за сложной политической и военной обстановки первое издание сборника вышло ограниченным тиражом. Из-за военной смуты ксилографии были утеряны. После того как редактор издательства «Лян Ю» Чжао Цзяоби бежал, до 1949 года сборник не переиздавался и в конце концов был еще раз опубликован издательской компанией «Рассвет». В сборнике «Советские гравюры» было представлено 117 работ 32 авторов. Этот художественный альбом был полностью составлен Лу Синем и является самым полным собранием гравюр советских художников.

Вышеописанные четыре сборника сыграли ключевую роль во внедрении советских гравюр в китайскую культуру и расширении художественного кругозора молодежи. На протяжении своей жизни Лу Синь всеми силами способствовал популяризации искусства гравюры. Помимо публикаций вышеуказанных сборников и художественных альбомов он организовал сам, а также помог в организации четырех выставок зарубежных гравюр, на которых в первую очередь были представлены советские гравюры того времени.

Среди тем, рассматриваемых тайваньскими и китайскими исследователями, таких как любимые Лу Синем вопросы эстетики и художественного стиля, очень мало упоминаний о коллекционировании и издании Лу Синем советских гравюр. Есть несколько статей на эту тему, но их авторы берут за основу восхищение Лу Синя советским соцреализмом. Однако круг интересов писателя в изобразительном искусстве был гораздо шире. И в западном искусстве, представленном в сборнике живописи «И Юань Чжао Хуа», и в собрании гравюр из сборника «Синь Э Хуа Сюань» нет очевидного предпочтения соцреализма. Например, «Собрание иллюстраций Бердслея» представляет декаданс конца XIX века. При внимательном изучении сборников гравюр, составленных Лу Синем, или же его кратких обзоров в публицистических заметках обнаруживается, что он не интересовался исключительно соцреализмом. Эстетическое восприятие Лу Синя было довольно открытым. К сожалению, это обстоятельство, как правило, игнорируется исследователями.

Автор данной статьи полагает, что Лу Синь был открыт для разных направлений в искусстве. Он не только сам следил за тенденциями в западноевропейском искусстве, но также был рад познакомить с ними общественность Китая. Увлечение Лу Синя советским искусством отнюдь не говорит о его полной приверженности к соцреализму, что нашло свое отражение в подборке разных по стилистике произведений в сборнике «Синь Э Хуа Сюань». В нескольких публикациях Лу Синь без всяких предубеждений оставлял заметки о работах, выполненных в стилистике авангарда.

Лу Синь был сосредоточен не только на отточенной технике советского искусства, он также уделял внимание разнообразию сюжетов советских гравюр. Во время военной смуты он испытал немало трудностей в процессе формирования своей коллекции. Он просил друзей, живших за границей, помочь ему найти самые лучшие советские гравюры того времени и при первой же возможности пытался усовершенствовать искусство ксилографии в Китае. Благодаря знакомству с гравюрами из его собрания китайским художественным кругам представилась возможность понять тенденции советского искусства и использовать его опыт в своем собственном творчестве.

Примечания

1. Панорама искусства Советской России. Токио: Новое течение, 1925 (на япон. яз.).
2. *Лу Синь*. Предисловие к сборнику «Синь Э Хуа Сюань». Доп. изд. Тайбэй: Эпоха Фэн Юнь, 1947. С. 190 (на кит. яз.).

3. Из статьи «Заметки о выставке советских гравюр» // Шанхайская газета «Шэньбао». 1936. 24 февраля (на кит. яз.).
4. *Лу Синь*. Публицистические заметки «Цзуцзе Тин» // Полное собрание. Т. 6. Пекин: Народная литература, 2005. С. 49 (на кит. яз.).
5. *Лу Синь*. Собрание современных гравюр. Предисловие (2). Доп. изд. Тайбэй: Эпоха Фэн Юнь, 1990 (на кит. яз.).
6. *Лу Синь*. Бурный поток. Послесловие // Полное собрание. Т. 8. 5-е изд. Пекин: Народная литература, 1991. С. 1870 (на кит. яз.).
7. *Цао Цзинхуа*. Лу Синь и коллекция советских гравюр. Предисловие. 1-е изд. Пекин: Пекинский музей имени Лу Синя, 1986 (на кит. яз.).
8. *Лу Синь*. Четырнадцать иллюстраций к произведению «Мать». Предисловие // Полное собрание (доп.). Т. 8. 5-е изд. Пекин: Народная литература, 1991. С. 368 (на кит. яз.).
9. *Лу Синь*. Публицистические заметки «Цзуцзе Тин» // Заметки о выставке советских гравюр. Издательство «Полное собрание», 1940. С. 24 (на кит. яз.).
10. *Лу Синь*. Сборник произведений Лу Синя: дневник (1). Пекин: Китайская литература и история, 2002. С. 374 (на кит. яз.).
11. *Лу Синь*. Инь юй цзи, послесловие. Дополненное собрание. Тайбэй: Эпоха Фэн Юнь, 1990. С. 293 (на кит. яз.).
12. *Лу Синь*. Собрание иллюстраций Бердслея. Предисловие. Доп. изд. Тайбэй: Эпоха Фэн Юнь, 1990. С. 181 (на кит. яз.).
13. *Чжан Ван Бянь*. Рассуждения Лу Синя об искусстве. Пекин: Народное искусство, 1982. С. 205 (на кит. яз.).
14. *Лу Синь*. Собрание писем Лу Синя. Т. 1. Пекин: Народная литература, 1976. С. 524 (на кит. яз.).

А.А. Егорова «Через Запад — на Восток»: авангард и интерпретация традиционного гончарства в японской керамике XX века

Anna Egorova “Via West to East”: Avant-garde and Traditional Pottery Interpretation in the 20th Century Japanese Ceramics

The selection of artistic methods for forming the lexicon of modern ceramics art in Japan took place in 20–30s of the 20th century, when “Mingei”, “Momoyama Revival” and other Japanese movements, using different origins, tried to reconstruct the national artistic language. The conceptualization of national tradition was inspired largely by the world interest to “primitive” cultures, folk traditions and crafts.

The paper is tracing the impact of Western modernism on the ideas of the most influential Japanese social and artistic movements of the 20th cent.

The idea of folk handicraft value enforced “Mingei” thinkers to put forward new demands to the modern art. However the criteria of “genuine” art, stated by Yanagi Sōetsu rather describes the ideal retrospective model of artist and tradition relations, then offers terms for new applied art. Analyzing

Keywords:

Japanese ceramics, crafts, modernism, Mingei, Momoyama Revival, Hamada Shōji, Yanagi Sōetsu, Kawai Kanjirō.

Ключевые слова:

керамика Японии, ремесла, модернизм, «Мингэй», «Возрождение Момояма», Хамада Сёдзи, Янаги Сбэцу, Каваи Кандзирō.

the contradictions of Japanese philosophy and artistic praxis in the first half of the 20th century the author is stating some key-questions: what was the Japanese idea of modernism and what were the “avant-garde” features in “Mingei” ceramics?

Artistic career and works of Hamada Shōji (1894–1978) and Kawai Kanjirō (1890–1966), key figures of 20th century ceramics, gave an opportunity to trace the establishment of modern studio ceramics of Japan and the mutual relations between modernism and folk tradition.

Отбор художественных приемов для формирования лексикона современного «традиционного» искусства керамики происходил в Японии в 20–30-е годы XX века, когда художественные движения «Мингэй» (яп. «народное ремесло»), «Возрождение Момояма» и др., используя разные источники, пытались реконструировать во многом утерянный национальный художественный язык и создать на его основе новые художественные формы.

В это время западный модернизм разрабатывал современный художественный язык, отвечающий вызовам и кризисам текущего времени. К таким кризисам, затронувшим декоративно-прикладные искусства, относится практически полное уничтожение ремесла как сферы, в которой соединяется обеспечение потребностей человеческого быта (человеческой жизни) и эстетика. Промышленное производство товаров повседневного спроса, в том числе керамики, в странах Запада и в самой Японии поставили ремесло в положение вымирающей формы деятельности, и значительно снизили художественные качества немногих создававшихся ремесленных изделий.

Для понимания предпосылок модернистических настроений в японском прикладном искусстве начала XX века важно осмыслить, что именно воспринималось в то время как «традиция» японской керамики. К середине 1920-х годов — времени оформления наиболее влиятельного художественного движения переоценки японской керамики «Мингэй» — Япония уже в течение полувека динамично развивалась по западному образцу. После Реставрации Мэйдзи Япония переживала быструю индустриализацию, европеизацию общественной и частной жизни, придерживаясь политики открытости Западу и налаживания торговых связей.

В начале этого сложного социокультурного процесса Япония могла предложить Западу весьма ограниченный круг изделий для экспорта. Помимо лаков, фарфор и керамика в середине XIX века были наиболее востребованным экспортным японским товаром, популярность которого объяснялась несколькими причинами. Во-первых, на Западе еще с XVIII века существовало устойчивое представление о японском фарфоре как предмете престижа. Мода на японский фарфор, появившаяся на волне стилистического направления *chinoiserie* в рамках рококо, нашла новые преломления и в последующие эпохи. Интерьеры классицизма и ампира, а тем более — эклектики, допускали присутствие ориентальных декоративных изделий (ваз, кашпо, пластики) из керамики и фарфора.

Во-вторых, экспозиции японского искусства на всемирных выставках (начиная фактически с демонстрации частной коллекции Р. Олкока в 1851 г. в Лондоне) в основном представляли фарфор и керамику. Спрос на японскую керамику на Западе неуклонно рос на протяжении 1850–1910-х годов, что вызвало соответствующий «ответ» японских мануфактур. К концу XIX века большое число керамических мастерских Японии работали для нужд экспортной торговли: была налажена система торговых домов, заказов по альбомам и каталогам, по образцам с международных выставок. В крупных городах и регионах традиционного керамического производства одновременно проходили два процесса: сокращение объемов производства традиционной кустарной керамики в связи с ростом промышленного производства и увеличение производства экспортной керамики для вывоза на Запад.

Эти процессы мало затронули провинциальные керамические мастерские, продолжавшие работать для местного рынка, хотя некоторые из них испытывали трудности в связи с введением новой административной системы и прекращением покровительства со стороны крупных феодальных семейств. Кроме того, увеличение экспортной торговли привело к серьезным изменениям характера производства и репертуара крупных керамических мастерских. Появились мануфактуры с разделением труда и поточным способом производства. В репертуар были введены формы, пользовавшиеся спросом у заказчиков, в декоре стало заметно стремление к повышенной «экзотичности» облика изделий. Большим спросом пользовались многофигурные композиции, отражавшие костюм и жизнь традиционной Японии в романтическом ключе; отдельным жанром декора стало изображение достопримечательностей Японии. В росписи преобладали золото и яркие надглазурные эмалевидные краски: палитра которых значительно расширилась благодаря сотрудничеству японских мануфактур с европейскими техническими

советниками, такими как Готтфрид Вагнер, работавший в Японии в 1870-х годах. Все эти явления фактически увели керамику от при- сущей ей подчиненной роли в японской системе декоративно-при- кладных искусств и оторвали ее от основ национальной эстетики.

После разрушительного, но короткого периода отказа от традиций в начале эпохи Мэйдзи японская общественная мысль вернулась к идеям об особом месте Японии в мире. Победа в Русско-япон- ской войне 1905 года и политика экспансии в Восточной Азии упро- чили эти позиции. Культурные традиции получили новое значение в этом контексте: Япония объявила себя, хоть и неофициально, наследницей достояния культуры и искусства всего Дальнего Востока, их «хранителем и арбитром»¹. Идеологическое движение «Тōё-э кайки» («Возвращение на Восток») выступало против более ранней ориентации на Запад и ратовало за обращение к миру Вос- тока — Китая, Кореи, Японии, Индии и стран Юго-Восточной Азии, осознанию себя частью древней восточной цивилизации. Рост национального самосознания и идеология национальной исключи- тельности усилили интерес к старым классическим искусствам.

Отличительной чертой японского модернизма стало обращение к собственной традиции (в отличие от западного, широко при- нявшего новации из иных культур). Однако движение к «корням» не было прямолинейным, оно было инспирировано западным опытом поисков художественного языка.

В 1910 году в Токио было основано литературно-художественное объединение «Сиракаба» («Белая береза»), поставившее своей целью знакомство Японии с историей мирового искусства и совре- менными западными художественными течениями. Янаги Сōэцу (1889–1961)², один из активных участников объединения, являлся к тому времени ярко выраженным адептом западного подхода к изучению мирового и национального наследия.

Он находился под сильным влиянием современных ему западных художественных, литературных и философских течений, очень большое воздействие на него оказали постимпрессионисты, осо- бенно в части их восторженного открытия примитивных культур. Труд Л. Хинд «Постимпрессионисты», опубликованный в 1911 году, послужил отправной точкой его увлечения западным искусством. А в 1912 году Янаги опубликовал статью «Революция в искусстве», которая была кратким изложением одноименной книги Франка Раттера (1910)³, британского журналиста, издателя нескольких художественных журналов и основателя «Фонда французских им- прессионистов», призванного приобретать произведения для на- циональных коллекций Великобритании.

«Через Запад — на Восток»: авангард и интерпретация традиционного гончарства в японской керамике XX века

В то же время Янаги начинает интересоваться западным и восточным мистицизмом. Благодаря знакомству с Бернардом Личем (Bernard Leach, 1887–1979), керамистом и активным участником объединений «Сиракаба» и «Мингэй», Янаги увлекся творчеством Уильяма Блейка (1757–1827), исследованием творчества которого занимался в 1914 году (в 1914, 1917 и 1919 годах эссе о Блейке и комментарии к его работам были напечатаны в журнале «Сиракаба»)⁴. Примерно в то же время начинается знакомство Янаги Сбэцу с Судзуки Дайсэцу Тэйтарō (1870–1966), одним из самых известных на Западе исследователей и популяризаторов философии дзэн. Знакомство переросло в дружбу и ученичество, в результате Янаги стал убежденным последователем дзэн-буддизма.

Его приверженность религиозной этике и эстетике декоративно-прикладного искусства ярко прослеживается в ряде эссе 1920–1950-х годов, составивших программный труд «Безымянный ремесленник»⁵. Эта книга стала идеологической платформой дальнейшего развития целого направления современного японского (и мирового) декоративного искусства: студийной, то есть — художественной, керамики.

Такая широта интересов привела Янаги Сбэцу к формированию специфического синкретического взгляда на искусство (и декоративно-прикладное в том числе), в котором постимпрессионистические поиски духовно «чистого» искусства в примитивных культурах сочетались с мистицизмом раннехристианских мыслителей, философией дзэн-буддизма и суфийских мудрецов. Подход Янаги Сбэцу к современному искусству, первоначально ориентированный на поиск новаций вне собственного культурного контекста и вне рационального подхода к творческой практике, был одновременно и западным, и восточным.

«Оптика» европейского модернизма позволила японским интеллектуалам сперва по-новому увидеть ремесло Кореи, затем перейти к географически более близким к Японии, но ранее не рассматривавшимся в контексте художественного творчества ремеслам о-ва Окинава и айнов, и — в последнюю очередь — самой Японии.

Теория движения «Мингэй», сформулированная Янаги Сбэцу, — «ручное производство простых людей» (*минсю-тэки ко-гэй*) — устанавливала критерии, определявшие истинность ремесленного искусства: анонимность ремесленной работы, ручное производство, невысокая стоимость и доступность для простого человека, функциональность и соответствие местной традиции гончарства. В результате деятельности Янаги Сбэцу и мастеров-керамистов круга «Мингэй» были предприняты попытки создать

керамику, которая отвечала бы высоким требованиям «истинности», сформулированным Янаги. Практически идеи Янаги воплощались такими выдающимися мастерами, как Бернард Лич и Хамада Сёдзи (1894–1978).

Творческое наследие Хамада Сёдзи обширно и хорошо изучено. Сюзан Петерсон⁶, американская художница и исследовательница творческого наследия Хамада, последовательно рассматривает все этапы работы мастера, иллюстрируя свое издание, впервые вышедшее еще при жизни художника в 1974 году, фотографиями из мастерской Хамада в селении Масико (префектура Тотиги). Биографом мастера стал его многолетний соратник Бернард Лич. В 1975 году вышла книга «Гончар Хамада» («Hamada Potter»)⁷, в которой были собраны отрывки из переписки Лича и Хамады, включавшие рецепты глазури, общие рассуждения об искусстве и впечатления от знакомства с японской и мировой керамикой. Кроме того, в издании были собраны факсимильные воспроизведения зарисовок из записных книжек Хамада.

Несмотря на наличие изданий, посвященных жизни и работе других влиятельных художников объединения (таких как Б. Лич⁸) и художественным процессам Японии того времени⁹, вопрос о художественном наследии реформаторов остается открытым.

Творчество Хамада Сёдзи широко представлено в мировых музеях и частных коллекциях, что позволяет выявить и проанализировать некоторые художественные особенности работ мастера. Группа керамики, поступившая в собрание Государственного Эрмитажа после первой в СССР крупной выставки японского современного декоративно-прикладного искусства (Государственный Эрмитаж, 1956), содержит работы Хамада и других выдающихся керамистов. Одним из ярких примеров является блюдо-лоток, декорированное шахматным узором из зеленых и коричневых квадратов¹⁰. Аналогичное блюдо-лоток хранится в галереях Фрира и Саклера Смитсоновского института в Вашингтоне¹¹. Основания этих блюд оформлены по-разному: эрмитажное стоит на четырех ножках, в то время как блюдо из коллекции Фрира и Саклера имеет плоское неглазурованное основание. Общее решение, качество глазури и характер ее нанесения, использование воскового резерва свидетельствуют о едином авторстве.

Это изделие отличается лаконизмом, простотой формы и декоративного решения, что в целом создает эффект «современности», свойственной дизайну 1950-х годов с его конструктивной ясностью, четкой архитектурностью декора, цветовой насыщенностью контрастных геометрических мотивов. В то же время использование

контрастных геометрических мотивов в декоре нельзя назвать абсолютно новаторским в японском декоративно-прикладном искусстве. Уже в XVIII веке строгая геометрия декора была позаимствована из репертуара голландской керамики (яп. *оранда*): ярким примером использования такого декора является набор чашек для саке, выполненный Огата Кэндзана (1663–1743) и декорированный шахматным узором подглазурным кобальтом (коллекция Музея Михо) ¹².

Также известным приемом декора в традиционной японской керамике был прием *какивакэ* (разделение цветом): одним из первых его начал использовать Фурута Орибэ (1544–1615), совмещая разделение фона контрастными цветами с геометрическим и растительным декорами. В нескольких работах Хамады, хранящихся в Эрмитаже (например, в квадратном блюде с красной, коричневой и зеленой глазурью¹³), и многочисленных предметах из других мировых коллекций сочетаются строгая геометрическая организация декора в полях контрастного цвета и лаконичные растительные мотивы.

Наиболее современно в коллекции Эрмитажа выглядит квадратное блюдо-лоток, декорированное полосами светло-бирюзового цвета со светло-оливковой отделкой края борта¹⁴. Этот декор наиболее ярко иллюстрирует идеи Янаги Сбэцу том, что оформление изделий для повседневного использования должно сочетать простоту и элегантность, быть простым в исполнении и репликации.

При этом, как было отмечено выше, они созвучны современности. «Лаконизм художественных средств, характерный и для старинных типов изделий, позволяет керамистам выполнять вещи, отвечающие вкусам нашего времени», — указывает А. Т. Дашкевич¹⁵. При отборе этих художественных средств мастера «Мингэй» руководствовались не только простотой их исполнения, но и визуальной ясностью, архетипичностью форм орнамента, мотивов и образов. Благодаря этому некоторые изделия (такие как блюдо-лоток с бирюзовыми полосами) теряют ярко выраженный национальный колорит, звучат не только современно, но и космополитично.

Несмотря на безусловный романтический, новаторский пафос движения «Мингэй», на уровне практической художественной деятельности в самой идеологии движения крылись противоречия. Во второй половине XX века продолжилось активное замещение ремесленных бытовых предметов изделиями фабричного производства. Анонимность была естественным образом замещена авторской работой; выдающиеся произведения Хамада и других мастеров его круга стали рассматриваться как авторитетные,

породив школы последователей и имитаторов. В этих условиях дешевизна не могла быть обеспечена: на современных аукционах произведения Хамада оцениваются от 3 до 20 тысяч фунтов стерлингов (по материалам торгов Chistie's, Bonhams и др.)¹⁶.

В рамках керамической традиции Хамада Сёдзи в Масико продолжают работать мастера семьи Хагивара. Примером их работы может послужить блюдо с бирюзовыми полосами современного мастера Хагивара Ёсинори¹⁷, пятого представителя гончарной семьи Хагивара. Несмотря на относительную доступность керамики из мастерских Масико, современное положение художественного ремесла как культурного феномена, требующего охраны в своеобразных «резервациях» признанных мастерских, отражается в сохранении авторства и присуждении отдельным керамистам и мастерским государственных статусов, таких как «мастер художественного ремесла», «мастерская художественного ремесла».

Личностный и осознанный подход к работе не мог обеспечить массового производства — одного из условий идеальной ремесленной работы (по мнению Сбэцу), в которой мастер, забывая себя, действует как бы от имени традиции, преодолевая индивидуализм. Естественно, работы таких мастеров, как Хамада Сёдзи и Каваи Кандзиро, не могли появиться в массовом быту японцев. Напротив, Хамада Сёдзи, Каваи Кандзиро и Бернард Лич выступили основателями студийной керамики в Японии и на Западе, открыв новые широкие возможности декоративно-прикладного искусства.

Признавая новаторский подход «Мингэй» к керамике и отмечая ее направленность на включение традиционного ремесла в современные художественные процессы, следует напомнить об избирательности подхода этих мастеров к керамической традиции Японии. Так, например, из сферы «народного» были исключены те произведения декоративно-прикладного искусства, которые были связаны с практикой чайного действия (яп. *тя-но ю*). Янаги Сбэцу подверг критике работу одного из самых авторитетных семейств керамики, связанных с чайной традицией, — семьи гончаров Раку. По мнению Янаги, направленность этих мастеров на индивидуальное художественное творчество, самовыражение через свои произведения отрывают их от народной традиции, и их вещи («сделанные», а не «рожденные»)¹⁸ не могут войти в современность и занять место новой национальной керамики.

В то же время другая группа японских историков и керамистов выбрала предметом исследований и подражаний керамику эпохи Момояма (1568/1573–1600/1603), классическую и наиболее авторитетную для чайной церемонии. В начале 1930-х годов

их деятельность вылилась в движение «Возрождение Момояма». Отправной точкой этого «возрождения» можно считать раскопки на территории исторической провинции Мино, проведенные в 1930-х годах археологом-любителем и керамистом Тоёдзō Аракава (1894–1985) и его товарищами — исследователями и керамистами. В апреле 1930 года Тоёдзō впервые увидел керамику со светлой глазурью (так называемые изделия *сино*), создававшаяся в провинции Мино во второй половине XVI века. Он в то время работал в мастерской керамиста, коллекционера и знатока керамики Китаодзи Росандзина (1883–1959) и сопровождал его на его персональной выставке в городе Нагоя, где они смогли увидеть чайную чашу «Тамагава», хранившуюся в коллекции семьи Сэкидо¹⁹. Происходивший из Тадзими в Мино (сейчас префектура Гифу), Аракава Тоёдзō вспомнил, что находил там фрагменты подобной керамики. Благодаря тому, что история чаши «Тамагава» хорошо документирована и восходит к эпохе Муромати, Аракава смог соотнести с ней фрагменты керамики с аналогичной глазурью и подглазурным декором железистым пигментом и датировать свои находки XVI веком. В результате исследования руин старых печей в Мино он не только обнаружил осколки керамики *сино*, но и остатки фундаментов однокамерных туннельных печей в деревне Огая (г. Кани, префектура Гифу).

В начале 1930-х годов молодые поклонники «Возрождения Момояма» заинтересовались археологией²⁰. Японские газеты широко освещали находки старой керамики и печей в районе Мино, и это вызвало настоящую «керамическую лихорадку». Фрагменты старой керамики начали высоко цениться не только керамистами и историками искусства, но и антикварами, чутко отреагировавшими на всеобщий энтузиазм. По всей стране стали возникать общества археологов-дилетантов, появилась мода на собственные археологические изыскания в старых керамических центрах. Таким образом, западная наука дала в руки японским керамистам инструмент, который, с одной стороны, демонстрировал приверженность Японии принципам современной науки, а с другой — подтверждал наличие национальной художественной традиции.

Эпоха Момояма стала расцениваться последователями Тоёдзō Аракава как «золотой век» гончарства²¹, носитель истинного национального духа, к которому следовало стремиться современным мастерам. Благодаря этому отчасти забытые типы керамики эпохи Момояма, такие как *сино*, *орибэ*, *бидзэн*, *карацу*, *ига* и др., завоевали широкое признание и популярность. В послевоенное время поиски и работа мастеров, возрождавших старые гончарные традиции, была признана организацией «Выставок японского

традиционного художественного ремесла» и установлением института Живых национальных сокровищ в 1956 году. Керамика Момояма таким образом получила статус классического искусства, а вещи, созданные в таком стиле, получили статус «традиционных».

Като Тōкуро (1897–1985), близкий друг и единомышленник Аракава, был одним из мастеров, посвятивших свое творчество возрождению керамики *сино*, производившейся в эпоху Момояма в печах провинций Мино и Сэто. Его блюдо из коллекции Государственного Эрмитажа, созданное в манере *нэдзуми-сино*²², ярко демонстрирует его подход к возрождению. Эта работа имеет совершенно явные и хорошо известные прототипы. Из многочисленных прототипов можно упомянуть блюда с изображением осенних трав конца XVI — начала XVII века из коллекций Токийского национального музея и Музея Метрополитен в Нью-Йорке²³.

Различия минимальны как между двумя произведениями периода Момояма, так и между ними и работой Като Тōкуро. К особенностям работы Като следует отнести более темную (железистую) поверхность, появление которой можно отнести не к авторской интерпретации мастера, а к несовершенству возрожденной техники. Следует отметить, что изделия *нэдзуми-сино* не создавались после XVII века, и при этом техника их производства (состав глазури, соблюдение режима обжига) достаточно сложна: серый цвет черепка обеспечивается восстановлением оксида железа в составе глазури, при появлении окислительной среды пигмент окисляется до кирпично-коричневого, видного на изделии Като.

Рассматривая эту работу отдельно от прототипов, можно обнаружить в ней те черты, которые воспринимаются «современными» в рамках европейской парадигмы XX века. Органичная искривленная форма, непринужденная асимметрия растительного декора, — эти особенности декора в первой половине и середине XX века воспринимались как авангардные. Они были вызовом модернизма, отвергавшим сложившуюся традицию промышленного производства прикладных изделий с его унификацией, механистичной выверенностью формы и ясностью рисунка, способного воспроизводиться промышленным способом с минимальными потерями выразительности. Однако очевидно, что любые авангардные черты, которые могут быть выявлены в работе мастера XX века, являются не следствием его авторского прочтения и модернизации керамической традиции, а качествами прототипов. В. Т. Дашкевич называет Като Токурō представителем «неоклассического» направления японского ДПИ²⁴. Однако термин «неоклассицизм» предполагает определенную дистанцированность от прототипа,

отбор наиболее актуальных черт старого искусства для их презентации в наиболее ярком, выразительном виде. Работы Като, так же как и других участников движения, не вносят каких-либо ярких черт по отношению к прототипу, деликатно следуют форме и декоративному строю образцов.

Оценка деятельности мастеров направления «Возрождение Момояма» керамистами не была однозначной. Мастер Кавакита Хандэйси (1878–1963), хорошо знакомый с Аракава Тоёдзō и другими приверженцами возрождения традиционных региональных типов керамики, в феврале 1942 года пригласил некоторых мастеров (в том числе Тоёдзō Аракава, Канэсигэ Тōе (1896–1967) и Мива Кюва (1895–1981)) в свою мастерскую в городе Цу (префектура Миэ) для организации нового общества под названием «Карахинэкай» («Общество чиж»). Цель организации этого общества до конца неясна, но в результате этого союза представители керамических традиций *мино*, *бидзэн* и *хаги* укрепили свое знакомство регулярными визитами в мастерские друг к другу и совместной работой.

Несмотря на то что Кавакита Хандэйси делал чайную керамику и пробовал свои силы в глазурях *сино* и *сэтогуро* (черные сэто), он не ставил перед собой цель возрождения керамики Момояма и не был сторонником этой идеи. Напротив, он был настроен критично по отношению к усилиям керамистов, принимавших участие в самостоятельных раскопках и коллекционировавших фрагменты керамических изделий Момояма. Он говорил: «Кэндзан и Нинсэй выделяются и превозносятся именно потому, что каждый из них создавал оригинальные произведения, не копируя старые корейские или китайские образцы, как делали обычные гончары. То же самое можно сказать о мастерах *кидзэто* в Мино, *орибэ* и *сино*. Они же [последователи Аракава Тоёдзō] подбирают обломки, которые были выброшены древними мастерами, поскольку эти вещи были плохо обожжены или испорчены, и восхищенно подражают им в своих работах. Делая так, невозможно создать вещи, равные работам старых мастеров»²⁵.

В то же время именно археологическое происхождение большого количества вновь обретенных памятников подтолкнуло Кавакита Хандэйси и других художников его круга к идее новой интерпретации старой керамики и реставрационной техники *кинцуги* (реставрация керамики и фарфора лаком *уруси*). Их особое внимание привлек такой специфический вид реставрации, как *ёбинцуги*, когда утраты восполняются или новое изделие «набирается» из фрагментов разных керамических чаш, или изделий из разных материалов (керамики и фарфора). В реставрации чаши

из мастерских Токонамэ (основа —XVI век), сделанной в XVIII веке, использован прием контраста грубой неглазурованной глины и полихромного, с блестящей глазурью, фарфора, а прожилки золотого лака, скрепляющего фрагменты, придают обновленному изделию нарядность и декоративность²⁶.

Созданная Кавакита Хандэйси чайная чаша «Нэконантю» из Национального музея современного искусства в Токио собрана из двух фрагментов: неглазурованного корпуса чаши работы мастерских Бидзэн или Тамба и нижней части борта и основания тарелки (*мукодзукэ*) светлого черепка с прозрачной глазурью. Соединение фрагментов изделий разной формы, нарушающее традиционную логику формы чаши *тяван*, нехарактерно для традиционной керамики.

Этот традиционный прием, никогда прежде не расценивавшийся как главное художественное средство, открыл широкие возможности для интерпретации старой керамики. Сегодня им пользуются ряд китайских, корейских и японских керамистов (Судзуки Горо, Ли Сукён и др.). Их работы, собранные из фрагментов фарфора и керамики, воспринимаются как ультрасовременные, лежащие в стилистическом направлении постмодернизма. Однако очевидно, что вопрос «новаторства» в керамике вновь перемещается в плоскость востребованности отдельных стилистических особенностей старой керамики или технико-технологических приемов.

Переоценка деятельности старых мастерских и взаимная критика представителей разных направлений демонстрируют активные поиски художников-керамистов Японии первой половины XX века в области нового художественного языка. Западные влияния модернизма и развитие исторической науки начала XX века оказались исключительно востребованными в условиях новой культурной политики Японии. Для создания новой национальной политики в рамках идеологии «Тōё-э кайки» требовалась реконструкция национальной традиции. Эта реконструкция в первую очередь предполагала отбор эталонных форм национальной культуры, и, вслед за философами и культурологами своего времени, керамисты обратились к разным традициям японского гончарства. Наиболее авторитетными образцами стали народная керамика и керамика для чайной церемонии *тя-но ю*. Перед мастерами стоял ряд задач: с одной стороны, было необходимо воссоздать техники и технологии, утраченные к началу XX века (состав глазури *сино*, селадоновых и красных глазури *каки*, обжиг в Бидзэн, строение однокамерных печей *анагама* и пр.); с другой стороны, в художественный оборот вновь вводились стилистические приемы старой керамики: формы,

композиционные и колористические принципы декора, мотивы и орнаменты.

Многие старые стилистические особенности разных групп японской керамики подвергались интерпретации. Так, представители движения «Мингэй» Хамада Сёдзи и Каваи Кандзирō использовали отдельные особенности народной и авторской керамики XVI–XVIII веков, придавая им более яркое, современное звучание. Кавакита Хандэйси, и другие мастера применяли традиционную технику *ёбинцуги* для восстановления фрагментированной керамики XVI–XVII веков и создания новых художественных объектов.

Благодаря этим процессам произошел переход керамики от ремесленного производства или вида творческого досуга интеллектуалов к студийному искусству. Во второй половине XX — начале XXI века эта тенденция приведет к активному использованию керамики в актуальном искусстве, инсталляциях и арт-объектах художниками разных стран. Отправной точкой этих изменений можно считать 1920–1930-е годы, когда роль керамики в художественном процессе и ее способность быть выразителем стиля эпохи были кардинально пересмотрены японскими керамистами.

Примечания

1. *Brandt K.* Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan. Duke University Press, Durham and London, 2007. P. 10.
2. В статье все японские имена не склоняются и приводятся согласно японской традиции: вначале фамилия, потом — личное имя.
3. *Yuko K.* A Japanese William Morris: Yanagi Soetsu and Mingei Theory/Journal of William Morris Studies 12.2 (Spring 1997). London, 1997. P. 39–45.
4. «William Blake — 1754–1827»/Shirakaba V (April, 1914). P. 1–137 «Саси-э ни цуитэ» («К иллюстрациям»)/Shirakaba VIII (1917). P. 226. Пояснения к шести иллюстрациям У. Блейка Shirakaba X, No.11 (Nov.-Dec., 1919). P. 180.
5. *Yanagi S., Leach B.* The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty. NY: Kodansha USA, 2013.
6. *Peterson S.* Shoji Hamada: A Potter's Way & Work. A&C Black—London, 2004. 240 p.
7. *Leach B.* Hamada Potter. New York—Tokyo: Kodansha International, 1990. 232 p.
8. *Cooper Emmanuel.* Bernard Leach: Life and Work. New Haven & London: Yale University Press, 2003.
9. *Brandt K.* Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan. Duke University Press, Durham and London, 2007.
10. Инв. № ЯК-1886
11. Инв. № S1989.31. Электронный каталог. [Электронный ресурс]. URL: http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_S1989.31&breadcrumb=true (дата обращения: 12.10.2015).
12. *Kenzan.* The world of quietly refined elegance. Catalogue. Miho Museum, Kyoto, 2004. Cat. 173.

13. Инв. № ЯК-1768.
14. Инв. № ЯК-1764.
15. *Дашкевич В. Т.* Искусство современной Японии в собрании Эрмитажа. Л. — М.: Советский художник, 1965. С. 17.
16. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bonhams.com/auctions/16627/lot/46/> (дата обращения: 20.07.2016); [Электронный ресурс]. URL: <http://artist.christies.com/Hamada-Shoji--44407.aspx> (дата обращения: 20.07.2016); [Электронный ресурс]. URL: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/shoji-hamada-circa-1955-5617910details.aspx?pos=6&intObjectID=5617910&sid=&page=8&lid=1> (дата обращения: 20.07.2016).
17. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hickorees.com/brand/japanese-pottery/product/medium-square-plate-from-hagiwara-kiln-hgw-010> (дата обращения: 14.10.2015).
18. *Yanagi Sōetsu, Leach Bernard.* Op. cit. P. 76.
19. Чаша хранится в Художественном музее Токугава, Нагоя. Чашу см. на сайте музея. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tokugawa-art-museum.jp/english/parmanent/room2/sya6.html> (дата обращения: 14.10.2015).
20. Археология появилась в Японии благодаря деятельности западных исследователей конце XIX века, таких как Эдвин Морс и Уильям Гоулэнд. Но уже в 1896 году в Токио было основано Археологическое общество, а с 1909 года в университетах стали открываться курсы по археологии.
21. Modern Revival of Momoyama Ceramics. Turning Point Toward Modernization of Ceramics. Catalogue, Crafts gallery, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 28 Sept. — 24 Nov., 2002.
22. Инв. № ЯК-1889.
23. Инв. № 1975.268.436. Электронный каталог коллекции. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.268.436> (дата обращения: 14.10.2015).
24. *Дашкевич В. Т.* Указ. соч. С. 5.
25. Modern Revival of Momoyama Ceramics. P. 64.
26. Flickwerk Collection. The Aesthetics of Mended Japanese Ceramics: catalogue. Munster: Museum fur Lackkunst, 2008. Cat. №40.

Е.О. Кузина Модернизм в индийском искусстве: «Прогрессивная группа художников». 1947–1954, Бомбей

Lisa Kuzina Activation of Modern Art in Independent India: “The Progressives” (1947–1954, Bombay)

Making of modern art in India was a complicated process that captured big multicultural cities, such as New Delhi, Calcutta, Bombay, Madras and others. The flow of arising artistic energy potentiated new art collectives. “The Progressive Artists’ Group” appeared in 1947 in a complex atmosphere of Bombay, in a country, rushing into being independent. It was the time of great experience for young Indian artists who discovered new forms and artistic methods. The group from Bombay was making international art merging Western modern art and artistic and religious heritage of India.

Keywords:

Indian Modern Art, Progressive Artists’ Group, Souza, Husain, Raza, non-Europene art, international modernism, transmission of modernism, tradition via modernism.

Ключевые слова:

«Прогрессивная группа художников», Соуза, Хусейн, Раза, внезападное искусство, индийский модернизм, интернациональный модернизм, традиция и модернизм.

В отличие от представителей европейского модернизма, индийские художники этого направления практически не известны и не исследованы в России. Отчасти это объясняется национальной спецификой с характерным для нее сложным переплетением восточных и западных парадигм в творчестве. В данной статье будет совершена попытка описать контекст, в котором зародился индийский модернизм, и рассмотреть деятельность

центрального для него объединения — «Прогрессивной группы художников».

В 40-е годы XX века в больших городах Индии — Дели, Мадрасе, Бомбее, Бароде, Калькутте — активизировался культурный обмен, приход западной парадигмы трансформировал облик индийского искусства. Культурный дискурс, образованный на пересечении индийской и западной традиций, характеризуется некоторым критическим отношением к их взаимодействию. Находясь внутри этой ситуации, художники обнаружили синтетические возможности современного искусства и начали сталкивать исконно индийские принципы с идеями Запада.

«Прогрессивная группа художников» сформировалась в Бомбее в 1947 году. Ее основатели были вдохновлены эстетикой западного модернизма, однако ключевым принципом их творчества являлась работа со спецификой символического ряда традиционного индийского искусства. Вместе с тем они противостояли устоявшимся в Индии художественным практикам, не отличавшимся высоким уровнем рефлексии и носившим скорее ремесленнический характер.

Периоду индийского модернизма исследователь новых художественных течений Индии XX века Гита Капур (р. 1943) отводит всего три десятилетия: 1935–1965 годы¹. По ее мнению, возникновение модернизма связано с распространением европейского художественного образования и организации колледжей, школ и других учебных заведений столетием ранее (начиная со второй половины XIX века) в Калькутте, Мадрасе, Лахоре и Бомбее. Почти в каждой из таких школ изучение традиционных индийских ремесел (резьба по слоновой кости и камню, художественная обработка металла и т. д.) сосуществовало с обучением академическому рисунку и живописи — техникам, привезенным западными художниками. Мысль о культурных противоречиях, вызванных европеизированной программой обучения, выразил Рабиндранат Тагор (1861–1941): «Чувство пренебрежения и превосходства неизменно унижало нас и нанесло серьезный ущерб нашей культуре. Оно породило в сердцах нашей молодежи недоверие ко всему, что являлось наследием прошлого. Старинные индийские картины и другие творения искусства высмеивались нашими студентами, подражавшими европейским учителям в этот обывательский век»².

Почувствовав культурный раскол, на рубеже XIX–XX веков индийская интеллигенция реабилитировала символическое содержание национальной культуры, протягивая нить к глубинам традиционной мысли. Искусство Бенгальского Возрождения (в частности, Абаниндраната и Гогонендраната Тагоров, Нондолала Бошу) было наполнено идеей

внутренней связи с прошлым, которое должно было обогатить современную индийскую национальную культуру, оставленную без должного внимания вследствие колониальной политики. Погружаясь в образность отдаленных эпох, художники заново открывали выразительные средства и создавали изобразительный язык.

Бенгальская группа художников первой (после Рави Вармы, 1848–1906) обратилась к традиции как источнику индийской образности. Поэтому бенгальская школа особо значима для истории индийского искусства XX века — она стала точкой опоры для следующих поколений живописцев, которые продолжали работать с заново открытыми ею смыслами, принимая, интерпретируя или отказываясь от них. Однако не стоит полагать, что бенгальская школа была феноменом однородно консервативным. Предпосылки к сложению нового художественного мышления были заложены уже внутри нее. Будучи явлением, противостоящим академической традиции, она выработала эклектичный принцип соединения незападных источников с европейскими течениями (например, мы можем наблюдать глубокую связь творчества бенгальской школы с искусством Прерафаэлитов). Помимо этого, позиции каждого художника были уникальны, и если Рабиндранат Тагор экспериментировал как живописец, соотнося принцип спонтанности появления образов с индуистскими представлениями об устройстве мира, то Абаниндрат Тагор (1871–1951) сожалел об утере современными мастерами привязанности к традиционному принципу работы: «Когда я смотрю на образцы своего раннего творчества, целью которых была узнаваемость их как произведений индийского искусства, я чувствую, что они могли бы быть лучше. Но искусство Индии не продолжило этой линии, и сильно уклонилось от курса, принятого им в начале, — мое сердце разрывается, когда я думаю об этом»³.

Я привожу позднее высказывание Абаниндрата Тагора, так как оно довольно ясно характеризует неотрадиционалистский взгляд на модернизм. Если Абаниндрат стремился создать индийскую живопись, работая по средневековым канонам, и чаял сформировать новую школу, подобную мастерским Средневековья, то М.Ф. Хусейн, Ф.Н. Соуза и другие художники их круга отказались буквально следовать традиции, в которой мастер обезличен и его искусство может восприниматься вне его субъективного восприятия. Они обращались к символам и идеям, принадлежащим области мифологии, создавали на их основе уникальные формы, будучи свободными в выборе тематики и ее выражения. «Индийскость», о которой говорит Абаниндрат, перестает резко противопоставляться «западному» пути. Стилиевые границы постепенно начинают размываться. Так организовывается картина интернационального модернизма. Искусство

отходит от риторической обусловленности, и художники с восторгом и восхищением воспринимают достижения Пикассо, Матисса, Кандинского, Клее и многих других европейских коллег, с которыми они знакомятся по альбомам и на немногочисленных выставках, привозимых в страну. Эти процессы проходят параллельно в крупных городах Индии: Дели, Калькутте, Бомбее, Мадрасе. Можно сказать, что индийские художники находились между двумя полюсами мирового искусства, и в напряжении между ними рождалось новое.

История возникновения коллектива. Бомбей

К 1940-м годам Бомбей стал ведущим культурным, художественным и коммерческим центром. Позднее мультикультурный мегаполис стал основной площадкой индийского современного искусства. Во многом обретение такого статуса было связано с деятельностью конкретных представителей «Прогрессивной группы». Будущие «прогрессисты», как и многие другие бомбейские художники, группировались вокруг Школы искусств им. Джемшитджи Джиджибхоя (далее — J. J.)⁴. Школа J. J. работала с 1857 года, предоставляя студентам два направления подготовки: «западная» техника масляной живописи и техники индийской художественной традиции. Школа J. J. и Бомбейское Общество Искусств (Bombay Art Society), образованное в 1888 году, совместно проводили активную выставочную деятельность и осуществляли студенческий обмен. В 1936 году директором школы стал Чарльз Герард. Он принадлежал к кругу современного искусства Лондона, поэтому большое внимание уделял идеям модернизма и изучению современного европейского искусства и тем самым расширил программу Школы J. J.⁵

В конце 30-х годов XX века в Бомбее появился художественный салон, участниками которого были члены будущей «Прогрессивной группы художников». Салон организовали Рудольф фон Лейден (1908–1983), арт-критик журнала «Times of India», Уолтер Лангхаммер (1905–1977), художник и преподаватель искусств из Австрии, и Эммануэль Шлезингер (? — 1968), коллекционер авангардного индийского искусства. Своей миссией они видели трансформирование искусства Бомбея и освобождение его от уз академической традиции. Карин Зитцвиц в своем исследовании «Эстетика секуляризма: искусство модернизма и визуальная культура в Индии» описывает упомянутых деятелей как тех, «кто чувствовал свою причастность к индийской культуре, кто ощущал ее особенный ток и страстно работал во имя индийского национального проекта». В уникальной атмосфере Бомбея они смогли быть услышанными, а влияние, оказанное ими на современную индийскую культуру, неоспоримо: в 1940-е годы они работали для «социального, интеллектуального и коммерческого подкрепления индийского искусства»⁶.

Салон был не только свободной территорией для творчества, но и своеобразным интеллектуальным кружком: в освоении истории мирового искусства формировались взгляды каждого. Как вспоминает художник С.Х. Раза, Лангхаммер показывал им репродукции Рафаэля, Эль Греко, Моне, Сезанна, а также персидские, раджпутские и могольские миниатюры одновременно, выставляя их в один ряд⁷. Это не только расширяло кругозор художников, но и позволяло осознать различные подходы к формообразованию в мировом искусстве, научиться соединять их в собственном творчестве, что помогло бы молодым художникам избежать подражаний и концентрироваться на собственном методе.

Дискуссии в салоне привели Ф.Н. Соузу к идее объединения в группу художников «The Progressive Artists' Group». Манифест, написанный им к первой выставке группы, свидетельствует о том, что все ее участники объединились не под эгидой общего стиля и эстетических принципов, а с общей целью достижения художественной свободы. Автор объявляет: «Сегодня мы пишем с абсолютной свободой содержания и техники, почти анархически, подчиняясь только вечным эстетическим законам пластической и цветовой композиции»⁸. Для Индии это заявление звучало достаточно радикально, а первые выставки вызвали массу отрицательной критики.

Обсуждения внутри объединения положительно сказывались на деятельности каждого. С.Х. Раза вспоминает о том, какими плодотворными были их встречи: «Кроме нашей юности и нехватки средств, нас объединяло то, что мы надеялись лучше понять искусство. Мы стремились к познанию и одновременно боролись с превратностями материального мира. Наши встречи и дискуссии были проникнуты чувством братства и теплотой. Это был живой обмен идеями. Мы критиковали друг друга так же решительно, как и хвалили. Мы переживали время, когда в нашей стране не было современного искусства, период замешательства»⁹.

В ноябре 1947 года в Раштрапати-Бхаван (Дели) открылась выставка, которая оказала сильное воздействие на художников «Прогрессивной группы». Экспонировались скульптуры периода цивилизации долины Инда (III тыс. до н.э.), каменная и бронзовая пластика средневекового периода, миниатюры могольской, раджпутской традиции и школы Пахари, то есть было представлено развитие искусства Индостана за пять тысячелетий. В дальнейшем эта коллекция составила ядро Национального музея в Дели. Выставка не только концептуально переосмысляла искусствоведческий подход к индийскому наследию, но и манифестировала национальную идею уникальности исторического пути и ментальности. Для современных художников

это событие было встречей со знанием древних мастеров. Избегая идеологических коннотаций, связанных с проблемой национальной идентичности, художники «Прогрессивной группы» интересовались визуальным языком древнего и средневекового искусства.

Традиционные образы в творчестве художников «Прогрессивной группы»

Макбул Фида Хусейн вспоминает: «Одной из причин, по которой я обратился к скульптуре периода династии Гупта, было изучение человеческих форм и пропорций — когда Индия была Британской, мы изучали человеческие пропорции по образцам греческой и романской скульптуры. И, как я впоследствии выяснил, этот подход был неправильным. На Востоке человеческая фигура имеет совершенно иное устройство. Походка деревенской индийской женщины отличается особым ритмом, и это движение можно передать тремя изгибами: от ног, бедра и плеча. Они двигаются ритмически. Движение же европейца прямолинейное и архаичное»¹⁰. По мнению исследовательницы культурного наследия полуострова Индостан Стеллы Крамриш, скульпторы древности и Средневековья сохраняли самую тонкую связь с окружающей их действительностью, реальностью, которую можно ощутить физически и запечатлеть в вечном материале.

Художественный мир М. Ф. Хусейна — мир образов, заимствованных из индийской культурно-мифологической традиции, нашедших особую интерпретацию. Его художественный язык стремится возвыситься до уровня надличного. На основе ритуального языка жестов, Хусейн выработал свой уникальный словарь. Отсутствие концентрации на личном (что сказывается на выборе сюжетов, как правило, мифо-эпических или исторических, в отказе от изображения индивидуализированных черт лица) позволило художнику прикоснуться к религиозно-философским представлениям о мироустройстве. Почти любая пластическая композиция художника музыкальна: визуальность стала самоценна и абстрагирована от повествовательности.

Здесь я обращусь к двум работам, которые ярко характеризуют возникшую синтетическую образность. Первое полотно М. Ф. Хусейна «Между пауком и лампой»¹¹ (1956) представляет собой композицию вертикального формата. В верхней части картины находится лампа, стоящая на голове брахмана, в нижней — паук. Между этими полярностями — напряженное красное поле, в котором заключены антропоморфные фигуры. Цветовая композиция, условно разделяющая картину на три уровня, носит символический характер. Скорее всего, автор обратился к метафоре Шветашватара Упанишады, соответствующей философии санкхьи: «...нить паука тянет в бездну тамаса, лампа восходит к саттве, а раджас (красный центр) соединяет обе

тенденции в мире людей». Если идея восходит к индийской традиции, то грубо очерченные фигуры, работа большими плоскостями локального цвета связаны, скорее, с трендами модернистской живописи.

В другой его работе «Без названия»¹² (1960) также можно обнаружить нарратив, однако композиция позволяет прочесть лишь интонацию целого, отказывая в конкретной трактовке сюжета. Хусейн живописно обобщает формы, его образы становятся монументальными, застывшими, вневременными. Псевдо-кубистическая манера письма, локальный цвет, большие вибрирующие плоскости, простота геометризированной трактовки фигур — эта ритмическая композиция дает возможность передать след традиции, проявляющийся в передаваемом нам образе.

Если во многих работах Хусейна мы ощущаем тоску по религиозно-философскому мышлению Индии, и в связи с этим некоторое «отстранение», то в творчестве его ближайшего коллеги и близкого друга, Фрэнсиса Ньютона Соузы (1924–2002), мы увидим совсем другую идею. Он не столько ассимилировал формы западноевропейского искусства, сколько восхищался свободой выражения «личного хаоса»¹³. Выросший в католической семье, он нередко писал картины на христианские темы. Часто они проникнуты ощущениями ужаса, боли и страдания. Соуза стремится к максимальной откровенности, в его работах считывается двойственность его личного религиозного переживания, наполненного страхом и сочувствием одновременно. Исследующий глаз художника будто всегда наполовину обращен в темноту подсознания. Свободно играя с религиозно-мифологическими образами и табуированными темами, в начале своего творческого пути художник находит вдохновение в национальном культурном материале.

Одна из его ранних работ, созданная под впечатлением от древнеиндийской скульптуры, называется «Любовники»¹⁴. Художник интегрирует средневековый сакральный образ любовного соития из храмового комплекса в Кхаджурахо в контекст современной живописи.

В творчестве Соузы мы увидим множество женских фигур, напоминающих рельефные образы якшинь: высокая округлая грудь, стилизованные волосы, светотеневая лепка фигуры. Путь художника так же, как и его близкого друга, Хусейна, который, кажется, был определен с самых первых шагов. Творчество авторов разворачивалось как два цельных, тематически и формально, полотна.

В этом плане Сайед Хайдер Раза (р. 1922) отличается от Соузы и Хусейна. Он двигался по траектории от импрессионистических штудий к экспрессионизму и кубизму, затем через абстракционизм

и абстрактный экспрессионизм к обретению собственной темы во время творческого кризиса. Для него любой художественный образ есть бинду — не что иное, как глубоко укорененное в философской традиции индуизма понятие. Вдохновленный символом начального творческого импульса, точки или семени в тантрической традиции, художник следует традиции соединения визуального и концептуального. Раза обретает связь с этим символом через практику погружения в медитативные состояния¹⁵.

Меланхолия истории мирового искусства приобщает к задумчивости и смирению перед необходимой смертью и возрождением идей, вечной повторяемостью мотивов и т. д. Однако сама история не перестает быть письменной и устной традицией, так как бесконечны изменения и перестановки слагаемых.

Говоря об искусстве XX века в Индии, мы сталкиваемся с удивительным для этой страны явлением. Начиная с 30-х годов в городах появляется множество свободных художников. Как будто происходит высвобождение духа, ранее сдерживавшегося невидимыми, но вполне ощутимыми цепями. Это искусство юности, новой страсти. Художниками двигала романтическая идея того, что они прикасаются к тайному знанию. Замечательна в них та искренность, с которой они пустились в творческие поиски, не слишком оглядываясь на общественное мнение, уделяя внимание только личному переживанию истории мирового искусства.

С XIX века изобразительное искусство Индии развивалось, воспринимая идеи и форму западноевропейских течений одновременно с воспоминанием культурных традиций полуострова. Формальная сторона изобразительного искусства стала для художников проводником и посредником в сложной коммуникации культур.

«Прогрессивная группа» просуществовала так недолго — для истории искусства почти мгновение — они бросили вызов современному индийскому обществу, даже шокировали его. Их творения называли деградирующими, преподаватели в Школе J. J. советовали своим ученикам избегать общения с ними. Такая смелость и сильный заряд их творчества привели к успеху в создании типа профессионального и независимого художника, чье искусство призвано обратиться к собственному опыту переживания мировой культуры, искусства, задающего вопросы и стремящегося к искренности и честности репрезентации.

Индийский модернизм не порывал с эстетической ценностью идей, заложенных в культуре, но его отличительной чертой можно считать большую открытость личному опыту, наполненному

непосредственным знанием или интуитивным осмыслением действительности, что по большому счету обновляло духовную традицию общности. В Индии появляется тот художник, задачей которого является не только передача культурных кодов в традиционной (предсказуемой для зрителя) форме, но посвящение себя страстному упоению самым широким спектром образов. Он отделяет себя от любого политического и культурного дискурса, снимает усталость от национального самоутверждения и старается приобщиться к тому, что Рабиндранат Тагор назвал «игрой Великого Существа».

Примечания

1. *Kapur G.* When Was Modernism in Indian Art // *Journal of Arts and Ideas.* 1995. No. 27–28. P. 107.
2. Цит. по: *Шептунова И.И.* Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1984. С. 60.
3. *Tagore A.* Abanindranath Tagore. His early work. Calcutta: Indian museum, 1951. P. 3.
4. «Школа искусств Джамшитджи Джиджибхоя», или “Jamshetjee Jeejeebhoy School of Art”, была названа по имени ее создателя, индийского просветителя и мецената, и работает по сей день. Детальная историческая справка о работе школы со дня создания до 1957 года написана Н.М. Келкаром (Kelkar N.M. *The story of the Sir J.J. School of Art: 1857–1957.* Bombay, 1969). Для названия школы в тексте статьи будет использоваться сокращение «J.J.».
5. Чарльз Герард был инициатором объединения молодых художников, студентов Школы J.J. в «The Young Turks». В 1941 году была проведена их первая выставка. Они были предшественниками «The Progressive Artists’ Group», которая объявила о себе в 1947 году.
6. *Zitzewitz K.* The Aesthetics of Secularism: Modernist Art and Visual Culture in India. Ph.D. Diss. Columbia University, 2006. P. 118.
7. См.: *Dalmia Y.* The Making of Modern Indian Art: The Progressives. 2001. P. 61.
8. Ibid. P. 43.
9. Ibid. P. 55.
10. Ibid. P. 102.
11. *Husain M.F.* «Between the Spider and the Lamp». 1956. Oil on canvas. (228.6x124.5 cm). [Электронный ресурс]. URL: http://www.contemporaryindianart.com/images/postindependence/mf_husain-2.jpg.
12. *Husain M.F.* «Untitled». 1960. Oil on canvas. (73.7x130.8 cm). [Электронный ресурс]. URL: <http://images.mid-day.com/images/2015/sep/husain.jpg>.
13. Творчество Ф.Н. Соузы было рассмотрено с помощью психоаналитического метода. См.: *Parimoo R.* Art of Francis Newton Souza: A Study in Psycho-Analytical Approach. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artnewsnviews.com/view-article.php?article=art-of-francis-newton-souza-a-study-in-psycho-analytical-approach&iid=29&articleid=803>.
14. *Souza F.N.* «Lovers» 1948. Opaque pigment on paper. (78.7x55.9 cm). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.robdeanart.com/data/stock/20100907181935-image.jpg>.
15. С.Х. Раза создал свой «классический» образ (черная точка, которая разрастается и образует черный круг), вспоминая уроки медитации его детства. Конечно, будучи опытным художником, он соединил свои детские воспоминания с достижениями американских экспрессионистов (Дж. Поллока, М. Ротко и других) и концепциями К.Г. Юнга.

Д.А. Фармаковская Современное искусство Японии 1950-х. Группа «Гутай»

Diana Farmakovskaya Contemporary Japanese Art of 1950s. Gutai Group

This article covers the brief history of one of the most outstanding phenomenon of Japanese art of the 20th century — Gutai group, the first art group in postwar Japan to involve new art practices. Found in 1954 by an influential artist from Osaka Yoshihara Jiro (1905–1972), the group transferred its activities from museums and exhibition halls to the street and “everyday life”. The members of the group were both adherents of the European tachism and one of the pioneers of performances and happenings. Popularity of Gutai allowed it to open its Pinacotheca, take part as a pavilion authors on the World Expo–70 in Osaka and to make way for Japanese artists to international art community. This article observes the context of art in the 1950s in Japan and the outstanding role of Gutai in it and in the international art of contemporaneity.

Keywords:

contemporary art,
Japanese art,
Gutai,
performances,
happenings,
Yoshihara Jiro.

Ключевые слова:

современное искусство,
японское искусство,
Гутай,
перформансы,
хэппенинги,
Ёсихара Дзиро.

Как и в западноевропейском искусстве, в первое двадцатилетие после Второй мировой войны в японском искусстве происходит переход от национального модернизма к интернациональному языку постмодерна. Японское искусство окончательно обособляется от главенствующей в предыдущие годы традиции, сводящей все течения изобразительного искусства к двум школам — *нихонга* (традиционной японской живописи) и *ёга* (западной живописной школе). Со второй половины 1940-х годов современное искусство, *гэндай* (*бидзюцу*), исторически связанное с довоенным авангардом, возникшим в результате влияния европейских течений,

начинает приспособлять новые смысловые и стилистические приемы для передачи идей и проблем, волновавших современных художников на заре новой эпохи. Находясь в русле мировых тенденций нового искусства, художник перестает быть просто живописцем или просто скульптором: он виртуозно сочетает в себе эти и другие роли — роли строителя, творца художественных объектов, сценографа и композитора, актера или даже самого «объекта искусства».

Художественная жизнь Японии после 1945 года. Периодизация
Исторические перипетии, напрямую повлиявшие на социально-экономическое положение страны, стали непосредственной причиной кардинальных перемен в жизни и мировосприятии японского общества. В устоявшейся историографии периодизация «послевоенный этап» включает в себя первые 25 лет после капитуляции Японской империи во Второй мировой войне и трагических событий в Хиросиме и Нагасаки. Искусство, которое на протяжении всего XX века во многих странах очень чутко откликалось на политические и социальные проблемы, и в этот раз ярко проявило общественные настроения. Исследователи японского послевоенного искусства делят его на три фазы, соответственно десятилетиям: 1950-е — время возникновения многочисленных художественных групп; 1960-е — после подписания Договора о взаимном сотрудничестве и безопасности между США и Японией; и конец 1960-х — 1970-е, центральным событием которого стали выставка Экспо-70 в Осаке и международная Токийская биеннале в 1970 году, которая носила название «Между человеком и материалом».

Вторая половина 1940-х годов примыкает к 1950-м: именно тогда складываются важнейшие для периода художественные институты, частные и государственные организации, поддерживающие современное искусство, а также новые самобытные творческие группы, совмещающие в своем творчестве самые разные арт-практики. Именно такие объединения дают первый импульс к смене ориентиров, которые будут преобладать в 1960-е годы: интерес к «мусорному искусству» (*junk art*) как к разновидности «антиискусства» (*хан-гэйдзюцу*), сознательный отказ от оригинальности, игнорирование институций и вовлечение зрителей в творческий процесс.

Большой общественный резонанс, в первую очередь в молодежных кругах, вызвал подписанный в Вашингтоне 19 января 1960 года договор о взаимодействии и безопасности между США и Японией — формально если не пролонгировавший оккупацию, установленную Союзными войсками после капитуляции Японии во Второй мировой войне, то недвусмысленно оправдывавший присутствие

американского военного контингента на Японском архипелаге. Студенческие протесты, направленные против уступок правительства, продолжились и в художественной среде: творцы искусства, а вернее «антиискусства», протестовали как против политических промахов, так и против изживших себя официальных институциональных структур. Они протестуют и против исчерпавших свой потенциал тенденций, господствовавших во второй половине 1950-х под влиянием западного абстракционизма.

Завершающий для послевоенного японского искусства этап — конец 1960-х — начало 1970-х — направлен уже не только против устаревших идей, но и, в свою очередь, против идеологии первой половины 1960-х с его провокационной природой. Приверженцев новой философии интересует так называемое не-искусство (*хи-гэйдзю-цу*), то есть сознательный отказ от *произведения* (глагол) искусства. Заключительной точкой в развитии послевоенной авангардной художественной среды в Японии считается международная выставка «Экспо-1970», прошедшая в Осаке. В ее подготовке и работе участвовали многие вчерашние авангардисты, когда-то непримиримые противники официальных музейных учреждений и государственных структур, которые к 1970-м получили признание как современные художники.

Таким образом, художественные тенденции послевоенного времени развивались в тесном взаимодействии с историческими событиями и переменами политического и социального характера. Тем не менее связывать тенденции развития искусства исключительно с социально-политическими факторами было бы по меньшей мере некорректно. Развитие национальной среды современного искусства складывалось в равной степени под влиянием передовых течений западного искусства: в 1930–1940-х годах сильнейшее воздействие на японских художников оказывали сюрреализм и дадаизм, в 1950-е — абстрактный экспрессионизм в его американской и французской модификациях, а также первые шаги мультимедиа-искусства, авангардного театра и экспериментальной музыки; в 1960-е годы заметен интерес к поп-арту с обесцениванием арт-объекта, возвращается интерес к дадаизму. В русле набирающих оборот перформансов и хэппенингов рождаются первые примеры японского «искусства действия». Культурный обмен происходил в двустороннем порядке, достаточно вспомнить масштабный интерес Западной Европы и Америки к традиционной японской гравюре *укиё-э*, каллиграфии и восточным религиям, в частности к дзэн-буддизму, в пору расцвета такого движения, как минимализм¹.

1950-е годы: «Гутай»

В конце 1940-х — начале 1950-х годов в Японии искусство, как и многие другие сферы жизни общества того времени, служило одной цели — решению вопросов социально-политического порядка, восстановлению мирного существования после затянувшейся войны. С одной стороны, были старые мастера, в основном представители довоенного авангарда, высказывающиеся о пережитых ужасах прошедших лет и текущих проблемах родины; с другой — молодое поколение художников, вдохновлявшихся последними «достижениями» западного искусства и искавших способы выработать собственный стиль, занять свою нишу в мировом контексте. К ним относятся участники выставок «Ёмиури Индепендент»², многие из которых продолжают свою деятельность в последующие годы и громко заявят о себе уже в 1960-е годы. А также две по-настоящему самобытные художественные группы, существующие в разных частях Японии: «Гутай» и «Дзиккэн Кобо». На развитие современного искусства оказала влияние в первую очередь группа «Гутай», поскольку «Дзиккэн Кобо» («экспериментальная мастерская») в своей работе опиралась на современную электронную музыку, балет и сценографию.

Группа сложилась в 1954 году, приняв за название сочетание двух иероглифов — Гу (具) — орудие, инструмент, и Тай (体) — тело, субстанция — что в сочетании могло означать «конкретное» (в противопоставление «абстрактному»). «Гутай» образовалась в Осаке — крупнейшем городе региона Кансай, с давних пор соперничавшем со столичным регионом Канто. В Токио в то время все внимание было сконцентрировано на ином направлении искусства — социальном реализме и так называемой репортажной живописи: обеспокоенные проблемами социально-политического характера, столичные художники и критики «воспринимали “Гутай” единственно как буржуазный спектакль, не более серьезный или значительный, чем детская игра»³. Ежегодные выставки «Ёмиури индепендент» в Токийском городском музее искусств в парке Уэно, в которых участвовали будущие последователи группы «Гутай», еще только набирали авторитет в художественной жизни страны.

В девятом выпуске художественного журнала «Гутай» (1958) лидер группы Ёсихара Дзиро (1905–1972) описывал процесс возникновения одного из самых любопытных художественных объединений 1950-х так: «Молодые студенты от искусства, которые разделяли всеобщее настроение отчаяния в послевоенное время, начали собираться в моей мастерской, а я был для них учителем, который ничему не учит. Они были способны самостоятельно найти

собственные пути. Моя роль, если она и заключалась в чем-то, была лишь в том, чтобы предложить им одну форму манифестации следом за другой — из тех, что я был способен придумать. Эти формы самовыражения, такие как уличная выставка под голубым небом, выставка на сцене, кажется, значительно способствовали развитию их воображения в действии, укрепили их веру в возможность выражать и развивать собственные таланты»⁴.

Ёсихара Дзиро не получил академического образования, но успел заявить о своем таланте живописца еще до Второй мировой войны⁵ и в послевоенное время стал связующей фигурой между многими молодыми талантливыми художниками. Он не просто организовал совершенно новую форму художественной деятельности, но его идеи и личное обаяние, общительность, равно как и материальная обеспеченность, позволили наладить довольно прочные связи с западным миром. «Гутай» долгое время оставалась чуть ли не единственной японской художественной группой, о которой знали западные коллеги и арт-критики. В 1966 году теоретик искусства и художник, впервые озвучивший термин «хэппенинг», американец Аллан Капроу в своей работе «Ассамбляж, энвайронменты и хэппенинги» («Assemblage, Environments and Happenings») называет группу одной из основоположниц хэппенингов⁶.

Ёсихару, как и многих творческих людей того времени, интересовал вопрос, как вписать современную японскую культуру, берущую свое начало в многовековой традиции, в контекст международной художественной современности. Не копировать западные образцы, как это стремились делать последователи живописи *ёга*, но и не замыкаться на своем, доступном только соотечественнику, языке. Ёсихара сформулировал две конкретные и значимые для него идеи, которыми стало охотно руководствоваться и окружение художника: «не подражать» и «создавать то, что не существовало раньше». Стремясь к оригинальности, его подопечные не искали запредельных идей, а, наоборот, черпали их в самом элементарном: в ретрансляции черт, выхваченных из традиционного искусства, в современные художественные формы.

Благодатной областью для вдохновения оказались эксперименты с чистым материалом. Формы реализации этих идей были вполне в духе времени: одна из работ Симамото Сёдзо — будущего участника группы «Гутай» и ученика Ёсихары — стала одним из первых таких экспериментов и носила название «Работа: Дыры» (1950–1952). Симамото использовал простейшие (и самые дешевые) материалы: слоями склеивал газеты, покрывал их малярной масляной краской, крепил такой самодельный «холст» на простой деревянный

подрамник, затем наносил карандашом на газеты сетку из линий и точек. Когда под давлением грифеля поверхность газет разрывалась, художник целиком покрывал полотно дырами и царапинами. За год до этого в Италии Лючио Фонтана создал серию «Пространственная концепция» (*Concetto spaziale*, 1961–1965), в которой также протыкал холсты и наносил на них насечки и царапины.

Даже если Симамото и был осведомлен о работе своего западного коллеги, в чем приходится сомневаться ввиду еще не наладившихся связей между двумя полюсами современного искусства, цель создания подобного произведения для художников представляется разной. Симамото изучает процесс воздействия человека на природный материал, в каком-то смысле противопоставляя его эстетике традиционного искусства, превозносящего нерукотворное, природное. Менее чем двумя десятилетиями позднее японские художники вернуться к первоначальной идее «невмешательства» в природные материалы — в лице такой группы, как «Моно-ха» («Школа вещей»).

Важный вклад в эстетику группы «Гутай» внесло и другое сообщество художников, носившее название «Дзэро-кай» (с яп. — «Общество Ноль»). Объясняя, что любое произведение искусства происходит из ничего, общество, собиравшееся дома у Сираги Кадзуо (1924–2008), также было занято поиском абсолютно нового искусства. По характеру деятельности группа приближалась к тому, что вскоре завоюет лидирующие позиции на Западе, а именно к концептуальному искусству и минимализму. Так, например, Канаяма Акира (1924–2006) в своих «транс-Мондриановых» сериях доводил скупой геометризм Пита Мондриана до предела: на холсте оставалось всего две-три линии как цитаты. Низводя субъективное художника в пользу объективного, безличного, Канаяма приходит к тому, что создает работу, которая представляет собой чистый холст («Работа», 1955, оригинал не сохранился).

Общество «Дзэро» начинает экспериментировать с искусством действия в его пока что еще очень робкой форме. Мураками Сабуро (1925–1996) ищет возможности создавать картины, не прикасаясь к холсту, что рождает его «Работу, написанную при помощи броска мяча» (1954). Техника «дрипинга», охотно воспринятая американским абстрактным экспрессионизмом во главе с Джексоном Поллоком от сюрреалистов и Макса Эрнста, находит своих последователей и в Японии, и Сирага Казуо — один из них. Он отказывается от кисти и предпочитает писать картины при помощи ног, двигаясь по холсту, лежащему на полу. Когда в 1973 году критик Харю Итиро спросил Сирагу, был ли художник на момент «изобретения» живописи ногами

знаком с творчеством Поллока, Сирага признался, что был — по той самой выставке «Ёмиури индепендент» в 1951 году, — но на него, скорее, оказало впечатление общее «свежее» настроение американских работ, представленных на выставке, чем определенные влияния⁷. Тем не менее очевидно, что абстракция Джексона Поллока, Виллема де Кунинга и других заметных художников того времени, пусть даже подсознательно, способствовала формированию творческого почерка молодого японца.

Общество «Дзэро» провело всего одну выставку, которая была устроена в витринах Универсама Сого в 1954 году. В следующем ведущие участники группы «Дзиро» знакомые с идеями Ёсихары — Сирага Казуо, Мураками Сабуро, Канаяма Акира и Танака Ацуко — с энтузиазмом приняли приглашение Симамото Сёдзо и присоединились к «Гутай».

Окончательно сформировавшись в творческое объединение, участники «Гутай» ознаменовали это событие первым выпуском одноименного журнала, который увидел свет 1 января 1955 года. За десять лет вышло двенадцать выпусков журнала, основная цель существования которого сводилась к документации деятельности группы. Чаще всего номера выходили вскоре после выставок «Гутай» и содержали большое количество фотографий с этих мероприятий. Часть текстов, сопровождавших репродукции работ художников и фотографии, была написана на английском и, реже, на французском языках. Таким образом, Ёсихара Дзиро и его группа стремились не только стать видным локальным творческим явлением, но и сыскать международное признание. Расчеты их оказались верны: именно благодаря тому, что один из номеров журнала попал в руки к теоретику и практику ташизма Мишелю Тапи, о группе «Гутай» узнали на Западе.

Официальный манифест группы «Гутай» появился только спустя полгода после основания художественного объединения, было проведено более пяти выставок. Написанный Ёсихарой Дзиро в октябре 1956 года, он был впервые опубликован в журнале «Гэйдзюцу Синтё:» («Представление об искусстве»).

Манифест начинается со следующих слов:

Искусство, которое нам было известно до сегодняшнего момента, представляет собой подделку, сформированную из безмерной лжи и неестественности. Оставим эти фальшивые объекты на алтарях, в дворцах, в салонах и антикварных лавках.

Эти объекты изуродованы, а материалы, из которых они состоят, будь то краска, куски ткани, металлы, глина или мрамор, наделены

ложным смыслом из-за человеческого вмешательства и притворства, и вместо того, чтобы отображать собственно материал, они приобретают форму и облик чего-то постороннего. Оправдав свои действия интеллектуальными целями, люди окончательно убили материалы, и они не могут больше с нами разговаривать...»⁸

Далее следует фраза, которая емко объясняет сущность этого художественного объединения: «...искусство “Гутай” не меняет материал, но возвращает его к жизни»⁹. Вышеизложенные постулаты, кроме того, делают закономерным тот факт, что с первых дней своего существования группа стремилась выйти за границы тех пространств, которые испокон веков ассоциировались с искусством, но которые, по их мнению, были хранилищем «фальшивых объектов». Весной 1955 года «Гутай» принимает участие в «Ёмиури индипендент». А уже летом устраивает собственную выставку под открытым небом в парке. «Вызов летнему солнцу: уличная выставка современного искусства» прошла с 25 июля по 6 августа в городе Асия (префектура Хёго).

В задачу группы входило то, что годом спустя Ёсихара Дзиро сформулирует в ее манифесте, — «оживить материал». В методе художники «Гутай» солидарны: они, как и Симамото Сёдзо несколькими годами ранее, исследуют «поведение» материала в момент воздействия на него человека. Используя в своих работах природные материалы, такие как дерево, земля, вода и их производные — к примеру, бумага, ткань, — участники группы представляют их так, что в каждом пробуждается определенный смысл. Причем «первооткрывателем» этого смысла оказываются не только и не столько сами художники, сколько зрители — посетители парка, случайные прохожие. И хотя хронологически до распространения искусства действия как интернационального художественного направления остается еще не менее десяти лет, работы группы «Гутай» вполне справедливо можно отнести к его ранним образцам.

Хорошим примером можно назвать работу Мураками Сабуро «Небо», которая представляла собой смонтированный на высоких деревянных столбах тент, образующий неширокую по диаметру конусообразную конструкцию с отверстием в центре. Входящие внутрь зрители попадали в узкое замкнутое пространство, лишенное каких бы то ни было привлекающих взгляд декораций или деталей, машинально поднимали голову и видели сквозь над собой небо и солнце.

Большинство работ на «Уличной выставке» предполагало участие зрителя — даже названия им были даны соответствующие. Симамото Сёдзо был автором инсталляции «Пожалуйста, пройдите

здесь»: невысокий вытянутый деревянный помост с перегородками, по которому следовало ходить, наступая на каждую доску, почти как в детской игре в классики. «Следы» Канаямы Акиры представляли собой тянущуюся через весь парк белую материю с четкими черными следами от ботинок — посетители парка могли повторить маршрут художника. Экспонат, символизирующий открытие выставки, представлял собой пример «искусства действия»: работа «Пожалуйста, войдите» Сираги Казуо была не чем иным, как инсталляцией из десяти высоких, окрашенных в красный цвет столбов, в центр которой становился художник и топором наносил на дерево насечки. Этот акт носил в себе различные интерпретации: с одной стороны, он напоминал символическое разрезание красной ленточки во время торжественного открытия достопримечательности; с другой — действия плотника или лесничего с топором, сравнимые с действиями скульптора или художника с кистью.

Другие участники выставки работали с изменяющимися и подвижными свойствами воды. Садамаса Мотонага экспериментировал с различными матерчатыми формами: он подвешивал к ветвистым соснам длинные ткани, в которых раскачивалась, как в гамаке, вода, или мешочки разных цветов с водой, образующие гирлянды. Ёсихара Митико подсвечивала ямочку в песке, заполненную водой, при помощи бумажных фонарей («Святящаяся вода»). Выставка «Вызов летнему солнцу» представляла собой пространство форм и материалов, начинающих свой «разговор» с посетителями при помощи «переводчиков» — художников, оригинально расставляющих акценты или открывающих не самый очевидный смысл обыденных вещей.

Уличная выставка в парке Асия была повторена группой «Гутай» еще дважды — в апреле (однодневная) и июле 1956 года.

Вскоре после дебюта группа «Гутай» отыскала еще одно неординарное решение для демонстрации собственных работ и открыла «Первую выставку искусства Гутай» на сцене зала Охара Кайкан (19–28 октября 1955 г.). В отличие от еще одной заметной художественной группы, существовавшей в Японии в те же 1950-е годы, а именно «Экспериментальной мастерской Дзиккэн Кобо», выход группы «Гутай» на сцену был по меньшей мере пародией на самих себя. В то время как «Дзиккэн Кобо» пристально смотрели в сторону Запада и перенимали практики авангардных театров, «Гутай» апеллировали к обширному наследию исконно японских театрализованных практик: театру *Но*., народным гуляньям, фестивалям (*мацури*), комическим представлениям (к примеру, рассказу *ракуго*). Самым красноречивым примером подобного обращения можно

назвать образ Сираги Казуо, открывавшего очередную выставку «Гутай» на сцене в 1957 году в маске персонажа *СамАбасо*., ритуальный танец которого традиционно предваряет открытие сезонов в театрах Но:, Бунраку и Кабуки.

В ходе «Первой выставки Гутай» Сирага выступил с работой, ставшей «визитной карточкой» группы и носившей название «Вызов грязи». Художник рьяно бросался в грязь в одном нижнем белье, и после некоторого времени, проведенного им в такой «грязевой ванне», оставался причудливый отпечаток, напоминающий одновременно и абстрактную живопись, и объект, символизирующий поверхность земли после атомной бомбардировки, и художественный акт, отсылающий к праздникам *Хадака мацури*, участники которых — обнаженные мужчины в набедренных повязках-*фундоси* «тешат богов» борьбой в холодном грязевом водоеме и, таким образом, призывают даровать богатый урожай на будущий год. Обращение к традиционным действиям и символам, понятным японской аудитории, но обращение с сарказмом, снимающим ритуальное значение этих символов, стало характерным приемом «Гутай». В то же время действия художников группы сами становились ритуалом, за которым пристально следила публика: смысл произведения искусства раскрывался по мере его исполнения, и процесс его создания затягивался до того момента, пока сам художник не давал понять, что выступление окончено.

За годы существования группы в зале Охара Кайкан было проведено 22 выставки группы, первая из которых состоялась в 1955 году, последняя — в 1968 году. Несколько раз их перформансы были повторены специально для международной прессы — фотографов и журналистов американского журнала «Лайф» и британской теле-радиокомпании «Би-Би-си». Художники группы «Гутай» продолжали экспериментировать с «живописью телом»: Симамото Сёдзо бросал баночки с краской на холст, расстеленный на крыше, Сирага писал картины ногами, Мураками Сабуро прорывался сквозь бумажное полотно, похожее на многочастную ширму («Открытие шести дыр в один момент»), переводя недавние идеи Симамото в искусство действия. Канаяма Акира и его супруга Танака Ацуко создавали и живопись, и художественные объекты. Танака монтировала в помещениях зала длинную цепь звончков, которые начинали звонить, как только посетители дергали за веревку при входе («Работа», 1956), а вскоре и сама представала перед ними в «Электрическом костюме» — паутине из шнуров и вытянутых ламп, покрытых разноцветной эмалью. Танака выставляла и живопись — эскизы к «Электрическому костюму», которые представляли собой сочетание нитей и геометрических форм локальных

цветов. Совмещением объектов и живописи занимался и Канаёма: наполнял воздухом «Гигантский надувной шар» под монотонные звуки, напоминающие тяжелое дыхание, когда шар заполнял все пространство сцены, на нем появлялась проекция абстрактной живописи, созданной радиоуправляемой машинкой; наконец, в заключительной части «представления» зрителям предлагалось войти внутрь шара, пока тот медленно сдувался.

Со своими идеями «Гутай» становилась частью новой художественной практики — практики перформансов, от которой остается один шаг до хэппенинга. И все же не многие спешили называть группу новаторами: появившись в середине 1950-х годов с экспериментальными художественными формами, она, по сути, исчерпала свой потенциал уже к концу десятилетия.

В 1957 году Японию впервые посещает лидер ташизма Мишель Тапи и знакомится лично с Ёсихарой. Отзываясь с неподдельным восторгом о своих японских коллегах, Тапи делает все возможное, чтобы о «Гутай» узнали в Европе и Америке. В 1958 году он организовывает выставку работ художников группы в галерее Марты Джексон в Нью-Йорке, но интерес публики к ней очень слаб. Америка к тому моменту уже пресыщена абстрактным экспрессионизмом, и произведения «Гутай» воспринимаются лишь как его японская разновидность, имеющая мало самобытного и оригинального. И сам Тапи расценивал членов группы «Гутай» как последователей абстрактного экспрессионизма, находя в них единомышленников — сторонников самого передового течения авангардной живописи тех лет.

Основатель движения флаккус (флуккус или флюккус) Джордж Мациюнас, к которому в 1960-е примкнула группа японских художников, был также осведомлен о существовании объединения «Гутай», но считал, что на него всецело оказал влияние визит в Японию Жоржа Матьё¹⁰, который продемонстрировал местной публике живопись действия. О перформансах группы Мациюнасу было ничего не известно¹¹. Наконец, в 1960-е годы, после так называемого Международного фестиваля неба (1960), проведенного «Гутай» на крыше Универсама Такасима в Осаке¹², деятельность группы несколько затихает. Ёсихара открывает мастерскую-музей «Пинакотеку Гутай» в Осаке, которая занимается изучением и повторением уже существующих произведений группы. В начале 1960-х в авангард выходит новое поколение художников, имеющее другие взгляды на искусство. Импульс, данный «Гутай» японскому искусству, подхватывается новыми художественными группами и трансформируется под воздействием времени и обстоятельств.

Международный интерес к искусству «Гутай», как ни странно, разгорается в 1970-е после формального прекращения деятельности объединения.

В 1970 году состоялось последнее крупномасштабное событие, связанное с ее именем: «Гутай» (фактически как региональное достояние) участвует в Международной выставке в Осаке и проводит трехдневный фестиваль, название которого — «Драма человека и материала» — будто подводит своеобразную черту под творческим наследием группы. После смерти лидера группы Ёсихары Дзиро в 1972 году «Гутай» как художественный феномен переходит в стадию рефлексии и цитирования: копии и повторения работ, созданных в 1950-х годах, до сих пор появляются на выставках и биеннале по всему миру.

В наше время новаторство группы «Гутай» общепризнано: работы ее участников упомянуты в монографических трудах об истории перформанса в числе первых примеров этого художественного явления вообще. И тем не менее западный художественный мир воспринимает «Гутай», скорее, как обособленное национальное явление, больше воспринявшее и адаптировавшее, чем изобретшее. Группа не оказала прямого влияния на развитие западного искусства, но в чем-то предвосхитила его. «Гутай» становится самобытным явлением, открывшим Японии путь в сторону интернационального, глобального процесса художественного творчества, где разделение по направлениям, школам, географическому принципу оказывается уже несостоятельным. Два влиятельных современника группы вписали ее в историю мирового искусства середины XX века — и оба вписали с совершенно разных позиций: Аллан Капроу запечатлел «Гутай» как одного из зачинателей хэппенинга, Мишель Тапи — как самобытных представителей живописно-абстрактного экспрессионизма.

Местная японская художественная среда 1960-х будет формироваться уже на основе того опыта, который привнесло искусство «Гутай» во второй половине 1950-х. Необходимо учитывать и то, что группа возникает и развивается не в столичном Токио, где к тому моменту набирают оборот независимые выставки и привозные проекты современного американского и европейского искусства, а в Осаке, образуя своеобразный оазис новых художественных практик. Вероятно, именно этим можно объяснить продуктивный, кипящий свежими идеями старт группы и последующее угасание ее творческой активности. У «Гутай» не было значительной подпитки извне: поглощенная конкретными идеями, группа в известной мере тормозила собственное развитие. Но при этом

о замкнутости речи идти не может «Гутай» — самая известная на Западе группа японского современного искусства за всю историю XX века.

Примечания

1. О непрерывном влиянии восточных культур (в частности, дальневосточных) на американских художников с середины XIX века по настоящее время говорит Александра Манро, старший куратор азиатского отделения Музея Гуггенхайма, в каталоге выставки «Третий ум. Американские художники обозревают Восток, 1860–1989» (*Alexandra Munroe. «The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860–1989»*, Guggenheim Museum, New York, 2009).
2. Крупнейшее печатное издание Японии, газета «Ёмиури симбун» с 1949 по 1963 год была учредителем ежегодной выставки «Ёмиури индипендент», ставшей прочным трамплином молодым японским художникам в мировое художественное сообщество.
3. По замечанию Александры Манро в ее работе «Японское искусство после 1945 года. Кричи против неба», с. 83. *Alexandra Munroe, Japanese Art after 1945: Scream Against The Sky*. Harry N. Abrams / Yokohama Museum of Art (1996).
4. Журнал группы «Гутай». 1958. № 9. С. 7.
5. С 1934 года Ёсихара принимает участие в выставках Ника-кай, а в 1938 году основывает свое общество — «Общество девятой комнаты». Он одним из первых начинает интересоваться геометрической абстракцией, и уже в 1950-х годах известен своими работами в абстрактной живописи.
6. Гутай: моменты разрушения, моменты красоты, с. 91 (*Gutai: Moments de Destruction, Moments de Beauté*. Paris: Blusson, 2002).
7. По каталогу «Кадзуо Сирага. Шесть десятилетий», с. 62 (*Kazuo Shiraga. Six Decades*. McCaffrey Fine Art, 2009).
8. Цит. по: Теории и документы современного искусства: справочник эссе художников, с. 695 (*Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings / ed. by Kristine Stiles & Peter Howard Selz, University of California Press, 1996*).
9. Ibid.
10. Матьё посетил Японию вместе с Тапи в 1957 году.
11. Согласно цитате в *Alexandra Munroe*. Op. cit. P. 97.
12. Группа «Гутай» выставила живописные работы своих участников и нескольких европейских абстрактных экспрессионистов, подвесив их к надувным шарам, закрепленным на крыше универсама. Идея эта была позаимствована художниками из сферы рекламы: и в наше время в Японии можно встретить «парящую рекламу» на крышах магазинов и офисов.

Л.Ю. Николаева Художественная система бурятского самодеятельного художника Цырен-Намжила Очирова (1920–1987)

Larisa Nikolaeva Art System of the Buryat Naive Artist Tsyren-Namzhil Ochirov (1920–1987)

Lu Xun, the author of “The True Story of Ah Q”, is the most influential writer of the 20th century in China. Lu Xun collected many woodcut works of the Soviet artists of the 20th–30th . Many reproductions were released; including published in the 1930 the album of “The New Russian Graphics Collection”. It was the first edition, which represented Soviet graphic art in China. In addition, Lu Xun organized many international engraving exhibitions. He promoted Soviet graphic art in China, and that had an impact on forming the new wave of graphic art in China. Lu Xun’s influential effect on Chinese art can be sensed even today.

This article is about studding background and reasons that have influenced on forming style of “The New Chinese Graphic Art”.

Цырен-Намжил Очирович Очиров — один из самых значительных художников Бурятии XX века. Он относится к той категории мастеров, отсутствие профессионального образования у которых не означает полного незнания предшествующего опыта или свободы от какой-либо традиции. Корни его творчества — в буддийском

Keywords:

Ochirov,
folk Buryat arts,
transnational Buddhist art.

Ключевые слова:

Очиров,
народное бурятское
искусство,
транснациональное
буддийское искусство.

искусстве, несмотря на то, что на первый взгляд легкие графические рисунки на этнографические и исторические темы не имеют с ним ничего общего. Рассмотрение этого положения предполагает раскрытие художественного смысла произведений Ц.Н. Очирова и системы ценностей художника, которая является основным поводом для создания произведений.

Возможно, не будет преувеличением сказать, что творчество таких художников, как Ц.Н. Очиров, смогло осуществиться благодаря тому, что в начале XX века был открыт примитив. Примитивное, наивное, инстинктивное искусство, арт-брют являются частью современного искусства, произведения этих художников соседствуют с авангардом на ретроспективных выставках, участвуют в проектах актуального искусства. И так же, как произведения современного искусства с их собственной мифологией, зачастую собственной историей искусства, они уводят исследователя из мира форм в мир иллюзий (совместных, разделяемых художником и критиком).

Рассказ о жизни и творчестве Очирова распадается на два параллельных ряда. Внешняя канва его жизни очень проста. Первая исследовательница творчества Очирова С. Цыбиктарова кратко изложила его биографию таким образом: «Он родился 4 февраля 1920 г. в улусе Турацгай Кижингинского района, который теперь входит в поселок Могсохон. В 1937 г. окончил школу, сюда же в 1939 г. возвратился с дипломом учителя, отсюда ушел в армию, воевал на Дальневосточном фронте, в 1946 г. вновь вернулся в Могсохон»¹. Коммунист, участник войны, учитель стал преподавать в начальной школе в родном селе и соседних — Сулхаре, Ушхайге, Турсагае, Чесане. Женился, родились три дочери и сын. В начале 1960-х в его жизни неожиданно происходят резкие изменения, и с этого времени он не имеет постоянной работы, известно, что он собирает материал для местного музея и рисует.

Другая история Очирова — история художника началась до его рождения и была тесно связана с событиями, происходившими в годы Гражданской войны, которая здесь продолжалась до 1923 года², Забайкалье превратилось в настоящий плавильный котел. В столкновении геополитических интересов до сих пор неясна роль и судьба всех известных деятелей бурятского национального движения. На родине художника, на территории Хоринского аймака было образовано Кодунское (Балагатское) теократическое государство (1919–1920) во главе с ламой Лубсан-Санданом Цыденовым (1851–1922). Дед будущего художника был *дарханом* — кузнецом, умельцем. У них с бабушкой было 16 детей, судьба не всех известна. Пять сыновей — ламы, репрессированы, пропали без вести. Один

из сыновей во время Первой мировой войны был реквизирован на тыловые работы в Архангельск. Одна дочь эмигрировала в Монголию. В этих событиях погибли дед и отец Намжила — лама. От большой семьи у Намжила остались только бабушка и мама³. Второй муж его бабушки, Ошор Очиров (1880–1960), был родом из Баргузина, он появился в семье, когда Намжилу было пять лет. Семья взяла его фамилию. Будучи ламой, он, как говорят, «принес с собой свой алтарь»⁴. То есть он, видимо, разделял взгляды Л.-С. Цыденова на так называемую мирскую сангху. Хотя до 1937 года здесь действовали Кижингинский и Чесанский дацаны, Намжил с шести лет, как обычно все *хувараки* (послушники), но только дома, начал изучать старомонгольский язык. Все помнят, что он научился читать за неделю⁵. В средней школе он продолжил изучение буддийских текстов дома, надо было освоить еще тибетский язык и санскрит. Расчет Л.С. Цыденова оказался верен, тайное изучение буддизма уберегло *хуварака* Очирова от репрессий. Знание языков помогло ему во время Великой Отечественной войны — служил радистом на Дальневосточном фронте, прослушивал эфир. В 1946 году Очиров вновь вернулся в Могсохон к учительской деятельности.

Он пристроил небольшое помещение к своему дому — получилась тайная комната с алтарем и буддийскими атрибутами. В начале 1960-х на своих уроках он стал рассказывать о буддийской этике ученикам начальных классов и написал письмо в «Учительскую газету» с предложением ввести преподавание буддийской этики в начальной школе. Письмо, естественно, было отписано в республиканский комитет КПСС, и реакция была незамедлительной: его исключили из партии, запретили преподавать⁶. По-видимому, с его стороны это был осознанный шаг. Мы можем только предполагать, что у него были серьезные мотивы, и среди них не последний — стремление сохранить целостность своей личности, снять раздвоение. Две параллельные жизни, которые вел Очиров, сомкнулись.

Оставшись без работы, Очиров стал резать предметы из дерева (в семье сохранилась ступка для приготовления лекарств из трав, которые он собирал) и рисовать. Первые его картины маслом — это пейзажи и натюрморты. В середине 1960-х художник загорелся идеей создать в родном селе музей. Именно для музея он начал делать графические зарисовки предметов старого быта, рисунки на исторические темы, которые сопровождал текстами и сшивал в альбомы (сохранилось несколько таких альбомов). Авторитет и благодарность земляков он заслужил составлением родословных, восстановлением исторической памяти. Школьный краеведческий музей села Могсохон был открыт в 1972 году и существует до сих пор.

Занятие искусством стало для него формой бескорыстного мирского служения. Все рисунки он дарил. Впервые о художнике Очинове заговорили его друзья, в круг которых входили религиозный деятель, реформатор буддизма Бидия Дандарон (1914–1974), фотограф Л. Пшеничников (1944–1999), художник А. Москвитин (р. 1954). История о том, как творчество художника-самоучки Пиросмани приобрело национальный масштаб и международную известность, воодушевляла многих. Знакомство с этим примером поддержало интерес к Очинову.

В 1973 году старшая дочь Очинова Галина переехала в Улан-Удэ, в частный дом на левом берегу реки Селенги, и художник стал чаще бывать в городе. Он стал принимать участие в выставках самодеятельных художников Республиканского дома народного творчества, общался с профессиональными художниками Д.-Н. Дугаровым (1933–2001), В. Уризченко (1933–2007) и другими. Сведений о местах его работы практически нет, так как он устраивался временно и неофициально в составе бригад. Известно, что около года он работал в Иволгинском дацане бухгалтером и разрабатывал образцы изделий для Опытного завода художественных изделий и сувениров, открытого в 1972 году.

В совместной заметке о творчестве Очинова «Художник из Могсохона» С. Цыбиктарова и Н. Иофан так охарактеризовали значение его творчества: «Принадлежность к традиционной культуре бурят с ее цельностью, прочностью и устойчивостью, уверенностью в справедливости многовековых идеалов помогла сформироваться замечательной творческой личности, верной долгу и убеждениям, воспитанным с детства, и в то же время открытой для восприятия жизни и культуры других народов. Традиционный изобразительный канон не только не ограничил, а, наоборот, открыл простор воображению художника, он населяет свои композиции живыми, одушевленными облаками и сопками, камнями и деревьями, и все они, активно взаимодействуя с героями и между собой, выступают полноправными участниками сюжетов. Вглядываясь, например, в изображение облаков, которые подобно драконам космогонического мифа, собрались в небесах, или в огромные валуны, обступившие замершее горное озеро, убеждаешься, что это не просто традиционный декор. Содержательность образов в нашем представлении неодушевленной природы не вызывает сомнения. Как и в бурятской иконе, здесь своя, особенная система образного повествования, уходящая корнями в глубины бурятского мифа и фольклора. Они продолжают жить в воображении художника, соединившись с его знаниями подлинной истории. Творчество Цырена Очинова являет собой замечательный культурный феномен — это драгоценный сплав культур

традиционного и нетрадиционного обществ»⁷. Эта заметка является единственной искусствоведческой оценкой творчества Очирова. В ней обращают на себя внимание выражение «традиционный изобразительный канон» и сравнение с бурятской иконой.

В многочисленных графических листах Очирова на фоне панорамных космологических пейзажей предстают эпизоды традиционного быта бурят и эвенков: перекочевка, свадьба, *Сагаалган*. Как фольклорные трактуются «исторические» темы: первая встреча бурят с людьми Белого царя, путешествие А. П. Чехова по Сибири, декабристы в Сибири. Большею сказочностью отличаются иллюстрации к бурятскому эпосу «Аламжи Мэргэн». Все разнообразие сюжетов сводится в основном к двум мотивам: встреча и поход. Мотив «встреча» объединяет двух персонажей по половозрастному принципу: мужчина и женщина, молодой и старый мужчины, или по принципу «свой — чужой». Фризовая и геральдическая композиции разворачиваются в узкой полосе первого плана. Ассоциацию с буддийскими иконами-*танка* вызывают центрические композиции.

Своеобразен внешний вид персонажей Очирова. У них непропорционально большие головы, длинное тело, короткие ноги. Подобно «гротескному телу» в народной культуре, они не имеют внутреннего остова, их движения кажутся нелогичными. Вкупе с искривленными стволами деревьев, фантастическими, похожими на вазоны облаками, петляющими тропинками, они словно представляют мир, описанный в «Скрюченной песенке» из английского фольклора. Мир народной культуры стал восприниматься как мир абсурда, бессмыслицы на рубеже Нового времени. Обращение к этому миру авангардом было способом ввести «внекультурные» элементы в собственное творчество.

Из высказываний мастера, можно сделать вывод, что Очиров воспринимал себя буддийским художником-профессионалом. Это дает нам возможность рассмотреть связь его изобразительных мотивов с художественной системой буддизма.

Работы Очирова продолжают прерванную традицию, основанную бурятскими буддийскими мастерами начала XX века. В отличие от произведений того времени, у Очирова очень мало внехудожественной информации. Он не рассказывает, а показывает, репрезентирует скудный предметный мир, не дает подробностей быта, деталей обрядов, его связь с фольклором преувеличена.

При кажущейся легкости рисунка он долго работал над каждым листом. Сначала он делал на старых обоях полноразмерные

эскизы, в которых прорабатывал все детали, потом, глядя на эскиз, быстро рисовал на ватмане без исправлений. Легкие штрихи не просто выявляли фактуру и объем вещей, но показывали историю их жизни: заплатки, особенности кроя одежды, трещины на деревянном колесе и т. д. На лицах людей штрихи превращались в сеточку морщин, мимических складок, волоски. Все свободное пространство листа заполнял рисунок облаков, солнечных лучей, нитей дождя и полос ветра. Изображенный мир един в своем многообразии. В этом узорочье, виртуозности графического мастерства автора проявилось родство с буддийским пониманием искусства. Нечто похожее присутствует, например, в тибетских иконах, ярко описанных Р. Фишером: «Набор сюжетов в искусстве Тибета очень обширен — это и исторические фигуры, портреты лам, и отдельные божества эзотерического пантеона, свирепые защитники, и мистические образы, и Будда Шакьямуни и эпизоды из его прошлых жизней. Эти разные сюжеты связаны мириадами второстепенных фигур, расположенных в окружении причудливых дворцов, декоративных завитков и растительных узоров или на фоне роскошных пейзажей»⁸. Эта причудливость, избыточность построены на моторном автоматизме, как в *танка*, так и в листах Очирова. Сказанное Э. Кузнецовым про подобный автоматизм у Пиросмани может быть отнесено к работам Очирова: «Повторность, лежащая в основе всякой стереотипности, образует в картине своего рода ритмическую микроструктуру, дополняющую и обогащающую “большой” ритмический строй его произведений»⁹. Кроме того, «факт мастерства указывает на присутствие в действиях крупных бессознательных компонентов»¹⁰, того состояния медитативной или экстатической отрешенности, которое свойственно художникам любого культа.

Основная каноническая поза — поза лотоса — *падмасана*, поза Будд. Эта поза означает состояние медитативного сосредоточения. Персонажи в этой позе в листах Очирова отсутствуют. Обычно же люди изображены сидящими более расслабленно, скрестив ноги «по-восточному», что в терминах буддийской иконографии называется *сукхасана* — легкая поза, поза счастья. Или в позе *лалитасана* — позе отдохновения, обе ноги подогнуты и не касаются друг друга, или позе «отдыхающего царя» — поджав одну ногу и поставив на ступню другую, или на коленях (иначе — *ваджрасана*). Эти более свободные позы входят в иконографию бодхисаттв и архатов-учеников Будды. Иногда одежда закрывает ноги — на этом примере так называемого скрытого сидения можно показать не просто отличие классического и неклассического понимания драпировки. В классическом искусстве драпировки подчеркивают,

делают более явным рельеф тела. «Скрытое сидение» означает: «неважно, как [расположены ноги]», является знаком незаинтересованности, отсутствия привязанности сознания.

Несмотря на то что канонические позы повторяются без изменений, возможно, что в позе лалитасана одна нога выступает чуть дальше, на несколько пальцев, и в результате нарушена симметрия. Например, в скульптурах мандалы Гунриг (Будды Вайрочаны) С.-Ц. Цыбикова из Янгажинского дацана это стало говорящей деталью, добавило жизненности персонажам, связь с изменчивым миром сансары¹¹. Очиров также, используя канонические позы для изображения простых людей, говорит о сопричастности повседневности и ритуала.

Самым часто встречаемым и поэтому узнаваемым в иконографии Очирова является персонаж в сложной позе, которую можно назвать «запутанной»: тело развернуто в нескольких плоскостях, при движении тела вперед голова повернута назад или запрокинута, при этом ступни ног обращены носками друг к другу так, что при следующем шаге человек, кажется, упадет. Так же как в классических системах танца (классическом индийском танце или европейском балете), в буддийском искусстве движение человека трактуется как смена одной позы другой, зафиксированы конечные точки, а не переходное положение между ними. Поэтому неопределенность позы у Очирова программна. Художник использует ее для изображения стоящих, идущих и сидящих фигур. Фигуры как бы вибрируют в неустойчивом равновесии, стоят и идут одновременно.

Эта поза только отчасти изобретена Очировым. Персонаж с подогнутыми ногами в профиль, плечи анфас, с головой, обернутой назад, встречается впервые в древнеегипетском искусстве: так называемый мотив «коленопреклоненного бега» «символизирует смерть изображаемого персонажа»¹². В древнеегипетских текстах сама Смерть приходит в таком облике: «Она может уплыть — та, что вступает во тьму. Она входит крадучись. Нос у нее позади — лицо повернула назад. Неудача ей в том, зачем она пришла!»¹³ На обширном пространстве Древнего Востока встречаются заимствования в похожей «позе младенца».

Среди заимствований из египетского искусства в искусстве греческой архаики была и идеограмма «коленопреклоненного бега», которая вошла в иконографию Медузы Горгоны и павших героев. Вскоре у этого мотива появилось другое назначение, он был востребован для изображения летящей Ники скульптора Архерма с острова Делос, выражая физический порыв к полету. Далее

«на раннем этапе развития греческого искусства художники и, возможно, скульпторы, создали позы и движения, выражавшие в действительности нечто большее, чем просто физический порыв, а именно духовное освобождение и подъем, воплотившиеся в вакхических хороводах и профессиональных танцах; а тиасос — вакханок ли, nereид ли — стал популярным мотивом декора саркофагов, ибо показывал, что смерть — это только переход души в менее суровую стихию, где о теле вспоминают скорее в связи с чувственной радостью, чем в связи с его важностью и заслугами»¹⁴. «Двойной изгиб тела, к которому запрокинутая голова добавляет третий» стал изобразительной формулой экстаза¹⁵. Эта идеограмма являлась неклассическим элементом в классическом искусстве, выражая дионисийское начало.

Кеннет Кларк прослеживает дальнейшее распространение этого мотива в индийском искусстве в образах *гандхарв*: «Нереиды... практически без изменений появились в VI веке в виде гандхарв. Глядя на эти фигуры, мы понимаем ошибочность мнения, что nereиды выжили единственно по формальным причинам. Сохранение формы, по-видимому, может происходить тогда, когда она ценится как символ, который, в свою очередь, ценится как форма. Что касается nereиды, созданной, чтобы символизировать раскрепощение души, то ее роль оставалась неизменной в те времена и в тех странах, где ее первоначальное значение было неизвестно»¹⁶.

Продолжением истории идеограммы экстаза в буддийском искусстве является иконография двух персонажей: *идама* — защитника учения и его спутницы *пруджня* в искусстве ваджраяны. Динамичная поза (характерная для гневных форм божеств) с любовным объятием *яб-юм* выражала сложный комплекс философских и мистических представлений, среди которых женский образ отвечал за освобождение духовной энергии, свободу от обусловленности, просветление. *Пруджня* изображалась со спины, с согнутой в колене ногой и с запрокинутой головой.

«Копирование — повторение уже существующего изображения — освобождает форму от прямого подчинения сюжету-модели. Форма теперь воспроизводит форму, изображаемое (означаемое) больше не находится в окружающей предметной реальности, но в самой системе означающих»¹⁷. В системе означающих буддийского канона *пруджня* — свобода¹⁸. Изображение человека в этой позе характеризует его как свободного, просветленного. Описывая похожий на мир Очирова сказочный мир Карла Гоцци, полный гипербол и несуразиц, Н. Берковский замечает, что все это сделано для того, чтобы показать свободную душу: «Тела должны

быть абсурдными, чтобы душа была свободной»¹⁹. В произведениях Очирова различные варианты «запутанного» мотива служат пластической метафорой свободы. Свобода — единственное состояние, ради которого можно было заниматься творчеством. Свобода — единственное состояние, которого заслуживали его персонажи, и требовала практика визуализации.

Среди многочисленных примеров использования идеограммы «коленипреклоненного бега» «Бабушка, устремившаяся в степь за скотом» (1980), которая находится на границе мира живых и мира мертвых, подобно Медузе Горгоне, и соблазнительная, ироничная «Чабанка в степи» (1981), девушка-горожанка с короткой стрижкой, в свитере и джинсах, которая с биноклем в руке рассматривает овец. Основные герои Очирова — наделенные признаками жизни свободные, просветленные свидетели прошлого.

В древнеегипетском искусстве изображение предметов с разной точки зрения продиктовано подчинением объема и пространства плоскости. В листах Очирова плоскость структурирована, вертикальные линии из потоков света или дождя и горизонтальные — ветер создают замкнутые арки. Фигуры то стремятся отделиться от нее, то уходят в глубину, исчезая, превращаясь в мелкие закорючки, заставляя плоскость поверхности «вибрировать». Возникает такой же эффект, как при восприятии (визуализации) *танка*.

«Запутанная» поза является хорошим примером для сравнения трактовки тела в буддийском искусстве и классическом. Позвоночник — ось симметрии, относительно которой располагаются другие части тела, здесь не отсутствует в прямом смысле слова, а представляет собой цепочку чакр, по которой движется энергия, не подчиненная силе тяжести. Гибкость позвоночника может объяснить кажущуюся нелогичность расположения частей тел. Только у божеств в состоянии медитативной сосредоточенности (в позе лотоса) все чакры вытянуты в одну линию, фигура стройная и прямая, подобно пламени в безветренный день.

Иную роль играет одежда как внешняя оболочка тела. Обычно традиционный бурятский костюм не просто сшит из плотной шелковой ткани, но подбит мехом, поэтому он выглядит как неподвижный футляр, скрывающий фигуру до пят. У персонажей Очирова одежда трактуется пластично, кажется, что она следует за движением тела, например распаивается подол. Но ее значение больше — одежда отчасти сама формирует тело, линии кроя в верхней части тела отмечают плечи, ширину спины — плечи узкие, покатые, линия плечевого шва часто переходит в линию спины. У мужских фигур пояс повязан на бедрах — семантически значимая линия деления

на верхнюю и нижнюю части проходит ниже линии талии, то есть в изображении тела такие части, как позвоночник и талия, не имеют важного конструктивного значения.

Такую же длинную историю имеет идеограмма «тронного восседания». Божество, сидящее на троне-алтаре в сценах инвеституры в искусстве Древней Месопотамии, в памятниках Древней Персии сменил Царь царей. Сасанидские серебряные блюда и кувшины со сценами тронного восседания с перекрещенными ногами были распространены на Среднем Востоке. Это самый редкий в иконографии Очирова персонаж. Идеограмма священной царской власти использована для изображения Петра I в листе «1702 г. Бурятская делегация на приеме у Петра I» (1984). В другом листе изображен беглый каторжник с босыми ногами («Беглец и сестра», 1980-е), сидящий на камне в позе «царского сидения», «сестра» почтительно склонилась перед ним.

Более распространенным в буддийском искусстве и в творчестве Очирова был вариант «тронного восседания» со слегка разведенными в коленях опущенными ногами, — характерная для иконографии Будды Майтрейи поза. На листе «Старик, идущий по дороге» (1981) представлен старик, идущий по тропинке прямо на зрителя на полусогнутых ногах, с посохом в руке. Текст к листу гласит: «В такой одежде и при такой манере движения идущих стариков можно было встретить на проселочных дорогах вплоть до 30-х годов. При отсутствии подручного транспорта, частым было пешеходство». Эта расхожая сентенция скрывает смысл изображения: в основе образа старика лежит иконография Будды Майтрейи, хотя и без трона. Сходство с буддийским персонажем можно увидеть и в трактовке головного убора, напоминающего *ушнишу* (выступ на макушке, иконографический признак будд). В его руках посох с навершием в виде головы лошади — атрибут Будды Майтрейи. Слева от него мир живых, над которым высоко в небе раздаются трели жаворонка, обозначенные расходящимися кругами. Справа — плиточный могильник, над ним висит облако, похожее на гриб *линчжи* — символ бессмертия. Таким образом, Будда Майтрейя уже присутствует в нашей жизни, как нирвана в сансаре. Лист становится своеобразной светской иконой.

Образ «танцующего Шивы» в буддийской иконографии стал принадлежать второстепенным и демоническим существам. В этой позе танца изображен шаман («Шаман», 1975).

В буддийской иконографии фронтальное изображение прямо стоящей фигуры принадлежит таким значительным образам, как будда Амитабха и бодхисаттва Авалокитешвара, так изображен

Сандаловый Будда (Будда Удаяны, Зандан Жуу) — одна из важнейших реликвий буддийского мира, находящаяся в Бурятии. Среди сотен листов Очирова такие фронтальные изображения единичны, их меньше десяти. Стоящие в ряд фронтальные фигуры на фоне лозунгов в листе «Бурятский участок БАМа на стадии завершения» (1984) не имеют сакрального смысла.

Изображение персонажей анфас также восходит к Древнему Египту. В древнеегипетской архитектуре встречались капители с барельефами — лицами богини Хатхор и бога Бэса анфас²⁰. В декоративно-прикладном искусстве бог Бэс был «единственным, кого египетские художники изображали анфас»²¹. В целом же для искусства Древнего Египта характерно избегание фронтальных изображений в рельефах и росписях. Здесь встречались только профили лиц. Барбара Мертц считает двухмерное изображение недостаточным для магических целей: «Если вы желаете изобразить «целого человека» и быть при этом уверенным, что ни одна существенная его часть не упущена для возрождения к жизни вечной, то не следует изображать его в профиль. Египтяне рисовали человека с двумя плечами, двумя ногами, двумя руками, но при этом лишали его одного глаза и одного уха»²². Видимо, даже для магических целей они не могли преодолеть страха перед фронтальным изображением. В искусстве Месопотамии изображения богов и царей в барельефах анфас были редкими, редкость они и в рельефах Древней Греции и Древнего Рима.

В рассматриваемом листе «Бурятский участок БАМа на стадии завершения» фронтальность сродни называнию, идолоподобные фигуры современников статичны и бездушны. Даже трактовка одежды отличается безжизненностью.

Ироничное отношение к собственным работам, как свидетельство рефлексии, проявлялось в подписях Очирова к листам со сценами повседневности — беседа, чаепитие: «так было в старину». Или сцена из недавней истории — сплав леса по реке Кодун, трактуется как историческая, происходит легкая мистификация истории. Игрой с узнаваемыми формами было часто встречающееся изображение собачки в позе свернувшегося хищника скифо-сибирского стиля. Все это отражает отнюдь не наивное отношение к творчеству.

Общность трактовки всех форм Очировым — объемов, пространства, движения, соответствует буддийской художественной системе. Вместе с тем художник не использует такие широко распространенные и узнаваемые элементы буддийской иконографии, как падмасана, лотосовый трон, буддийский орнамент и т. п., не обращается

к собственно буддийским сюжетам. Его творчество «одновременно внутренне структурировано, и является частью большего структурированного мира» буддийской культуры²³. Как творчество всех великих мастеров, его творчество отвечало времени, отстаивая экзистенциальную ценность свободы. Метасообщение, оставленное им, —продолжающаяся жизнь буддийского искусства.

Примечания

1. *Цыбиктарова С.* [Творчество бурятского самодеятельного художника Ц.-Н. Очирова] // Байкал. 1989. № 5. С. 144.
2. Годом окончания Гражданской войны в Бурятии считается 1923-й, когда ее территория вошла в состав РСФСР в качестве Бурят-Монгольской АССР.
3. Из интервью с дочерью Ц.-Н. Очирова Надеждой (р. 1950) от 18.07.2015, с. Могсохон.
4. Там же.
5. Там же.
6. Из интервью с дочерью Ц.-Н. Очирова Розой (р. 1952) от 27.08.2015, г. Улан-Удэ.
7. *Иофан Н., Цыбиктарова С.* Художник из Могсохона // Знание — сила. 1990. № 1. С. 95–97.
8. *Фишер Р.* Искусство буддизма. М., 2001. С. 88.
9. Нико Пиросмани: альбом / Автор вст. ст. Э.Д. Кузнецов. Л., 1984. С. 44.
10. *Бейтсон Г.* Шаги в направлении экологии разума. М., 2005. С. 202.
11. Скульптуры С.-Ц. Цыбикова, которые хранились в фондах Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова, в 1970-е годы стали изучать и реставрировать, привлекая в том числе учеников Б. Дандарона.
12. *Шеркова Т.А.* Рождение Ока Хора: Египет на пути к раннему государству. М., 2004. С. 276.
13. *Мертц Б.* Красная земля, Черная земля. Древний Египет: легенды и факты : пер. с англ. М., 2004. С. 15.
14. *Кларк К.* Нагота в искусстве: исследование идеальной формы : пер. с англ. СПб., 2004. С. 316.
15. Там же. С. 321.
16. Там же. С. 330.
17. *Мириманов В.Б.* Императив стиля. М., 2004. С. 63.
18. В случае с праджней буддийских икон модель и эйдос для верующего совпадают. «В отличие от вербального, изобразительный язык универсален. Его элементарный словарь — предметы окружающего мира. Существительное здесь — сюжет, называющий, показывающий объект; все остальные функции... выполняет стиль. Сюжет говорит: “гора”. Стиль — “величественная”, “грозная”, “мрачная”, “великолепная”. Модель и эйдос совпадают, когда эта гора — Фудзияма, Арарат или Олимп». *Мириманов В.Б.* Указ. соч. С. 96.
19. *Берковский Н.Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002. С. 42.
20. *Мертц Б.* Указ. соч. С. 341.
21. Там же. С. 351.
22. Там же. С. 204.
23. *Бейтсон Г.* Указ. соч. С. 196.

Ю.В. Сорокина Номадический модернизм как локальная новация

Yuliya Sorokina Nomadic Modernism as Local Modernity

An attempt to find its own identity on the basis of the adopted and, to a certain extent, expropriated semantic codes of the global cultural and artistic trends is the main characteristic feature of the development of contemporary art in Kazakhstan. Thus, after Kazakhstan became independent, modern Kazakh artists faced an urgent task of forming and developing new models of artistic practices — a combination of the fundamental principles of the cultural paradigm of the latest period and the conceptual cultural features of the Kazakhstan identity.

An attempt to develop a special form of artistic language in the newly formed country, which has inherited as its historical foundation the Soviet social project and the nomadic way of life that preceded it, can be identified in the practices of the artist Rustam Khalfin (1948–2008).

Khalfin's work was a deliberate interdisciplinary combination of such equivalent parts as studying historical materials, innovative use of the modernist legacy, conceptualization of local artistic narrative in the context of the achievements of philosophical thought; a collegial virtual dialogue with the modernism's protagonists, actualization of the essential characteristics of the nomadic mental circle.

Keywords:

Rustam Khalfin, additional element, pulota, The Northern Barbarians, The Clay Project, Nomadology.

Ключевые слова:

Рустам Хальфин, прибавочный элемент, пулота, северные варвары, Глиняный проект, Номадология.

The innovation of Khalfin's approach to the creation of the basic features and the strategy of the development of new art of the new country in the Great Steppe (Eurasia) is related to his complex and syncretic artistic practice. He managed to go ahead of his time and offer his contemporaries a model of collective identity of Kazakhstan art that would, firstly, unite all artists of the multinational country on the essential culturological ground and not on the ethnic one. Secondly, this model absorbed and processed all of the principal universals of the modernist legacy from the local topos' viewpoint and was actually a model of local modernity.

Главной отличительной чертой становления и развития современного искусства Казахстана является попытка поиска собственной идентичности на основе воспринятых и отчасти экспроприированных семантических кодов общемировых культурных и художественных трендов. Наиболее ярко этот процесс разработки языка искусства новообразованного государства проявляется в творчестве художника Рустама Хальфина (1948–2008).

Оригинальность подхода Р. Хальфина связана со сложным, синкретическим типом его художественной практики. Ему удалось предвосхитить время и предложить современникам такую модель коллективной идентичности казахстанского искусства, которая, во-первых, объединяла бы всех художников многонациональной страны не на этнической, а на исконной культурной базе; во-вторых, вбирала в себя и перерабатывала все основные универсалии наследия модернизма с точки зрения местного топоса, то есть, по сути, являлась моделью локальной новации (local modernity).

Локальные новации взаимно влияют друг на друга, создавая некое поле творческого сосуществования, где каждый художник уникален, но обращается к общему наследию и пользуется актуализированным языком модернизма. Уже в конце XX века стало ясно, что не существует единого поля, их множество, и каждое из них представляет особое пространство и опыт. Существуют колониальная и постколониальная новации африканских стран, тропическая новация Бразилии, социалистическая новация европейской экономики благосостояния, новации государственного социализма в Советском Союзе (которая интерпретировалась по-разному в каждой из республик-сателлитов) и многие другие. В какой-то степени

модернизм, как международное явление, создает «единую валюту» в области искусства, архитектуры и дизайна, но верно также и то, что этот общий узнаваемый язык изменяется с учетом особенностей каждого места и, самое главное, распознается в каждом случае посредством определенного жизненного опыта в конкретном социально-историческом контексте. Сегодняшнее творческое сообщество склонно рассматривать практически все процессы современного искусства с позиции локальных новаций. В творчестве Р. Хальфина, разработавшего язык, наследующий культуру кочевников Великой Степи, уместно применить термин «номадический модернизм». Сам Хальфин воспринял этот термин из «Номадологии» Жюлья Делёза¹.

В диалоге с Владимиром Стерлиговым. «Прибавочный элемент»

Творчество Хальфина развивалось поэтапно, и каждый был определенным образом связан с наследием модернизма и его важнейшими представителями.

Первой фигурой, повлиявшей на развитие художника, был Владимир Стерлигов, воплотивший в творчестве передовые идеи русского авангарда. В начале 1960-х Стерлигов, проведший долгое время в Казахстане на поселении, после выхода из Карагандинского лагеря (Карлага) возвращается к разработке концепции своего учителя и идейного вдохновителя Казимира Малевича. Когда-то Малевич говорил практикантам ГИНХУКа о необходимости создать свой «прибавочный элемент»². Стерлигову удастся претворить в жизнь завет учителя, свой «элемент» он называет «прямо-кривая». Согласно учению Стерлигова, две зеркально отражающиеся кривые образуют чашу, поэтому художник назвал свою теорию «чашно-купольное строение Вселенной»³.

Хальфин знакомится со Стерлиговым, а также его женой и соратницей Т. Глебовой (известной художницей, ученицей П. Филонова) в 1971 году, а в 1978 году сближается с группой его учеников: Г. Зубковым, М. Цэрুষем и А. Кожиним. Эти встречи, несомненно, повлияли на дальнейшее творчество Хальфина — ему, провозгласившему себя восприимчивым идей Стерлигова, удастся развить художественный метод учителя, найдя свой «прибавочный элемент».

Начиная с 1980-х и до середины 1990-х Хальфин увлечен изучением возможностей живописи. Он препарировал и анализирует известные произведения таких великих мастеров, как Диего Веласкес, Поль Сезанн и Анри Матисс.

Представляется вполне возможным, что аналитический подход Хальфина к живописной практике был подготовлен не только

занятиями у Стерлигова, но и двумя другими важными предпосылками. Прежде всего Р. Хальфин много работал как профессиональный архитектор. Например, он участвовал в разработке ансамбля «Новой площади» Алматы (1982). Работа в студии дала живописцу Хальфину возможность применить некоторые архитектурные практики в своем творчестве. Она также объясняет постоянное стремление «встраивать» редуцированные абстрактные конструкции в пластику живописной массы, создавая новую, индивидуальную, зашифрованную модель мироустройства. В серии «Осколки» (1990) художник анализирует своеобразные визуальные «контрфорсы» своей сложной и многовекторной картины мира, наполненной смыслами и их взаимодействием.

Большую роль в живописи Хальфина играет появление контекста «дискурса-мысли» (по Фуко). Помимо теоретических манифестов Казимира Малевича и Владимира Стерлигова, он был увлечен трудами Мишеля Фуко и Хосе Ортега-и-Гассета и под влиянием их работ занялся штудиями произведений Веласкеса. На его полотнах, посвященных «Менинам», возникают пустоты, которые потом будут выступать как феномены предметных свойств и в других работах художника.

Так, восприняв от Стерлигова «чашно-купольную» систему, Хальфин деструктивно-аналитически препарирует ее в своих полотнах, и в результате приходит к формулировке понятий «пустоты» и «прозрачности». В этот период творчества Хальфин вводит в обращение такое важное для всей своей художественной практики понятие, как «пулота». Наиболее точно его объясняет жена и соратница Хальфина, художница Лидия Блинова: «Рука, сжимаясь, создает элементарный пластический объект — “пулоту”. “Овеществленная пулота” предстает как элементарная скульптура. Оставаясь же пустой, она может служить простейшим оптическим прибором, средством фрагментирования поля зрения. Ее абрис становится фрагментарным знаком, внутренней рамой, вторгающейся в картину и становящейся ее главным героем...»⁴.

Таким образом, Хальфин открывает свой особый «прибавочный элемент», и идеи русского авангарда, соединившись с размышлениями современного казахстанского художника, дали жизнь новым терминам и их смыслам.

В диалоге с художественной практикой Сергея Калмыкова

Начиная с середины 1990-х Хальфин окончательно осознает узость рамок живописного медиума для выражения сложного и подвижного микрокосма своих идей. Начинается новый этап в его авторской практике — создание художественных проектов.

Здесь он находит поддержку не только в творчестве создателей русского и европейского авангарда, но и в деятельности алматинского художника Сергея Калмыкова, которая воспринималась им как единый художественный проект. Будучи современником Малевича, сам Калмыков по-разному называл себя, в частности «последний авангардист первого призыва». По-видимому, Хальфин почувствовал в деятельности Калмыкова тот накал, который позволял художнику-оригиналу творить на грани профессионализма и арт-брюта, сумасшествия и нормы, реальности и абстракции, статики и действия, личности (субъекта) и творчества (объекта). Мятежный дух мастера, его неудовлетворенность привычными формами выражения были созвучны Хальфину. По мнению последнего, искусство Калмыкова предвосхитило множество актуальных художественных брендов.

В 1996 году Хальфин задумывает проект «Шкура художника» и весной 1997 года воплощает его в жизнь. Здесь он впервые выступает в новой для него и для казахстанского искусства роли куратора и предлагает участвовать в проекте нескольким художникам, по его мнению, имеющим потенциал для созвучной его деятельности практики исследования. Хальфин пишет: «“Шкура художника” — новая метафора картины. <...> Если раньше метафорами картины были: окно в мир, экран, зеркала, то “Шкура художника” обращается непосредственно к телу художника, к его тактильным опыту и памяти <...> Обращаясь к истории понятия “Шкура художника”, прежде всего, вспоминается «снаряжение шамана», одежды Сергея Калмыкова, в которых он трактовал себя как подвижный художественный объект, войлочный костюм Йозефа Бойса (с понятием защиты) и угрозы — изоляции, опыты с картиной группы ZERO, Лючио Фонтана, новых реалистов и Джаспера Джонса <...> Каждый участник проекта предлагает свою версию “Шкуры художника” опираясь на свой личный тактильный опыт глаза”⁵.

Проект «Шкура художника» был показан на «Параде галерей» — легендарном для арт-пространства Алматы событии, проходившем несколько лет подряд в ГМИ РК им. А. Кастеева. Экспозиция представляла собой пространство, объединявшее объекты на стенах, на гардеробной вешалке в центре зала, и телевизионный монитор в конце зала, транслировавший видеоперформанс «Летающий белый».

Проект «Шкура художника» — это палимпсест разных идей, техник, культурных традиций, политических жестов и художественных подходов.

В поисках дискурсивных совпадений с авангардными течениями XX века

Начав работу с новым форматом, Хальфин старался все свои идеи воплощать в форме художественного проекта. Перейдя границу медийности, он уже не мог оставаться в рамках одного направления деятельности. Он применял различные техники, обращался к разным эпохам, культурам и художественным традициям для преодоления рамок однозначного и традиционного. В своих проектах Хальфин всегда обращался к наследию модернизма, чувствуя с ним свою неразрывную связь.

В то же время его волнуют две серьезные теоретические и практические проблемы: во-первых, формирование своей номадической версии развития искусства новообразованной страны и, во-вторых, создание общего дискурсивного поля современного искусства Казахстана.

В сентябре 1997 года три галереи современного искусства — «Азия Арт», «Вояджер» и «KOKSEREK» — образовали альянс для проведения общего российско-казахстанского воркшопа «Арт Дискурс'97», посвященного теории и практике современного искусства. Мероприятие проходило в горах, на территории Большой алматинской обсерватории. Каждая из галерей по-своему представила свою деятельность. «Азия Арт», курируемая Хальфиным, создала инсталляцию «Ленивый проект» и перформанс «В честь всадника. Идеальное седло».

Первая работа была размещена под чашеобразным куполом Большой алматинской обсерватории. В этой работе Хальфин, скорее всего, начинает диалог с Йозефом Бойсом, поскольку основным объектом инсталляции становится парашют, отсылающий зрителей к личной мифологии Бойса (который утверждал, что спасся во время Второй мировой войны из горящего самолета Люфтваффе). Помимо напоминания о Бойсе парашют выполнял параллельную практическую функцию — служил воздушным экраном для видеообъекта «Тихая жизнь тела», который продолжил аналитический монолог художника под названием «Автопортреты без зеркала». Рустам просил снимать фрагменты его тела, производящие обычные ежедневные жесты, так, как будто он сам наблюдает за собой, находясь в расслабленном состоянии. Видеообъект должен был воплотить и отразить главную идею «Ленивого проекта» — особую, номадическую точку зрения с земли, лежа. Зрителей угощали типичными для номадического пространства баурсаками (круглыми казахскими булочками), хворостом (жареным печеньем в виде ленты Мёбиуса), чаем в чашах-пиалах. Здесь Хальфин

объединил свой опыт архитектора и редуцировал все свои идеи в инсталляцию, апеллирующую больше к ощущениям, нежели к аналитике.

Идея перцептивности, как основы номадической культуры, впервые была комплексно отражена в перформансе «В честь всадника. Идеальное седло», напоминающем обряд инициации. Обнаженный наездник выводил своего скакуна, затем художник выкладывал на круп лошади приготовленный замес глины. После этого всадник вскакивал на коня и образовывал глиняный слепок в форме седла, запечатлевший оттиск человеческого тела.

В рамках семинара проходили лекции и обсуждения местных культурных платформ. Результатом «Арт-Дискурса'97» стало выкристаллизовавшееся понимание арт-сообществом Алматы своего места в общемировом феномене Contemporary art.

В диалоге с мифологией и методологией Марселя Дюшана и Йозефа Бойса

Во многих проектах Хальфина просматривается почти одержимое увлечение идеями Марселя Дюшана и Йозефа Бойса. Он как будто сделал этих художников частью своего альтер-эго.

В творчестве Хальфина существует особенный проект, который наиболее ярко отражает эту двойственность, — «Большое стекло. К осознанию границ». Он был осуществлен в рамках «Парада галерей» в ГМИ РК им. А. Кастеева в 1998 году. В состав участников входили помимо Хальфина художники: Г. Трякин-Бухаров, Е. и В. Воробьевы, Ю. Сорокина и В. Дергачёв. Проект включал в себя несколько объектов перечисленных художников, как вступающих на обозначенную Хальфиным территорию, так и выступающих с оппозицией. Энвайронмент «Большое стекло можно описать следующим образом: в пограничной зоне музея, между пирамидально-купольным пространством и внутренним двориком, перед большим стеклом, отделяющим атриум от проходной галереи, была размещена большая напольная инсталляция из вытянутых прямоугольных фрагментов зеркального стекла. За окном, выходящим в атриум, была расположена еще одна инсталляция. Во дворе музея между стволами тянь-шаньских елей был растянут настоящий парашют. От него, сквозь музейное стекло, к зеркальным фрагментам на полу были протянуты стропы, и, по замыслу Хальфина, парашют за стеклом должен был частично отражаться в кусочках зеркал.

Задача публики — решить, преодолевать границу напольной инсталляции с зеркалами или нет.

Белый парашют и шляпа Бойса возникли в пространстве казахстанского музея искусств как демонстрация преемственности вопросов номадизма и пересечения границ в современном искусстве. Намек на «Большое стекло» Дюшана — это также попытка подчеркнуть рубежное состояние локального искусства и его сопричастность мировым арт-вехам. Здесь были поставлены важные для художественной практики Хальфина вопросы точки зрения на объект, траектории взгляда, который как бы должен пикировать на парашют в атриуме, проникать сквозь «Большое стекло», преломляться фрагментами парашюта в зеркалах, и, наконец, направляться волею художественного жеста в центр перформанса. Художник обыгрывает возможность изменения бинарной оппозиции центр-периферия. Но, наверное, самым важным посланием этого проекта было стремление создать нового «пограничного героя» современного искусства Казахстана. Не случайно в текстах Хальфина часто встречаются подобны высказывания: «Переживая ломку идентичности от краха социализма до массивированной вестернизации образа жизни, нам впервые представляется реальная возможность вести прямой диалог с представителями других культур и ментальностей»⁶.

Топос номадического взгляда. С Лидией Блиновой и без нее

Одной из главных фигур, оказавших сильнейшее влияние на жизнь и творчество Хальфина, была, безусловно, Лидия Блинова, супруга художника. Несмотря на крепкую связь и общие устремления в искусстве, художники творили независимо друг от друга, хотя Блинова также была глубоко погружена в процессы, происходящие в мировом искусстве.

В 1996 году она ушла из жизни, и это стало сокрушительным ударом для художника. По словам Б. Барманкуловой, ее присутствие — «благосклонность судьбы», которая «персонифицировала его *«alter ego»* в облик Лидии Блиновой: диалог с конгениальной личностью позволяет избежать длиннот монологического освоения мира»⁷. Потерю жены Хальфин глубоко переживал всю оставшуюся жизнь. Но ему удалось справиться с трагедией благодаря виртуальному диалогу с Блиновой. Он постоянно вплетал ее идеи и фрагменты ее работ в канву своих проектов, часто ссылаясь на ее мнение по тем или иным вопросам.

В 1998 году Хальфин выигрывает грант Центра Современного Искусства Сороса — Алматы на создание инновационного художественного проекта. В авторский коллектив входили: О. Коломыцева, Ю. Тихонова, Г. Амир, О. Абрамова, А. Индершиев, Н. Абдыкалыков, Г. Трякин-Бухаров. Хальфин называет новое детище

«Нулевой уровень. Глиняный проект». Художник разрабатывает концепцию-манифест: «...проект возвращает нас ко дням творения, к первопластике. Каждое новое поколение художников начинает с нуля, с разрыва, с переоценки прошлого, строит все заново, на “пустом месте”, хочет творить подобно библейскому Богу, ex nihilo, из ничего. Это всякий раз исходная точка отсчета, нулевой уровень, начало координат»⁸.

Воплощенный замысел действительно шел вразрез с происходящим как на локальном, так и на мировом уровне. Хальфин отстаивает идею особого евразийского, номадического пути развития современного искусства Казахстана. Он выстраивает свой метод, включая в него разнообразный доказательный материал. Он реконструирует базовый исторический бэкграунд, создавая свою утопическую версию казахстанской новации, которая основана на нескольких постулатах, относимых художником к особенностям номадического восприятия мира: тактильности, криволинейности, экологичности.

Для проекта было выбрано двухуровневое помещение бывшего овощехранилища на территории алматинской бизнес-школы КИМЕП. Как бывший архитектор, Хальфин задумал все здание превратить в главный объект своего проекта. В результате сквозь два этажа (цокольный и первый) здания как бы прорастала гигантская лежащая фигура глиняного человека. В разных частях овощехранилища появились «ландшафты тела», представлявшие собой концептуальные объекты, игравшие роль дискурсивного выставочного пространства, автоматически вовлекающего в свой контекст выставившиеся артефакты. Поверхность пола была замазана равномерным слоем глины, которая, высыхая, давала характерные трещины.

Позднее Хальфин там же реализовал свой следующий проект — галерею «LOOK» (1999), посвященную памяти жены. Интересна этимология названия «LOOK». В 1990-е годы Лида сделала перформанс с мешком лука, обыгрывая фонетическое созвучие русского слова «лук» и английского «LOOK». В названии галереи прослеживается намек на главное оружие кочевника/воина/охотника — лук со стрелами; дополнительно угадывается ссылка на значение английского глагола «look», напоминающая о топосе проекта — точке зрения.

В галерее было проведено несколько выставок, представляющих фрагменты, или, по-хальфински, «осколки», программного проекта «Евразийская утопия». Там же под эгидой общей евразийской идеи выставлялись и другие художники.

Частью «Евразийской утопии» можно считать видеообъекты Хальфина из серии «Северные варвары», в которую входит два произведения: фильмы «Жених и невеста» (1999) и «Любовные скачки» (2000), сделанные при участии менеджера Ю. Тихоновой.

В работе «Жених и невеста» художник обращается к старинной традиции номадов разрешать паре свидание до свадьбы только через решетку-кереге юрты. Фильм недвусмысленно намекает на эротические «возможности» древней традиции. Хальфин выступает как исследователь, работавший с историческими записками английского путешественника XVIII века Джона Кэстля, которые были переведены на русский язык в 1996 году⁹.

Вторая часть серии визуализирует еще один результат исследовательских поисков художника, про который Хальфин пишет: «В книге “Китайский эрос” помещены две серии акварелей XVIII–XIX веков, сделанные в Северном Китае, изображающие любовные скачки на лошадях. Их общее название “Северные варвары”, так китайцы называли кочевников, от которых они отгородились Великой Китайской стеной. Фильм — реконструкция этого древнего способа любви»¹⁰.

Оба фильма предельно нарративны, на грани порнографии. Но затянутая темпоральность и псевдоаскетизм операторских приемов — сепия вместо цвета, монтаж только ближних планов концептуально выстроены автором. Для людей, знакомых с общей картиной хальфинского мира, понятно, что здесь речь идет не столько о любовных сценах, сколько об акте творения, о наиболее естественной перцептивной практике (для которой любовный акт — лишь внешняя форма).

Феномен видео Хальфина наиболее точно охарактеризовал куратор Виктор Мизиано: «На самом деле азиатская “степная” идентичность Хальфина не столько в азиатском раскосе глаз его персонажей или неофольклорных сюжетах, то есть не в том, что вы справедливо называете ориентализмом. Думаю, она коренится в том специфическом способе, в каком живут в его сознании структуры рациональности. Они никогда у него не становятся чистыми абстракциями, то есть тем, что европейские критические философы называли “инструментальным разумом”, а всегда остаются “экологичными”, то есть растворенными в универсальном природном начале. Подлинный эротизм видео Хальфина — в его понимании видеоряда как живого опыта глаза, сладострастно овладевающего миром...»¹¹.

Последнее тело модернизма. От «осколков» к «руинам»

Весной 2001 года КИМЕП — хозяйственный субъект, которому принадлежало помещение овощехранилища, где располагались гале-

рея «LOOK» и «Глиняный проект», — решил не продлевать договор аренды помещения с Хальфиным. Команда художника вынуждена была демонтировать свое программное произведение, которое казалось воплощением надежд на появление нового образа идентичности искусства Казахстана.

Это событие абсолютно деморализовало Хальфина, хотя в это же время его пригласили участвовать в престижном международном конкурсе — Программе полугодовых арт-резиденций на 74-м этаже в знаменитом World Trade Center (башни-близнецы), в Нью-Йорке. Хальфин подал заявку и одержал победу среди 400 претендентов со всего мира. Внезапно художника разбил инсульт. Руководство пошло ему навстречу и предложило перенести визит на осень.

Однако 11 сентября 2001 года башни-близнецы были атакованы самолетами с террористами-смертниками на борту, и погиб другой художник-участник. Хальфин воспринял теракт как свое личное горе: насильственный демонтаж «Глиняного проекта» и теракт башен-близнецов стали для него единой экзистенциальной трагедией. Тем не менее он нашел в себе силы продолжать творить и представил специальный проект «Мои руины» на международной выставке «Re-Orientation» 2002 года в ACC Gallery в Веймаре (кураторы: Андрес Дитрих, Биргит Раушенбах и Юлия Сорокина).

«Мои руины» — это инсталляция из разных объектов, объединенных темой катастрофы, рушащихся надежд — руин «Глиняного проекта», башен-близнецов, разрушений, произошедших в душе художника.

В период с 2005 по 2008 год Хальфин убеждается в международном интересе к своему творчеству. В 2005 году он показывает свои работы в Первом Центральноазиатском павильоне на Биеннале современного искусства в Венеции на выставке под названием «Искусство Центральной Азии: Актуальный Архив» (куратор Виктор Мизиано). После этого было множество казахстанских и зарубежных проектов, на которых Хальфин выставлял отдельные объекты или живописные картины. На исходе 2008 года художник решил совершить малый хадж по окрестностям города Туркестан, попал в местечко Унгуртас, где почувствовал облегчение и подъем сил, но вскоре впал в кому и в ночь на 31 декабря 2008 года умер.

Р. Хальфина заслуженно считают основоположником современного искусства Казахстана. Он верил, что идея коллективной идентичности страны должна базироваться на нескольких понятийно-исторических уровнях. Во-первых, художник принял за основу так называемую номадическую философию кочевого миропонимания. Во-вторых, он пытался ввести в локальный арт-процесс новые

элементы искусства модернизма и постоянно актуализировал и концептуализировал консервативную художественную среду. В то же время он настаивал на необходимости выбора особенного пути казахстанского искусства и призывал вновь обратиться к первоосновам. Именно в этом парадоксальном сплаве художественной практики, сочетающей в себе принципы интернационального модернизма и локальной традиции «Великой степи», и заключался его «Номадический модернизм»

Примечания

1. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с фр. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
2. *Карасик И.Н.* К истории петроградского авангарда 1920–1930-е годы: События, люди, процессы, институты: Автореф. дис. ... д-ра искусствознания. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/> (дата обращения: 10.05.2012).
3. *Зубков Г.* Тексты. [Электронный ресурс]. URL: <http://inutero.ru/> (дата обращения: 10.05.2012).
4. Рустам Хальфин. Каталог / Авт. вступ. статьи Б. Барманкулова. Алматы: Издание Фонда Сорос — Казахстан, 1995. С. 9.
5. *Хальфин Р.* Концепция проекта «Шкура художника» // Пресс-релиз к выставке «Парад галерей». ГМИ РК им. А. Кастеева. 1997. С. 1.
6. *Хальфин Р.* Концепция проекта «Летающий белый» // Самоидентификация: футурологические прогнозы. Каталог первой годовой выставки СЦСИ — Алматы. Издание СЦСИ — Алматы, 1999. С. 63.
7. Рустам Хальфин. Каталог / Авт. вступ. статьи Б. Барманкулова. Алматы: Издание Фонда Сорос — Казахстан, 1995. С. 5.
8. *Хальфин Р.* Нулевой уровень. Глиняный проект. Брошюра. Алматы, 1999. С. 3.
9. *Кэстль Д.* Дневник путешествия в году 1736-м из Оренбурга к Абулхаиру, хану киргиз-кайсацкой орды. Алматы: Жибек жолы, 1998.
10. *Хальфин Р.* Концепция проекта «Северные варвары». Алматы, 2000. С. 2.
11. *Сорокина Ю.* Интервью В. Мизиано об искусстве Центральной Азии. Алматы, 2008. С. 3.

РАЗДЕЛ 4:
Актуальное
искусство
в глобальном
контексте.
Поиски
национальной
идентичности

П.Р. Гамзатова Искусство Северного Кавказа и Средней Азии в начале XXI века. Искусствоведческое картографирование актуальных проблем

Patimat Gamzatova The North Caucasus and Regional Art-historical Cartography

In our days people express an enhanced interest in regional art history. In times of globalization seeming remoteness from leading-edge processes is becoming more and more phantasmic, and the desire to mark never-known-before territories on the map of modern art — more insistent.

It is quite obvious that the art of North Caucasus cannot be torn away from artistic processes that have been taking place in Russia and former member countries of the Commonwealth of Independent States. It is incorporated into the problematics of global art as a whole, muslim areas in particular.

Art critics and curators look back on the past twenty years and try to determine what vectors of art development were set, what art and spiritual movements were highlighted then. My observations have allowed me to draw the following conclusion: the 1990s were marked by constructive contemplations of artists

Keywords:

Art,
contemporary Art,
Central Asia,
North Caucasus.

Ключевые слова:

современное искусство,
глобализация,
Центральная Азия,
Северный Кавказ.

of the North Caucasus and Central Asia of finding solutions to inner-world issues, related to self-identification and building of ethnic and religious self-consciousness, but the end of 1990s and the beginning of the 21st century were marked by a strong discourse — a reaction to the inner and outer social situation, to dynamically-developing globalizational processes, to the so-called civilization-wide challenge. This period is characterized by the works of contemporary art, marked by a sharp turn to socio-political problems of the present, new art strategies along with media and principles for designing literary works are being developed.

Вопрос об актуальных векторах развития современного искусства Северного Кавказа и Средней Азии еще недостаточно освещен в искусствознании. Для начала следует наметить во-первых, концептуальный уровень рассмотрения проблемы, а во-вторых, задачи художественной и кураторской политики в этой области.

Сегодня мы можем констатировать, что пришедшие к народам, не имеющим изобразительной традиции на определенном историческом этапе, европейские художественные практики приобрели через соприкосновение с местной эстетикой некое новое качество. Появились художники, которые привнесли в них свое самобытное мироощущение, связанное с особенностями собственной культуры, с актуальными проблемами жизни их социума. Конечно, можно выделить тех, кто бережно работает с традицией или транслирует в своем творчестве прямо или косвенно концептуальные, этические и эстетические парадигмы, свойственные традиционному искусству в формах авангардного и актуального искусства. Ибрагим Супьянов, Адиль Астемиров, Апанди Магомедов, Аладин Гарунов, Ирина Гусейнова и многие другие мастера смогли продемонстрировать очень индивидуальные творческие подходы, свои подчас неожиданные художественные решения. О каждом можно было бы написать отдельный очерк. Соприкосновение с тайной мироздания, с ритмами традиционной духовности, попадание в унисон с чужим художественным видением — сложная задача для искусствоведа, которую мы не ставим перед собой в данной работе. Эта статья — своеобразный обзор концептуальных сфер проявления актуальных художественных процессов в искусстве Северного Кавказа начала XXI века. Особое внимание мы собираемся уделить современной

художественной рефлексии на социальные темы, на особенности развития мусульманской культуры и общества в новых условиях.

Думаю, что, анализируя процессы в актуальном искусстве, не следует рассматривать художественную жизнь России отдельно от того, что происходит в странах Центральной Азии и Закавказья. Мои наблюдения говорят о близости многих явлений и очевидной смене духовных парадигм в авангардной арт-рефлексии мусульманских регионов в 90-х годах прошлого века и в начале XXI века. При всей условности временных границ и даже при учете невысокой динамики изменений авторского искусства многих известных художников, уже сформировавших свой концептуальный подход в 1970–1980-х годах, работающих, как правило, в старых институционализированных художественных формах, можно выделить два актуальных процесса художественно-духовной рефлексии. Они реализовывались в авторском творчестве «классиков 80-х», в работах вышедших на авансцену молодых художников, обратившихся к современным стратегиям и медиа-технологиям, через новые арт-объединения и выставочные проекты, через появление и трансферты арт-институций инновационного типа. Если 1990-е годы обозначились ориентацией творческих раздумий художников, во многом сформировавшихся в мифологизме 1970–1980-х годов, на решение внутренней проблемы, связанной с самоидентификацией и построением этнического и религиозного самосознания, то начало XXI века ознаменовалось острым дискурсом — реакцией на внутреннюю и внешнюю социальную ситуацию, на динамично развивающиеся глобализационные процессы, на так называемый цивилизационный вызов.

90-е годы XX века. С начала перестройки наблюдался рост проявления особого интереса к религиозному и традиционному по всей территории СНГ. Поиск «национальной идеи», эмоциональных, духовных основ этнической и государственной целостности затронул как культуру, так и политику и науку.

Можно выделить два близких направления художественной реализации «самоидентификационных» проблем в искусстве: в одном традиционные мифопоэтические структуры и духовные координаты сложно и неявно проявляются и преломляются в художественном творчестве; второе связано с активной рефлексией, с психологическими и морально-этическими поисками ориентиров в этническом пространстве, с философским осмыслением традиционной картины мира и истории.

Наиболее яркие художественные проекты 1990-х годов (кино, изобразительное искусство, перформансы) в мусульманских регионах

бывшего СССР, акцентирующие, казалось бы, локальные проблемы собственной этнической ситуации, обнаружили поразительное сходство в выборе ключевых художественных образов, в постановке вопросов и обозначении круга философских тем¹. Важно, что совпадения произошли совершенно самостоятельно, без оглядки художников друг на друга (ввиду сильной разобщенности регионов и отсутствия информации), без концептуальной провокации со стороны кураторов и специальных воркшопов.

Отрефлексированные в данном историческом отрезке темы имеют свою логику взаимодействия²:

1. Переживание природы народного «родового тела» (понятие, введенное М.М. Бахтиным) как одной из наиболее важных основ самоидентификационного чувствования. Камень, войлок, кизяк — природные материи, продукты человеческого творчества и труда, ставшие составной частью «родового тела», связывая народ на телесно-природном уровне. Проекты: «Молчание войлока» (концепция У. Джапарова, статья в каталоге В. Руппеля, группа «Плюс-Минус», выставка в Кыргызском национальном музее изобразительных искусств им. Г. Айтиева, Бишкек 1999); Апанди Магомедов, «Вне времени. Посвящение кизяку» (выставка в Дагестанском музее изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой, Махачкала, 2002); Т. и Е. Гапуровы, «Камни» (Арт-Москва, 2001); а также живописная работа Хамида Савкуева «Женщина в реке» (2000).

2. Проекты-рассуждения о «телесной основе» и этнической природе народа сопряжены с поисками национальных форм духовно-телесных и природных гармонизирующих структур, одной из характеристик которых является единство акционального и художественного планов: фильм «Мандала» кыргызского режиссера Марата Сарулу; перформанс и художественный объект «Зикр» (Галерея АЗ, 1996), живописная работа «Мандала» дагестанского художника Ибрагима Супьянова (1996); характерные для московской художественной жизни 1990-х годов традиционные буддийские акции по созданию и разрушению песочных мандал (акции с приглашением буддийских монахов прошли в ЦДХ, Музее Востока, в театре «Школа драматического искусства»); ранние перформансы казахской группы «Кызыл трактор», ориентированные на суфийскую и шаманскую традиции; серия экологических перформансов и выставок в Уфе «Золотая пайцза» творческого объединения «Чингисхан», направленных на работу с природными стихиями, огнем, воздухом, водой, и др.

3. Одна из ключевых в «самоидентификационных» поисках тем — это родовая преемственность, сохранение связи времен.

Казахский фильм «Заманай» Болат Шарипа и «Приемный сын» кыргызского режиссера Актана Абдыкалыкова вывели на авансцену образ ребенка — мальчика-подростка. Это сын, который «не знает/знает» своего отца (зеркальность позиций в двух кинолентах), связь с родом, а следовательно, и народом, осуществляется через бабушку. Эти мальчики — надежда на возрождение.

4. Рефлексия на героическую и мифологическую тему, эпос, через которую можно восстановить прерванную связь не только двух-трех поколений, но всю историю, возможна только через обращение к проблеме этнической памяти, ко всей цепочке героических предков. Эта тема характерна для 1990-х: «Эхо Манаса» — проект кыргызских художников К. Букар и К. Рымбек к празднованию тысячелетия кыргызского героического эпоса «Манас» (Москва, ЦДХ, 1998); проект «Кавказский путевой дневник» А. Астимирова и И. Гусейновой (Москва — Махачкала, 1998); ясно читаемая в самом названии программа творческого объединения «Чингисхан» (Уфа).

5. Собрав «человека этнического», восстановив связь времен, творческая рефлексия 1990-х решает еще один вопрос: выбор дороги, пути, направления развития. Фильмы «Брат мой, Шелковый путь», реж. Марат Сарулу (2001), и «Три брата», реж. Серика Апрымова (2000). Казахские дети хотят увидеть место, где есть чудесное озеро, а кыргызские подростки посмотреть, где пролегал легендарный Шелковый путь (аллюзии на тему Рая). Железная дорога, поезд, курсирующий из пункта А в пункт Б, и заброшенный локомотив — свидетельства безысходности неправильного выбора, невозможности развития без выхода на духовный путь. Художник, «выпавший» из поезда, встретивший детей, которым понравились его рисунки летающих людей.

Легкие летающие фигурки, птицы, верблюды покрывают «листы-письма» и страницы рукописной книги дагестанской художницы Жанны Августович-Колесниковой из ее проекта «Шелковый путь».

Итак, природная материальность «родового тела», гармония этнических форм, природного и духовного, историческая преемственность поколений и выбор свободы-полета, пути стали основными темами «самоидентификационных» переживаний в 1990-х годах прошлого века.

Но с конца 90-х и до начала XXI века словно обрывается «традиционалистский» постперестроечный дискурс. Новые процессы обусловили в бывшем советском социуме надежды не только на вы-

страивание демократии западного типа, но и на непосредственный альянс и интеграцию с Европой, на получение своей ниши, достойного места в европейских институциях. Практически перед всеми участниками Содружества Независимых Государств стал вопрос модернизации, дальнейшего движения, вхождения в новое духовное и геополитическое пространство, в систему меняющегося, динамично структурирующегося мира. Государственное строительство новых республик оказалось не романтическим процессом возвращения к мифологизированной истории гармоничного и справедливого существования, а суровой действительностью социальных и финансовых кризисов, с борьбой за экономические и политические рычаги, образованием новых элит и выстраиванием автократий.

Именно в этот период появляются произведения актуального искусства, характеризующиеся резким поворотом к социально-политическим проблемам современности.

Данное движение в Центральной Азии получило значительно большее развитие, чем в мусульманских ареалах России, где процесс постановки актуальных задач, который в 1990-е был во многом аналогичен творческим исканиям художников центральноазиатских республик, не то чтобы потерял динамику, но оказался не столь чувствительным к данному вектору развития. Хотя и они смогли продемонстрировать свой оригинальный взгляд на социальные события. Скорее всего, сказалось наметившееся историческое расхождение путей развития, различие политической, экономической ситуаций, культурных традиций и менталитета народов. Надо заметить, что и в самой Центральной Азии разные республики обозначили свой особый путь в современном искусстве, но наше исследование нацелено не на поиск различий, а на нахождение общих болевых точек арт-рефлексии. Немаловажно, что новые арт-структуры, галереи и сами художники Центральной Азии и Закавказья, в отличие от российских мусульманских регионов стали работать с европейскими художественными институциями, которые способствовали не только развитию современных видов искусства: видео-арта, перформанса, инсталляции, акционализма, но и актуализации новых тем, форм, художественных стратегий.

В 1997 году в Казахстане открылся соросовский Центр современного искусства СЦСИ — Алматы, который сыграл консолидирующую роль в художественной жизни всей Центральной Азии. СЦСИ проводил семинары, тренинги в области новых технологий, школы кураторов, в нем читались лекции по современному искусству. Медиа-лаборатории и образовательные программы имели огром-

ное значение для формирования новой художественной политики, института кураторства, проектных методов работы и общих принципов построения художественной жизни. На первый же семинар (1997) по теории и практике современного искусства «Арт-дискурс-97»³ были приглашены известные искусствоведы и художники: Олег Кулик, Виктор Мизиано, Евгений Барабанов, Людмила Бредихина, Ксения Кистяковская. СЦСИ проводил также грантовые конкурсы, инициировал и поддержал несколько крупных, в том числе международных, художественных проектов, первые из которых были построены по арт-пленэрному и экспедиционному (передвижные мастерские) принципам своеобразных художественных игр с инвайронментом.

Прошедшие совершенно независимо друг от друга художественные симпозиумы в Шеки (Азербайджан, стал ежегодным) и на Иссык-Куле (Кыргызстан, 2001–2002) имеют ряд общих черт.

В Шеки помимо азербайджанских художников приняли участие представители Грузии, Дагестана, Москвы⁴. В Иссык-Кульском арт-симпозиуме, «Central Asia — Europe Art Dialogue», участвовали художники Центральной Азии и ряда европейских государств. На обоих симпозиумах были поставлены задачи экологических пленэров, использовался естественный ландшафт и природные материалы: дерево, камень, вода, песок... На них реализовывались и социально ориентированные проекты, создавались возможности для непосредственных творческих контактов художников различных регионов. Это не единственный (естественный) путь контактов и интеграции. Были и другие способы обозначить художественное присутствие инокультурных парадигм в новом географическом контексте. Обязательным условием одного из семинаров в Шеки, проводимом при финансовой поддержке «Кока-Колы», было использование их фирменного логотипа⁵. Так в экологический дискурс вклинился мир новых ориентиров.

Обозначу новые направления художественной рефлексии, которые проявились в работах рассматриваемого периода. Показательно, что в ряде случаев предметом осмысления становятся те же мотивы и образы («Герой», «Шелковый путь», «Поезд», эколого-духовные практики), что мы рассматривали выше, но система художественной рефлексии выстраивается совсем в ином ключе.

Следует отметить и еще одну особенность ряда проектов начала XXI века: во многих случаях фактом художественной культуры стала документальная съемка, фиксация авторских наблюдений, реалий сегодняшней жизни, быта, а не специально созданные артефакты или искусственно смоделированные ситуации.

Мир стал стремительно меняться — темы госструктурирования, новых геополитических трансформаций и простого выживания зазвучали с особой остротой.

1. Государство. Граждане новых республик столкнулись с реальностью выстраивающихся экономических и политических элит, тяжелыми условиями существования, и художники Центральной Азии смогли по-разному сказать об особенностях этих процессов. Самой известной аллюзией на новую социальную ситуацию стали работы Ербосына Мельдибекова (Казахстан): «Пастан», «Памятник герою» (инсталляция, 1999), «Полпот» (видеоперформанс), «Супермурад житомирский гранит» (фотография, 2004), «Брат мой — враг мой» (2004), в которых он выстраивает полуфантастический, гротескный мир азиатских деспотий — жестоких правителей, нового рабства и вражды.

В проекте «В тени героя» центральноазиатские художники обратились к теме политической ангажированности идеи национальных героев-победителей и манипуляций общественным сознанием.

Более спокойный и неконфликтный подход отличает работу Елены Воробьевой и Виктора Воробьева «Казахстан — Голубой период» (фотоинсталляция, 2002–2005). Этот проект-исследование — своеобразное наблюдение за сменой цветовых доминант в бытовой среде и общественном инвайронменте, ставшей ярким свидетельством смены политического климата и одновременно однозначности, немногoplanовости нового социального строительства.

Выставка в IFA галерее в Берлине и Штутгарте «От красной звезды до голубого купола» продолжила идею смены цветовой и знаковой государственной символики и идеологических парадигм.

Российские мусульманские регионы оказались несколько изолированными от мейнстрима политвысказываний. Тем интересней их стихийные высказывания на волнующую тему. Это прежде всего работы Магомеда Дибирова, живущего в дагестанском городе Хасавюрте, — далеко от основных путей кураторских исследований, но вполне в гуще стандартных российских социальных процессов. В конце прошлого — начале нынешнего века он написал серию портретов современных политических деятелей стилизованных в эстетике героев «Крестного отца», политиков и воинов авторитарной Римской империи. Интересно, что, наблюдая процессы захвата власти — выстраивания местных элит, нарушений гражданских прав, он не нашел никаких параллелей в местной истории и корневом народном мироощущении (во многом это связано с демократическими традициями и принципами гражданского

равенства горцев), в отличие от Ербосына Мельдибекова. Многие, кто мог наблюдать на бытовом уровне постперестроечную войну за сферы влияния, экономические рычаги и власть (приватизационные войны, волна отстрела банкиров), знают, что искусство играло свою моделирующую роль даже у отстало-передовых мафиозных слоев населения, и «Крестного отца» в этот период читали и изучали не как «мертвую схему, а как руководство к действию». И именно там находили параллели действительности, модели новых стратегий действия. Творческий метод Магомеда Дибирова сильно отличается от художественных принципов актуального искусства. Представьте, что художник-передвижник, приверженный реалистической школе XIX века, вдруг неожиданно пережил опыт знакомства с авангардным плакатом 20-х годов прошлого века и оказался нашим современником хорошо (до боли) чувствующим время. Вот и сумел он соединить два этих метода в своем творчестве, отвечающем на вопросы, волнующие представителей нового актуального искусства. Если художники Центральной Азии в этот момент начали выражать свои чувства и мысли, используя новые медиа, то в Хасавюрте не было никого, кто бы рассказал о видео-арте, перформансах, инсталляциях и т. д. Не было здесь ни нужных книг, ни интернета. А вот вопросы были, и молчать Дибиров не мог. По образованию он художник — реставратор классической живописи. И заговорил так, как умел: с помощью кисти и масляных красок, делая набросок, потом реалистическое изображение, с наложением тонких лессировок. Вот и появился не то чтобы яркий плакат, а рассказ, притча или басня про помидор и мясорубку под названием «Временное перемирие». Так и удалось ему, приспособив жанры устного фольклора и традиционные методы в искусстве (я имею в виду живопись и создание картин) создать первые произведения актуального искусства в Дагестане. Ведь критическое мышление — одна из основ актуального искусства — взращивается не только в столичных вузах и арт-институциях. Мы — дагестанцы, получаем его из рук бабушек и дедушек, слушая веселые сказки и басни.

2. Не характерная ранее художественная рефлексия на процессы социальной несправедливости преимущественно занимается анализом особенностей функционирования новых элит.

Работа «Инструкция по выживанию для граждан СНГ» Сергея Маслова (перформанс и инсталляция) могла бы показаться гротеском, если бы так сильно не напоминала реальность. Я, например, сразу вспомнила литературный проект Игоря Вовка, куратора «Народной галереи» (Москва, Дом народного творчества), — серию коротких «документальных» повествований⁶ о посетителях галереи и их рассказах о себе, о своей жизни в трудных условиях.

3. По-другому зазвучала и тема дороги-движения-пути. «Нешелковый путь — азиатский экстрим» — это почти программная заявка, название передвижной художественной мастерской по Южному Казахстану (2002), которую инициировали Ербосын Мельдибеков, Елена и Виктор Воробьёвы, куратор Юлия Сорокина⁷.

«Нешелковый путь» — как путь выживания — «дорога жизни» рассматривается в работах Мурата Джумалиева и Гульнары Касмалиевой (Кыргызстан), в их видеоинсталляции «Транссибирские Амазонки» (2004). И снова поезд, как в фильме «Брат мой, Шелковый путь» Марата Сарулу. Но только совсем другой. В том, курсирующем из пункта А в пункт Б, скованная и пространственно сжатая жизнь пассажиров отличалась хоть каким-то разнообразием судеб, и выброшенный из поезда художник смог сделать свой выбор. Теперь уже нужда сажает людей-женщин-новых амазонок в транссибирский поезд, перед ними открыта огромная дорога — дорога челночных торговцев. Мир расширился, раздвинул границы, но путь выживания оказался удивительно узок. Другая видеоработа этой же творческой пары — «В Будущее» (2005): огромный сухогруз, проржавевший, неповоротливый, но еще держащийся на плаву, отправляется в море. Во многих традициях море — это символ неизвестности, возможных путей, вероятных трудностей и опасностей. Документальная съемка смотрится как притча, как раздумье о времени и судьбах.

4. Глобальные перемещения людей в пространстве, «караванно-челночные пути выживания», кочевья, миграция — все эти темы близки проблемам нового геополитического структурирования и художественным манипуляциям с образами географических карт, характерным для арт-рефлексии начала XXI века. «Интерактивная контурная карта» азербайджанского художника Орхана Гусейнова была представлена в ГЦСИ на выставке современного кавказского искусства («CAUCASUS», Москва, 2006). Каждый мог дорисовать на ней какое-нибудь государство или его часть, провести свои границы. Это было художественное произведение и социологическое исследование одновременно. По карте, «отданной в руки» даже не политиков, а простых посетителей выставки, было легко понять, каковы процессы политических споров, притязаний и какова личная позиция отдельно взятого человека. Данное произведение следовало бы проанализировать в контексте целого ряда характерных для нашего времени проектов, завязанных на игре с образом географических карт.

5. Эмоционально-философский отклик на новую жизненную ситуацию. В декабре 2001 года Гульнара Касмалиева представила

свой перформанс «Прощальная песня» в музее неконформистского искусства в Санкт-Петербурге. Ручная прялка — колесо, от которого тянутся шерстяные нити, соединенные с косами одетой в кыргызский халат героини, играющей на традиционном народном инструменте. В конце перформанса женщина отрезает нити-косы. Точность эмоционального попадания и многогранная семантика так много говорят о переживаниях кыргызского общества на границе того и этого тысячелетий. Прощание с песней, колесом — прялкой времени традиционного мироустройства, местом женственного в нем — местом созидательного, дающего жизнь, силы, питающего и питаемого. Это очень женственно и одновременно мужественно.

Ритм нового эмоционального состояния эпохи обозначился и в видеоролике Таус Махачевой «Процесс» (Дагестан, 2004). Вид не-много сверху: отрезанная часть — половина длинного неширокого килима на неяркой зелени травы, сложный орнамент как древние письма или образ райских кущ покрывает его. Таус медленно завернулась в него и развернулась вновь. Конечно, визуальный ряд совершенно разный, не одинаково направлен волевой вектор и намечены пути развития, но эмоционально-ситуационные причины появления этих работ близки.

6. «Рассуждения» вокруг темы «Запад — Восток» — это еще одно направление художественной рефлексии начала XXI века. Встреча — столкновение с западным обществом, политикой, системой духовных ценностей, художественными и бытовыми формами, консюмеризмом, с новой технической культурой, по-разному трактуются в работах рассматриваемого периода. Волнующие авторов вопросы о возможности и невозможности интеграции, гармоничных и естественных отношений находят свое образное решение. Широко разрекламированная научно-политологическая идея жесткого «столкновения цивилизаций» не находит здесь эмоционально отклика. Даже при неприятии ряда культурных форм, чувствительности к парадигмальным несовпадениям мир постсоветского мусульманского ареала удивительно открыто, дружелюбно, мягко и шутивно смотрит в сторону «стран заходящего солнца» (в отличие от явного неприятия мифологизированной «дикой азиатчины», эффектно воплощенной в творчестве Ербосына Мельдибекова). А в ряде случаев мы легко прочитываем стремление и надежду на формирование единого культурного пространства, о котором так много говорили в начале перестройки. В определенной степени именно на построение системы, интегрированной в западный мир, был взят общий постсоветский политический курс.

В реальности этот мир оказался очень далек от наших экономических возможностей, социальных и бытовых форм жизнедеятельности.

Серия Е. и В. Воробьёвых «Фотография на память» (проект выполнен во время передвижных арт-мастерских «Нешелковый путь. Азиатский экстрим», 2002) исправила «ошибку» — ситуацию невозможного. Жители (дети, женщины, мужчины) провинциальных южноказахстанских населенных пунктов снимались на фоне больших фотографических изображений европейских столиц, Москвы, Нью-Йорка. Лишь небольшие зазоры между фонами и реальным окружением проясняли курьезность и фальшивость ситуации первого, пока еще невозможного, вхождения в новый инвайронмент и новую жизненную ситуацию. «Модели» слегка смущены и скованны. Что это? Реакция на камеру или на еще не привычное окружение — новое неожиданное позиционирование. Как тут не вспомнить художественные практики фотостудий XIX — начала XX века, репрезентирующие своих клиентов в системе ярких самоидентификационных сценариев, на фоне бутафорных символов традиционного быта, знаков социального престижа.

Проект Воробьёвых — не единственный способ явления «цивилизованного мира» в новом географическом пространстве. Роман Маскалев и Максим Бронилов сняли видеоролик «Париж» о жизни небольшой перевалочной станции на путях дальнбойщиков в Кыргызстане, носящей громкое имя столицы европейской культуры и светской жизни. И это еще одна форма непротиворечивого вторжения инокультурных символов и парадигм в центральноазиатскую географию. Но наиболее частым знаком «нового присутствия» и новых ориентиров стали художественные манипуляции с образом и логотипом «Кока-Колы». Документальная съемка новой реалии бытовой культуры стала основой для художественных проектов (юрта-ресторан с рекламной вывеской кока-колы). Были использованы и авторские стратегии включения глобального американского бренда в художественное произведение (уже упомянутый проект в Шеки, серия фотопортретов в народной одежде, «Кавказские парадигмы», Натали Мали).

Диалектика принятия и отторжения новых художественных и бытовых форм западной цивилизации раскрывается в целом ряде художественных произведений. Тонкой рефлексией на популярные триллеры, фильмы о монстрах и оборотнях, телесных трансформациях можно считать кыргызский видеоролик «Блинмонстр» (Эрст Абдразаков, Улан Джапаров, Роман Маскалев, Чингиз Токочев, 2005): два экрана — два параллельных, как бы ритуальных

и многозначительных действия: стопки блинов, на блины верными движениями намазываются сметана и варенье — блины накладываются на круглое и плоское азиатское лицо героя, который начинает их медленно съедать, стягивая в рот. Блин меняет форму, кажется какой-то корежащейся кожей, деформирующимся лицом. Судя по всему, утрированные ужасы не характерны для спокойной кыргызской души и нрава. У них свой «Блинмонстр», сочетающий «ужасные и пугающие» превращения и любовь кыргыза к мучной еде. Проблемы развития национального кино тоже решаются, можно снимать малобюджетный кыргызский триллер, без обращения к сложным спецэффектам Голливуда.

И еще одно видео из мастерской Улана Джапарова. Здесь снято реальное действие — молодой кыргызский художник пересказывает своим друзьям и коллегам где-то увиденный американский боевик. Только вот мимика и жесты соответствуют не динамичному и жесткому, условному миру классического жанра американского кино, а «говорят» о душевной эмоциональности современного кыргызского манасчи. Мы слышим и видим уже несколько другой боевик — художественное произведение адаптационного периода.

Обратимся еще к двум рассуждениям начала XXI века на тему «стыковки» Восток — Запад. Плакатно-символическая инсталляция Орхана Гусейнова «Не стандарт», представленная на выставке «CAUCASUS» в ГЦИ (Москва, 2006), не требует особых пояснений: традиционный азербайджанский чурек засунут в современный тостер — он входит только наполовину. Может, не все должны и могут есть тосты? По существу, на близкий вопрос отвечает Магомед Дибиров в своей живописной работе «Противостояние». Большая тарелка красного томатного супа стоит на столе перед маленькой девочкой, которая явно не хочет его есть. Детская мимика позволяет легко понять эмоции ребенка, его настойчивость, упрямое нежелание впихивать в себя то, что «не лезет», и вызывает в сознании зрителей хорошо знакомые воспоминания о всем (или многим) знакомой ситуации. Английская надпись большими печатными буквами «SOUP» напоминает о знаковых принципах поп-арта и знаменитых томатных супах «Кэмпбелл» Энди Уорхолла. Автору удалось создать яркую эмоциональную метафору одного из возможных сценариев встречи глобальной и локальных культур.

Данной теме посвящено и несколько видеоинсталляций, фото-серий и видеороликов Саида Атабекова (Казахстан, Шемкент). В работах «Святое семейство», «Снайпер» (видео, 2005) мы видим неожиданные сочетания предметов и ситуаций, казалось бы, из разноконтекстных рядов: степь, пустынный казахский пейзаж,

традиционная люлька с удобной ручкой-перекладной из винтовки, в ней младенец, мать в косынке, ребятишки. Над их головами в виде полога, укрывающего от жаркого солнца, укреплено знамя ООН, из земли выступает древняя «каменная баба» и похожее на нее скульптурное изваяние воина ООН в каске. Мир маргинальных окраин Востока, гармония степного существования какой-то условной «центральноазиатской семьи» и полное непонимание ими словно случайно найденных, одомашненных и хозяйственно адаптированных предметов — примет нового военного присутствия, тревожных знаков уже явного, но еще не замеченного вхождения непонятого мира в традиционную жизнь. Другой предметный ряд продолжает начатую тему: традиционные красиво орнаментированные халаты — чапаны с изнанки покрыты военной камуфляжной тканью. И еще один проект: казахские мастерицы делают этнические войлоки и стеганные одеяла *корпеше*, украшенные символикой различных государственных флагов (проект Корпеше-флаги) и знаками Международного Красного Креста. «Недавно, — рассказывает Саид Атабеков, — я отправил запрос (о поиске пропавшего в 1943 году во время войны родственника. — П. Г.) в офис Международного Красного Креста в городе Ташкенте. И мои родственники решили провести ритуальную акцию, сделать войлочный ковер Международного Красного Креста, чтобы дед нашелся» (<http://www.cap2011.net/artistsaid2ru.htm>). С помощью художественной акции современного искусства С. Атабеков интегрирует традиционное ремесло и магию в реалии нашего времени.

Дервиш, покрытое странными лохмотьями человеческое существо в высоком колпаке — еще один любимый герой многих видеоработ и перформансов Саида Атабекова. На фоне огромных столбов электропередачи, кажущихся каркасами каких-то циклопических технических монстров, он медленно тащит на спине странный в данном контексте, большой, сложноизогнутый контрабас (работа «Walkman»). И со всей очевидностью перед нами встает вопрос: «Человеческая натура — ненужный и непонятный рудимент в мире рациональности и новых технологических успехов?»

Более мягко, парадоксально, но неконфликтно сталкивает портретные изображения наших современников или традиционно одетых казахов с фонами орнаментированными образами, взятыми из уличных граффити Сауле Сулейменова.

Интересно, что художники, в чьем творчестве актуализируются рассуждения на тему «Запад — Восток», как правило, обращаются к западной культуре и социуму в целом, но не к истории западного искусства в его конкретных исторических формах. Пожалуй,

единственной попыткой в 1990–2000-х диалога непосредственно с европейским искусством стал перформанс дагестанского художника и философа Сабира Гейбатова «Памяти Бойса» (1996). Сложно оформленное действо (в небольшом отсеке, затянутом черной тканью, был помещен бюст Бойса и тяжелая каменная глыба, обернутая войлоком, украшенным благопожелательными арабскими надписями) со множеством коннотаций на образы перформансов Бойса позволило С. Гейбатову соединить новейшие западные арт-практики и реалии дагестанской культуры, обратиться к своему личному духовному опыту.

7. Рассуждениям о возможностях интеграции в обратном направлении, «отсюда туда», посвящено два перекликающихся и в то же время очень разных проекта, появившихся почти параллельно и независимо друг от друга: Александра Николаева (Центральная Азия) и Таус Махачевой (Кавказ). В работе «Хочу в Голливуд», впервые показанной в рамках выставки «Искусство Центральной Азии. Актуальный архив» в павильоне Средней Азии на Венецианской биеннале летом 2004 года, Александр Николаев зафиксировал и документировал реальные многочисленные попытки молодого человека, своего приятеля, реализовать его мечту — начать карьеру актера в системе американской киноиндустрии: многочисленные письма в различные киностудии США, Application Forms, CV (жизнеописание), анкеты, обращения, портфолио.

Проект Таус Махачевой «Становление» состоял из двух перформансов: «Становление-1» происходил 30 апреля 2004 года перед офисом газеты «Гардиен» в Лондоне, а «Становление-2» был представлен 20 октября 2004 года в залах галереи «Тейт Модерн». Надев на себя два больших рекламных плаката (в «Становлении-1» плакат на груди с надписью «Я хочу работать в “Гардиен”», плакат сзади: CV для предполагаемых работодателей. В «Становлении-2» плакат на груди: надпись «Я хочу свою выставку в “Тейт Модерн”», плакат сзади: CV для предполагаемых кураторов) молодая художница выстроила модель активной социальной позиции нового человека в еще не знакомом мире. Она стремилась исследовать степень проницаемости европейских медиа и арт-институций, возможности продвижения молодого человека в системе западных социальных иерархических структур.

8. И наконец, надо сказать еще об одном ярком явлении начала XXI века в Центральной Азии. Это первые попытки задействовать характерные механизмы радикального эпатажа. Радикальный казахский перформанс ориентировался на скандал и, думается, был вдохновлен общением с Олегом Куликом. Однако если

концептуальный перформанс Кулика направлен на создание политической метафоры, то радикальный казахский перформанс представляется мне «бесмысленным и беспощадным». Лидер скандальной группы «Коксерек» Канат Ибрагимов начал с публичных закланий баранов в пределах выставочных пространств, вывешенных залитых кровью овнов листов ватмана («Новое казахское искусство»), расчленения петуха («Птица Кораз»). Ознакомившись с рядом скандальных авангардных арт-практик, молодой казахский художник словно решил: «Раз это искусство, мы тут будем первыми. Уж баранов у нас умеют резать». Следующим шагом напывавшегося кровушкой жертвенного барана художника стало распятие петуха — «Птицы Короз» (один из мифологических образов казахского фольклора), что обозначило личную позицию Каната Ибрагимова в отношении всей предшествующей духовной этнической истории. Но лишившись этого мифа, он скоро вышел и из искусства, став политехнологом.

Надо заметить, что многие художники-перформансисты обладают характерной, «говорящей» внешностью, которая является частью создаваемого образа. Так, Ербосын Мельдибеков активно использует свою яркую монголоидность, маскулинную коренастость, азиатскую упрямую непроницаемую раскосость. Канат Ибрагимов стремится к действию, а не эксплуатации своих внешних данных, но они неизбежно входят в плоть его произведений. Слишком уж он похож на красивого, белолицего, холеного байского сына. Баловень судьбы, в его скандалах есть доля нарциссизма.

Казахский рецепт радикальности зачастую прост: микс различных форм проявления «дикости» кочевников из западных исторических приключенческих фильмов, востребованного суфизма и «обнаженки». Думаю, что сказываются исторические «разрывы» и потери казахской культуры, концептуальная растерянность.

9. Дальнейшее развитие получила и «суфийская линия» современного искусства. Эта сложная и глубокая духовная практика — один из источников творческой энергии художников мусульманского ареала и тех, кто прикоснулся к этому удивительному наследию. Она может проявлять себя открыто и программно (Саид Атабеков, ранний этап развития группы «Кызыл трактор», Шимкент), подспудно и завуалировано (узбекские, таджикские, кавказские проекты). Но разговор о тонких материях требует отдельного пространства и настроения, его трудно сопрягать с классификационным и обзорным принципом моей статьи. Поэтому просто обозначу живое, невыхолщенное присутствие древней духовной традиции на территории мусульманского актуального искусства.

10. Взгляд на социальную и политическую ситуацию современной мусульманской уммы, сегодняшнее развитие ислама в обществе и отношение общества к религии стало одним из популярных направлений художественной рефлексии. Важно, что в этот период свои представления о так или иначе определяемых мусульманских религиозных, социальных и культурных парадигмах репрезентировали не только представители мусульманских ареалов. Появилось большое количество проектов европейских и российских художников, как правило, демонстрировавших позиции той или иной социальной группы на сугубо исламские или мусульманско-европейские проблемы. Можно даже говорить о своеобразной моде на манипуляции с религиозной символикой или маркирующими знаками бытовой культуры целого ряда мусульманских регионов. Неудивительно, что в ряде случаев мы сталкивались с откровенно отрицательным пиаром.

В своей живописной работе «Служба безопасности» Магомед Дибиров рассуждает о готовности западного мира к интеграции, об «условиях» принятия-отторжения мусульманских социумов и культурных парадигм. Над дорогой большая украшенная цветами арка — вход в процветающий западный мир, на фоне которой, как часовой, висит безопасная бритва. Перед ней спиной к зрителю стоит маленькая фигурка мусульманина, в традиционной одежде, в головном уборе, с большой бородой. Будет ли религиозная позиция человека (автор использует бороду как один из знаков конфессионального маркирования) политкорректной в новом предполагаемом глобальном мире, в европейски ориентированном сообществе? Каковы будут границы права человека на проявление своей религиозности и этнических традиций? Что еще должно быть поправлено, отстрижено, отрезано, удалено, сбрито вместе с бородой?

Вопрос о путях модернизации культурных и социальных традиций в современных мусульманских сообществах волнует художников.

Прошедшая в Махачкале в выставочном зале Союза художников Дагестана в ноябре 2013 года выставка Таус Махачевой «История требует продолжения» — это попытка художницы понять сложный и даже драматичный момент исторических трансформаций и переходного состояния дагестанского общества. В своих видеоработах она попыталась исследовать сферы приверженности традиционному и принятия-осмысления нового, формы потерь и обретения смыслов.

Реалии этих процессов могут иметь естественные и гипертрофированные формы ярких революционных событий и настроений. И вот еще одна работа Магомеда Дибирова — это

портрет-заговор-заклинание, «Добрый доктор Че». Смеющийся и веселый, в белом халате, с фонендоскопом на шее смотрит на нас Че Гевара. Он (и мир) мог бы прожить такую жизнь, и мы никогда не узнали бы, не увидели бы его знаковую фотографию, ставшую символом борьбы и революции.

Примечания

1. К явлениям этого же порядка, но имеющим несколько иной генезис (проектно-концептуальный), относится и сформировавшееся в этот же период в финно-угорской среде художественное направление — этнофутуризм.
2. См.: *Гамзатова П.Р.* Проблема этнической самоидентификации в искусстве Центральной Азии и Северного Кавказа в конце XX века // *Фольклор и фольклоризм в меняющемся мире. Сб. статей/Под ред. Л.П. Солнцевой, Л.В. Фадеевой.* М.: ГИИ, 2010. С. 46–67.
3. Инициаторы галерей «Коксерек», «Арт-Азия», «Вояджер» при финансовой поддержке фонда Сорос — Казахстан СЦСИ.
4. Организаторами симпозиума стали «Институт Открытое Общество Фонд Содействия (ИООФС) — Азербайджан» (Фонд Сороса), галерея «Арт-салон» и фирма Artishok.
5. Как тут не вспомнить прозорливое предположение Пелевина: произведения искусства будут создаваться только для того, чтобы там появился рекламный логотип «Поколение Пи».
6. Неопубликованные материалы. Авторская интернет-рассылка 2006–2007 годов.
7. При финансовой поддержке ИООФС — Будапешт.

Н.Р. Ахмедова Современное искусство Узбекистана — поиски новой культурной парадигмы

Nigora Akhmedova Contemporary Art of Uzbekistan — the Search for a New Cultural Paradigm

During the dramatic historical and political changes of 1990s art of Uzbekistan got a choice of a new cultural paradigm and came to a natural stage of the search for an identity. New tendencies in painting took a leading position in the process of defining ethnic and cultural identity. They were formed by the heritage of Islamic culture — Sufism, mytho-poetic traditions, symbols — and a new iconography. The content of the picture receives here a transcendent meaning inherent to the contemplation, distinctive of eastern mentality. In the beginning of the 2000s the search was focused on the problem of combination of tradition and strategies of western contemporary art. Different directions of this process can be found in the projects of artists V. Akhunov, Zh. Usmanov, A. Nikolaev, Yu. Useinov, S. Tychina, B. Ismailov. The source of ideas for video art turned out to be a mystical experience of Sufism taken in the eastern art of encoding reality into signs. The original fusion of East-West ideas creates new principles of modern identity in contemporary art of Uzbekistan.

Keywords:

identity,
heritage,
tradition,
art of Uzbekistan,
innovation,
cultural paradigm,
conceptual art,
Uzbekistan.

Ключевые слова:

идентичность,
наследие,
традиция,
искусство Узбекистана,
инновация,
культурная парадигма,
концептуальное
искусство,
Узбекистан.

В результате кардинальных историко-политических изменений 1990-х годов художники Узбекистана встали перед выбором новой культурной парадигмы — начался закономерный этап поисков идентичности. Именно искусство оказалось активно задействовано в процессе возрождения традиционных духовных ценностей. На фоне подъема национального самосознания с трудом вырабатывались представления о том, что могло бы служить созидательным началом в формирующейся модели искусства. Как и в других национальных школах, искусство Узбекистана на протяжении XX столетия вело напряженный поиск собственного языка, рождавшегося в непростых общественно-политических условиях советской действительности. На разных этапах развития смысл творческих интенций определялся связями с породившей их эпохой, поисками возможностей адаптации к ней.

Сегодня живопись Узбекистана с присущими ей самобытным содержанием и пластической спецификой — это оригинальный феномен, отражающий все особенности и противоречия времени. Поиски художников в русле «самопознания» через осмысление наследия Востока привели к кардинальной смене жанровой, образной, а также стилистической основы живописи, серьезно повлияв и на трансформацию всего изобразительного искусства. Новые черты стали обозначаться еще в ходе сдвигов начала 1990-х годов, когда обострились и актуализировались вопросы национальной истории, далекой и недавней. Конец советской эпохи и начало разложения тоталитарных устоев были восприняты в художественной среде позитивно — открывался простор для свободы самовыражения и плюрализма мнений. Начинаясь новый этап — переход от социально активного, ангажированного творчества с оптимистически-позитивистской доминантой к искусству, во многом непредсказуемому, как опирающемуся на импульсы традиций, так и отражающему глубину внутренних озарений, метафизику созерцания художника.

Процессы в культуре развивались точно по известным теоретическим моделям, характерным для стран, получивших независимость, и за два десятилетия искусство республики ускоренными темпами прошло основные стадии. Художественная стратегия учитывала влияние таких факторов, как специфика исламского наследия, опыт советской модернизации и современный постмодернистский контекст. Это непростой этап отказа от устоев и идеалов недавнего режима, активное восстановление традиций, а также постепенное формирование принципов развития, адекватных современному мировому художественному процессу, с целью интеграции. Новым и важным было стремление поднять статус

творчества как автономной деятельности, имеющей собственные философские и экзистенциальные установки. Кажется естественным, что в данном историческом контексте пересматривались ранее распространенные суждения о том, что подлинное искусство зиждется исключительно на гносеологических категориях и отражении жизни. Это актуализировало тезис о важной роли глубинных архетипических и ментальных кодов в формировании современной живописи Узбекистана. Стадия регенерации, когда искусство, апеллируя к своей истории, к своим историческим героям и традиционным идеалам, начинает обновляться и возрождаться, поднимаясь на качественно новый уровень, вела к тому, что традиции нации приобретают их подлинное значение. Ведь за возвращением уважения к своему прошлому, к ранее утраченным ценностям и исконным идеалам стояли центральные для страны идеи полноты Бытия человека, важнейшей особенностью которого является связь с прошлым, определяющая многие глубоко укорененные черты мировосприятия. И если в европейской традиции прошлое воспринимается как бремя, которое необходимо преодолеть, то в восточном понимании оно освящено высоким смыслом и даже мифологично.

Примечательно, что захватившая искусство ориентация на исторический и духовный опыт нации характерна для всего спектра тенденций в живописи — от реализма до абстракции. Новые поиски были одинаково важны для разных поколений мастеров. Так, инспирированные обращением к традициям стилевые черты проросли в творчестве Ж. Умарбекова, Б. Джалала, Л. Ибрагимова, А. Мирзаева, А. Икрамджанова, Р. Шодиева и других художников, вступивших в пору творческой зрелости, как бы в дополнение к уже имеющемуся пластическому опыту. В целом им присуща интерпретация наследия как явления стилового порядка. Метод синтеза декоративных, орнаментальных и колористических принципов традиций связывает их поиски с идеями модернизма. Самостоятельные живописные «диалоги» с этой художественной традицией повлияли на стилистические тенденции современного искусства Узбекистана. Идея восстановления связи с наследием, общая для местных художников, означала, по сути, актуализацию вопроса о месте восточной традиции, которая могла бы стать базой для современной национальной культуры. Поэтому в новом контексте стала очевидной потребность «реконструкции» упущенных звеньев, которые ранее не были включены в «поле» современного искусства, но которые содержат в себе богатые смысловые возможности, не использованные ранее. Оригинальное пластическое прочтение классики средневекового Востока можно увидеть

в произведениях таких живописцев, как Ф. Ахмадалиев, М. Исанов, З. Зияханов, А. Нур, М. Карабаев, Г. Кадыров, Д. Усманов, Ш. Хакимов. Формирование плеяды этих художников пришлось на 1990-е годы. Основное в их творчестве — поиски нового оригинального «языка» на основе наследия исламской культуры — суфийского направления религии, мифопоэтических традиций, новой иконографии и символов. Содержанием их картин стало выражение некоего трансцендентного содержания, созерцательности (присущей восточной ментальности) и абстрагирование от реальности. При помощи своих «индивидуальных мифологий» художники демонстрировали оригинальные способы интерпретации наследия. В ситуации свободы выбора в «саду расходящихся тропок» их творчество — Путь бесконечного духовного самопознания, в сложном поиске ускользающего смысла в контексте противоречий времени. Их «невключенность» в суету повседневности, в мейнстрим ориентального китча или упрощенное воспроизводство традиции — обратная сторона опасности попасть в неведомый «сад-лабиринт» значений. Задаваясь вопросом о том, что объединяет художников, сразу следует исключить стилистические черты. Тем не менее каждой картине присуща схожая аура созерцания, а отсутствует легко считываемый, «само собой разумеющийся» смысл. Общее в работах обнаруживается в большей степени в аспектах отраженного в них мировоззрения, чем на уровне формы. Определенным импульсом для самостоятельного развития их художественных концепций стало то, что, погружаясь в мир автохтонного наследия, они чутко отнеслись к пониманию границ «своего» и «чужого», полярности идейных дискурсов Запада и Востока. Однако, безусловно, акцент исключительно на собственных национальных традициях, выдвинутых временем, не дал бы столь интересных художественных результатов. Особый фокус восприятия живописцев, их самобытность формируют уникальный опыт искусства Узбекистана, коренящийся в генезисе «бикультурности», когда мастеру внятна как западная модель искусства, так и то, что он до настоящего времени сохраняет в себе матрицы восточного менталитета, традиционный комплекс идей. Причем принципиально важно и то, что оба компонента — и европейский, и восточный — изначально «нуждаются» один в другом. Качества одного дополняют и помогают «высвечиваться» другим. Так, в живописи художники начали искать возможности для воплощения идей суфизма через опору на мистическую поэзию и на поэтику миниатюры, а также на народные пласты культуры, включающие в себя и примитивы. Важным для них было ввести новый принцип абстрагирования, порождающий поиски смыслов, используя сугубо восточный язык иносказаний и метод толкования для такой новой оптики

РАЗДЕЛ 4:

Актуальное искусство
в глобальном контексте. Поиски
национальной идентичности

Н.Р. Ахмедова

Современное искусство
Узбекистана — поиски новой
культурной парадигмы

303

восприятия, как созерцание. Картинам Ф. Ахмадалиева, Д. Усмано-ва, М. Карабаева присуща нагруженность каждого образа метафорическими смыслами, «многомысленность» формальных элементов. Важнейшим аспектом мировосприятия живописцев, идущим от традиционных представлений, стало доминирование в работах интуиции — иррационального над рациональным. Образы погружены в «воспоминания» или ощущается таинство предчувствия. Как результат — кардинально сменилась структура станковой картины, что проявилось в отказе от привычных границ жанров, а такие новые черты, как внесюжетность и «незавершенность смысла», провоцировали потребность в философской интерпретации. Художники изобрели абсолютно новое понимание задач национального искусства и его возможностей. Содержанием произведения могли стать некий трансцендентный смысл или метафизическая созерцательность, значимость которых в современной культурной ситуации возрастает, обретая философское наполнение. Страсть «духовного максимализма» к потаенному смыслу, к древним и новым традициям определяла в последние годы сверхзадачу творческих исканий мастеров.

Вышеописанные тенденции не исключали того, что в искусстве проявлялось и достаточно примитивное понимание традиций и наследия, заключающееся в прямом повторении найденных приемов, тем и сюжетов, ведущих к стилизации, китчу и фальшивой восточности.

Другая важная часть арт-процесса в Узбекистане связана с поисками новых путей через освоение различных моделей концептуального искусства. Местные авторы «впитывают» западный опыт, работают с огромным «багажом», вмещающим в себя все художественные «картины мира» и стили, предпочитая архетипы, одинаково ценные и актуальные в начале XXI века. Начиная с 2000-х годов отдельные тенденции этого процесса отражены в проектах В. Ахунова, Д. Усманова, А. Николаева, Ю. Усеинова, С. Тычины, В. Исмаилова, Е. Камбиной, А. Барковского. Их творчество представляет кратковременный период существования достаточно яркого и самостоятельного концептуального искусства в Узбекистане, в котором можно выделить разные линии развития.

Первым концептуальным художником республики можно назвать В. Ахунова, который сейчас имеет за плечами богатый опыт работы с видео-артом, инсталляцией, реди-мейдом, коллажем, перформансом. Опираясь на принципы московского концептуализма, узбекский мастер нашел свой оригинальный язык, доминантой которого являются ирония и абсурд. Он использует в своих проектах

фотомонтаж из образцов и шаблонов советской агитационной продукции, посвященной образу В.И. Ленина (проекты «Арт-хеология СССР. Эпоха Социалита», «Сомнение. Переспрашивание», «Бижутерия С.С. С. Р.», «Философия Пустыни. Пески Забвения», «Линия партии»). Эта же тема получила развитие в проекте «Мухобойки. Знаки и символы», в котором автор на мухобойки клеит портреты членов политбюро, государственные знаки и символы. По своим рисункам 1970-х годов в 2007 году он создал инсталляцию-архив «1 кв. метр», собранную из 365 спичечных коробков (на некоторых более поздних выставках их количество доходило до 600 штук). В стоящие вертикально открытые коробки художник помещает часть своего творческого архива, включающего в себя прежде запрещенные работы авангардистов.

Оригинальное постмодернистское творчество молодого художника А. Барковского также основано на пародии и умелом пастише. Например, в сериях фотоколлажей «Кока-кола», «Ташкент — город дружбы и мира» он работает с раскрашенными советскими фотографиями 1930-х годов, на которых стандартные идеологические образцы «освобожденных девушек» Востока серьезно трансформированы. Его серия фотоколлажей «Цыганские мадонны» (2010) — этапная работа в творчестве художника по многим причинам. Она определила его движение в сторону проектности, разработки концепции. Барковский выстроил содержательный message на валоризации профанного. Темой стали постоянно кочующие по Таджикистану и Узбекистану цыгане. Снимая условные границы высокого и низкого, «грязи» и чистоты, художник представил образы цыганских женщин с детьми в классической для Ренессанса иконографии Мадонны. Продвигаясь дальше в «возвышении» их образов, художник оформил работы в инкрустированные деревянные оклады, подобно иконам, но с явным намеком на китч. Примечательно, что низшие слои общества принимаются как свои — без отторжения, задевая наши чувства и раздвигая эстетические границы.

Богатым источником идей для проектов Д. Усманова и Б. Исмаилова оказалось наследие восточного искусства и принятое в нем кодирование реальности в знаки. Не изменяя метафизическим интенциям, присущим его живописи, Усманов выстраивает в своих инсталляциях содержательный дискурс на базе восточных духовно-поэтических традиций. У него сложилась индивидуальная поэтика и техника. Почти все его проекты, такие, например, как «Слепцы», «Х-позиция», «Долина познания», «Кардиограмма шелкового пути», представляют собой сложные скульптурные композиции из шамота.

РАЗДЕЛ 4:

Актуальное искусство
в глобальном контексте. Поиски
национальной идентичности

Н.Р. Ахмедова

Современное искусство
Узбекистана — поиски новой
культурной парадигмы

305

В 1990-е годы, когда видео-арт стал самым распространенным среди медиумов современного искусства в республике (хотя в целом он с трудом пробивал себе дорогу в регионе), существовали острые проблемы технического обеспечения и спонсорской поддержки. История центрально-азиатского видеоискусства началась в 2004 году с международного проекта «Видеоидентичность» (Алматы). Параллельно стали появляться и новые выставочные стратегии, что естественно изменило характер искусства региона в целом.

Усманов — один из первых в Узбекистане художников, кто прибег к видео-арту, интерпретируя духовное наследие Востока. Поэтика его видеоработы «Отражение» (2007) отсылает к его опыту живописца. Каждый ее кадр — аллюзия на полотно, в них время словно «заговорено», улавливается вневременная связь таинства дождя с молчанием людей, проходящих мимо мечети, и мерцанием их отражений в воде. Происходящие из исламской традиции метафоры видимого и невидимого, света, воды и молчания — все это выражено при помощи изобразительного приема, передающего некое трудно передаваемое словами таинство Бытия. В таких видео, как «Зеркало», «Основной инстинкт», «Отражение», художник по-своему ответил на волновавшие многих вопросы о том, как изменяется процесс взаимодействия с классическим наследием Востока в век новых медиа, как происходит сублимация традиционного восточного мироощущения в инсталляциях и видео-арте. В своих проектах Усманов смог найти пути перевода тысячелетнего художественного опыта нации, поэтику созерцания на язык современного искусства.

Используя выразительный кинематографический язык, Б. Исмаилов смог раскрыть особенности традиционного сознания в видеоработе «Лицо». Словно в ответ на энергичные феминистские выпады и эпатажные телесные практики западных художниц, узбекский художник повествует о восточной женщине, ее тайне и сути.

Проекты А. Николаева, В. Усеинова, С. Тычина, Е. Камбина ориентированы на проблематику универсального характера.

Николаев показал свое видение экологической катастрофы в видеоинсталляциях «Аральское море» и «Рыбы», в видеоработах «Лифт» и «Шаман», выявляющих противоречия между урбанизацией и хрупким миром природы. Постепенно у художника проявляется интерес к показу развитого, содержательного образа, к его приемам добавилось повествование, проявился интерес к переживанию личного опыта как отражения непростых проблем

времени. Видео «Хочу в Голливуд», запечатлевшее настроение целого поколения, представляет собой ироничный нарратив о молодом человеке, ставшем заложником навязчивой идеи попасть на сияющий «Олимп», где обитают западные звезды. Мы наблюдаем, как кадр за кадром он теряет свою индивидуальность, пытаюсь соответствовать стереотипу. Видео, показавшее фрагмент из жизни «обывателя», переживающего рецидивы комплекса «совка», является, в сущности, очень точным отражением убогой картины мира «простого советского человека» с его скудными представлениями о «рае» на Западе. Принципиально избегающая постановочного эффекта, эстетика этого видео близка к формату любительской съемки. У зрителя создается впечатление проникновения в скрытый от посторонних глаз мир одинокого человека, который постоянно репетирует, подражая своим кинокумирам. В 2007 году Николаев неожиданно обратился к восточной проблематике, сняв медитативное черно-белое видео «Молитва». Сознательно или нет, он уловил одну из тенденций современного общества — осмысление религиозной, метафизической проблематики. В этой работе неспешное повествование о молитве одинокого человека посреди заснеженного пейзажа, затягивающее зрителя своей суггестивной силой. Его погружение в состояние единения с Богом ничем не нарушается, напротив, вдали от суеты, в тишине природы, каждое движение молящегося сакрально, а шум ветра и воды вплетается в слова из Корана. Человек в молитве, раскрытый перед Богом и природой, прежде всего познает себя. Погружаясь в свое исследование, художник приходит к мысли о том, что современный человек живет не только в быстро меняющемся ритме информационного бума, радостей потребления, порожденных пространством доминирования капитала и идеологий. Утратив способность его понимать, он «уходит», создавая для себя внутреннюю изоляцию. В таинстве духа и ритуалов тысячелетней традиции предков он ищет что-то утраченное в современном мире. Видео Николаева «Хочу в Голливуд» и «Молитва», показанные на Венецианской биеннале в 2005 и 2007 годах, а также на других известных арт-площадках, впервые познакомили западного/широкого зрителя с contemporary art Узбекистана. И это не только факт личной биографии художника. Важно, что, развиваясь, этот вид искусства стал самоценным сегментом художественного процесса в Узбекистане, все чаще представляя страну в международном контексте. Успех двух совершенно разных по теме и по стилю работ Николаева связан с тем, что он исследовал скрытую от поверхностного взгляда ситуацию, сигнализирующую о проблемах существования человека в современном мире.

РАЗДЕЛ 4:

Актуальное искусство
в глобальном контексте. Поиски
национальной идентичности

Н.Р. Ахмедова

Современное искусство
Узбекистана — поиски новой
культурной парадигмы

После долгих поисков собственной формы концептуального высказывания Усеинов начал создавать инсталляции. В первой работе такого типа «Константа», показанной в проекте «Констелляция» 2005 года в цехе заброшенного ремонтно-механического завода, художник задумывается о природе духовного постоянства. Инсталляция представляет собой масштабную винтовую полосу длиной 10 метров, закрученную подобно ленте Мёбиуса. Сделанная из деревянных брусков, имитирующих гипертрофированные по размеру спички, являющиеся символом сожженных человеческих душ, по словам самого автора. Эта монументальная деревянная «лента» несет поразительную энергию и захватывает пространство. В дальнейшем Усеинов развил этот подход, основанный на принципе увеличения привычных вещей до невероятных размеров, что неизменно меняло наше представление о них. Продолжая стратегию серьезного отношения к форме объекта, он считает масштаб важным «инструментом» работы. Так, в монументальной инсталляции «Гастарбайтерский рейс» (2006), близкой «социальной скульптуре» Й. Бойса, Усеинов взял за основу образ самолета, многократно повторявшийся в истории современного искусства. Огромные формы он умеет наполнить колоссальным напряжением, превратив их в смысловые знаки.

Проекты узбекистанских художников были показаны на Ташкентских биеннале, на международных выставках в Берлине, в Цюрихе, в Париже, в Кракове, в Афинах, а также в Москве, Алматы, Бишкеке и Баку, а в 2005 году — в центрально-азиатском павильоне Венецианской биеннале (куратор В. Мизиано). Положительную роль в поощрении деятельности актуальных художников сыграло открытие Офиса Швейцарского бюро по сотрудничеству и развитию. Были реализованы выставочные проекты «Сейсмограф», «Андеграунд Бухары», первая в Узбекистане выставка contemporary art «Констелляция», «Констелляция. PS», «Знаки времени».

Резюмируя все вышесказанное, хотелось бы подчеркнуть, что за последние годы произошли кардинальные изменения в искусстве, касающиеся всех его сторон и форм, осуществились сдвиги в художественном сознании. Несмотря на колоссальные трудности, связанные со сменой эпох, социальных и культурных парадигм, художники Узбекистана все же сделали выбор в пользу обновления, плюрализма и свободного развития. Не отказываясь от стержневой для национальной культуры идеи этнокультурной идентичности, нам представляется перспективной такая стратегия искусства, которая апеллирует к высоким духовным традициям и ментальности нации, но выражает их при помощи новых художественных форм, что позволяет отразить все грани современной ментальности.

Х.Х. Труспекова «Национальный акцент» казахского актуального искусства

Khalima Truspekova “National Emphasis” of the Kazakh Contemporary Art

Contemporary art of Kazakhstan is characterized by the specific expression of artists' creative ideas through the prism of ethnic and national patterns of consciousness since its establishment. Expressed in a variety of forms, these patterns are often used by craftsmen as the “basic level” of the world perception by a person who is a witness of some epoch events. Besides, Kazakh contemporary art leaders works fits well into the global art scene but the most interesting for its interpretation of modern times from the standpoint of the “genetic program”, traditions and spiritual framework of the peoples in the East, from the standpoint of nomadic mentality.

However, universal human values are behind all narrow ethnic or national way of thinking. Here we can find both criticism and irony, as well as desire to understand the next experience of “reformatting” of consciousness of both countrymen and the world as a whole.

История актуального искусства Казахстана неразрывно связана с позднесоветским временем и состоянием художественной культуры в этом хронотопе. В эпоху «гласности» Горбачёва, как известно, открыли «железный занавес», и из стран дальнего зарубежья «рекой потекли инструкции» самого разного толка. При этом стартовые позиции казахского советского искусства на тот момент

Keywords:

Kazakh contemporary art, national, artistic creativity, nomadism.

Ключевые слова:

казахское актуальное искусство, национальный, художественное творчество, номадизм.

сильно отличались от положения искусства тех народов, что находились ближе к ядру огромной империи. Сейчас очевидно, что все советское изобразительное искусство выглядело провинциальным в масштабах мирового развития, казахское же художественное сообщество позднесоветского времени только начинало изучать авангардные течения начала XX века. Тем не менее в искусстве были еще живы национальные коды, отражавшиеся не только в бытовом и пасторально-пейзажном жанрах, но и в сложном клубке символично-знаковой системы, корни которой следует искать в искусстве древних номадов. А архаическое искусство, как известно, было востребовано в модернизме¹.

В период перестройки творческое сообщество республики, получив доступ к информации обо всех современных тенденциях в мире художественной культуры, жадно впитывает их, стремительно включаясь в орбиту инноваций. Можно сказать, что появление актуального искусства в стране сегодня — прямой результат событий восьмидесятых годов прошлого века.

На осознание исторического момента ушло несколько лет, пока понятие «свобода» не было трактовано как желание полного и окончательного разрыва с «материнским лоном» советской идеологической системы мировосприятия. Тем не менее «период раскочки» оказался крайне концентрированным в отражении ситуации «великого перехода» из одной эпохи в другую в казахском искусстве.

Сегодняшняя временная дистанция позволяет говорить о приоритетных направлениях развития казахского актуального искусства, определявшихся фактически еще в ее зародыше. Основной позицией художников стала теория «деконструкции» — они успешно встроились в струю «крушения» старого миропорядка, стереотипов сознания, развенчивая на каждом шагу и новые, и старые мифы.

Первое, что обнаружилось — и именно в актуальном искусстве наиболее выпукло высветилось, — это поиски ответа на вопрос своего места в масштабах постсоветского, а затем и мирового искусства. «Комплекс провинциала», как выяснилось, был у многих, не давая покоя художественной богеме. Они понимали, что есть возможность выхода из состояния «задворок» СССР. Дадаистические позиции художников оказались как никогда ко времени.

Второе направление: идентификация художниками себя по региональному и национальному признакам, то есть разработка в творчестве темы этнической природы и топографии места как основы формирующей структуры, что самоценно и, конечно, достойно мирового признания. А номадизм, как культурный феномен,

никак не может быть второсортным или отсталым — он просто Иной, или Другой.

Третье направление творческих поисков — реакция на конкретный момент времени — своеобразный критический ракурс освещения всех событий сквозь призму осмысления в ней «генетических синдромов», архетипов сознания.

Во всех перечисленных направлениях можно было найти точки соприкосновения с интересующей нас темой «национального акцента», этнокультурных кодов в искусстве.

Как известно, художественное творчество уникально, прежде всего особенностями своего исходного формирования, где ландшафт местности, региона, а также этническая принадлежность играют огромную роль, являясь средой, формирующей личность. При этом, какие бы взаимовлияния ни присутствовали, чуждая культура, как правило, не принимается сразу, тем более в полной мере. Но при определенных условиях, особенно в результате «радикальных событий времени», возможны существенные трансформации в сознании социума. Примерно так происходило с казахским этносом, на протяжении более чем ста лет переживавшим коренные перемены. Искусство не могло не отразить это состояние, актуальное искусство в том числе.

Во-первых, за исключением узкого круга специалистов, никто в мире понятия не имел о существовании такой нации (как и многих других в бывшем СССР). Во-вторых, сама культурная среда казахов советской поры к шестидесятым-семидесятым годам XX века была полностью русифицирована, девяносто процентов населения говорили совершенно без признаков какого-либо акцента, ибо учились и общались только на русском (школ с национальным языком обучения было очень мало). В учебниках по истории отсутствовала информации по истории развития региона. Номадизм же позиционировался как отсталая система. С обретением независимости все это вызвало возмущение и как следствие — рост и подъем национального самосознания в постсоветский период.

В данной связи неудивительно, что представители научной, творческой интеллигенции в позднесоветский период в основном стали исследователями истории культуры региона, в том числе изучая архетипы художественного сознания нации. Естественно, события по-разному оцениваются художественной интеллигенцией республики, но желание разобраться с последствиями «ломки» старого мира (на протяжении XX в.), в возникших комплексах и травмах, однажды «вытесненных» в дальние глубины сознания, присутствовало у большинства.

На волне эйфории восьмидесятых переоценка ценностей принесла свои плоды. Критика — характерная черта постмодернизма — почти тотально доминирует в творчестве художников огромной державы, стремящихся к осмыслению и оценке своего советского прошлого. А национальная тематика, как болевая точка, сделалась своеобразным мейнстримом на протяжении позднесоветского и постсоветского периодов. При этом основная масса казахских соцреалистов и представителей старой академической школы занялась мифотворчеством на темы из этнической культуры и истории.

Совсем иной подход у художников «новой волны» — актуального искусства. Согласно общему вектору «развенчания» в постмодернизме, критическая оценка прежнего опыта бытия, причем как советской эпохи, так и прошлого этнической культуры, превалирует в их творчестве. Ситуация обострилась, когда в казахском обществе началась реконструкция давно забытых традиций, нарочитое выдвигание и героизация выдуманных батыров из мира предков². Все это присутствует до сих пор наряду с истинным стремлением большинства людей к познанию этнической истории и культуры страны.

Вместе с тем художники первой «новой волны» стремились осознать и выявить оттенки национального кода, пространственных кодов степного ландшафта, кодов уже трансформированного сознания соотечественников, ибо именно это и могло выделить феномен казахской школы на мировой арт-сцене.

И даже если за XX век в корне изменился быт, есть еще среда, в которой сохранились обрывки национальных традиций: приоритеты в еде (национальная кухня), принципы организации пространства, тонкости общения с особенностями бытовой и социальной иерархии, да и в «тайниках» сознания остались осколки, обнаруживаемые зачастую на уровне глубинной памяти народа. Это просвечивает во многих произведениях казахстанских мастеров искусства, хотя совсем недавно они являли собой пласт русскоязычного советского общества. В актуальном искусстве эта глубинная память и особенности организации среды нашли прямое отражение.

Конечно, даже будучи истинно советскими гражданами, правильно говоря на русском языке, в полной мере освоив европейскую академическую манеру, художники в своем творчестве всегда отражают «национальный» компонент. В то же время этнический код, как известно, прочитывается в первую очередь на базовых уровнях: в мифологии и религии, а далее отражается в ритуалах, бытовых традициях и условностях. Все это и актуализирует казахский кон- темпорари-арт.

Первые шокирующие акции казахстанских художников были направлены на «вскрытие» особенностей «дикого Востока», что, кстати, и ожидали увидеть западные «заказчики». Достаточно вспомнить, пожалуй, самую радикальную группу 1990-х «Коксерек» во главе с Канатом Ибрагимовым и Ёрбосыном Мельдибековым. В 1997 году в галерее Марата Гельмана в Москве прошли художественные акции, с демонстрацией кровавых сцен с участием животных (петухом и бараном). В одной из них на глазах публики Ибрагимов зарезал барана, а затем выпил его кровь³. Здесь как нельзя лучше читается обнажение телесной «оболочки» номада. Акция отсылает к архаике номадической культуры, когда жертвоприношение, камлание шамана было одной из главных форм выражения метафизической пространственно-временной связи человека с космосом. Жизнь и смерть непосредственно пересекаются в мировосприятии кочевника. Другой формой актуализации национальных истоков в искусстве стало цитирование в живописи древних текстов андроновской и сакской культур.

Акции коксерековцев не только физически обнажили жестокость архаической практики — «дикость» далеких предков, но и раскрыли суть природы всего человечества, лишь прикрывающегося гуманистическими идеалами ныне. Помимо прочего, здесь радикально ставится вопрос о месте номадизма как самоценном, более открытом культурном феномене, нежели его преподносят на Западе. В акции с «Птицей Кораз» (петух — образ, имеющий глубокие корни в мифологии тюркских народов) четко проглядывают политические и социальные мотивы⁴.

Ибрагимов резко высказывается по всем злободневным вопросам, используя в том числе и советское наследие. Так, он перефразирует уже ставшую классикой живопись Салихитдина Айтбаева, окрашивая его «Счастье» (2009) в военизированные тона, изображая с автоматом в руках.

Та же критика всего косного в народных традициях и национальной ментальности присутствует в работах Мельдибекова (после распада группы «Коксерек» художники продолжили свою деятельность). Правда, он активно работает с культурными традициями всего Востока, ибо многие стороны бытия универсальны. Можно сказать, что Мельдибеков является одним из самых последовательных художников, занимающихся развенчанием ценностных установок народов Востока. Его знаменитая скульптура «Гаттамелата» (другое название «Памятник неизвестному батыру», 1999) — яркое тому подтверждение. Конная статуя, несомненно, соотносится с образом кочевника, служа одновременно характеристикой

тщеславия — одного из самых больших пороков. Однако от традиционной иконографии монумента остался лишь низ — художник расположил на пьедестале ноги животного, показанные в движении. Есть в творчестве художника и другой пример, когда он предложил в городе Шымкент возвести памятник ушедшим героям в форме следов копыт лошадей на земле. Этот символический образ точно характеризовал бы именно номадический мир бытия, поскольку в мировоззрении кочевников так и воспринимается жизнь в данной земной реальности: как «переход» — дорога между пространствами. Остается лишь след — и тот ненадолго.

Мельдибеков, с самого начала своего творчества и до сих пор позиционирующий себя «разрушителем мифологических конструкций», в своих произведениях неоднократно обращает внимание на неискоренимость насилия, акцентируя в своих художественных проектах специфику «восточного варианта». Так, фотоинсталляция «Брат мой — враг мой» (2004), в которой героями выступают два брата, представленные с направленными друг на друга пистолетами во рту, характеризует различные виды противостояния «кровных» родственников на Востоке, что становится особенно актуальным, если связать с радикальными движениями нашего времени, прически персонажей идентифицируют их как номадов. Важна и зеркальность расположения образов, отсылающая к глубинам художественного сознания кочевников Евразии, прочно зафиксированным в казахском народном прикладном искусстве, она указывает на бинарные оппозиции. Одновременно в традиционном наследии речь идет о единстве космических проекций бинарных оппозиций: «день-ночь», «жизнь-смерть» и др.

Тема жертвы в мире насилия у Мельдибекова напрямую связывается с характерными свойствами сознания номадов и других народов Востока. Невозможно не сопоставить ее с образом не просто покорного, а скорее, безропотного создания, каким является баран, хотя его «Пастан» — вымышленная страна, где есть только насильники и их жертвы. В самом названии страны мы ощущаем намек на арабский мир. В то же время овца — это же агнец божий, которому «на роду написано» страдать за грехи человечества... Только не очень похожа «жертва» Мельдибекова на трагического и возвышенного библейского «агнца» — скорее, это «тупая покорность» судьбе.

Критика современного урбанизированного сознания номада, как и критика «совкового» менталитета, обозначена в его скульптурной серии «Мутация» (2007), представляющей трансформацию образа Ленина. Здесь советская идеологическая «святыня»

мутирует в современный арт-объект постмодерна. За подобной презентацией стоят очень характерные для постсоветского периода Казахстана тенденции к «культурной мутации», когда всевозможные памятники «великим» множатся, тиражируются. Сама же форма выражения скульптурного образа отсылает к уже хорошо усвоенному соцреалистическому стилю, встроенному в художественное сознание.

Критика национального казахского типа ментальности Мельдибекову удастся как никому другому, поскольку он — один из ее носителей.

Если творчество К. Ибрагимова и Е. Мельдибекова относится к числу радикальных форм выражения в казахстанском актуальном искусстве, то тот же «национальный компонент» или «акцент» будет использован фактически всеми остальными мастерами на разном уровне, зачастую с иронией и критикой, но без признаков видимого морализаторства.

Так, один из лидеров актуального искусства республики Рустам Хальфин открывал иные страницы национальной памяти. Творчество этого художника в целом отличает гораздо более тонкий подход к вопросам этнической культуры. Мастер обращается к поиску общетюркских кодов сознания.

Прежде всего художника интересуют тактильные ощущения как еще досознательное состояние восприятия мира наследниками «кровей кочевника». Архитектор по образованию, он не может избежать размышлений о пространстве («Ландшафты тела», «Пуруша», 1999), которое наряду с природой, традициями, играми и потребляемой пищей является одним из формообразующих факторов сознания.

Вместе с тем Хальфина всегда волновала тема потенциала, даруемого человеку природой, богом. Эту мысль он выразил в форме, названной им «пулотой», что означает «след, оставленный в зажатой ладони мягким материалом» (в данном случае глиной), то, что соотносится в какой-то мере с очень емким казахским понятием *кут*⁵.

Р. Хальфин — философ, вскрывающий ментальные глубины генной программы номадов. Художник стремится осознать не просто вопросы «поверхности» и «глубины», но, скорее, то, что составляет весь арсенал диалога «внешнего» во «внутреннем», «скрытого» в «явном» кочевой культуры.

На протяжении ряда лет его увлекало понятие пустоты и наполненности в восточной философии, при этом телесная осязаемость воспринималась как один из самых мощных инструментов

физического контакта внутренне-внешних границ. Антропософия проглядывает во всех его работах, выражающих мысль о космосе человеческого тела, взаимопроникновения с другими мирами. Он старался взглянуть в механизмы культурных текстов прошлого и настоящего без всякой видимой оценочной привязки, непрезвзято. А его «Глиняный проект» (1999) — или «Нулевой уровень» — представляет собой фундамент всей конструкции бытия.

К теме номадизма, как ни странно, художник приходит через Ж. Делёза, к исследованию телесности — через опыт мирового современного искусства, через философию постмодернизма, а его «пулота» возникает случайно из довольно банальной сцены⁶. В конце жизни Р. Хальфин распрощался со всеми своими утопиями, «снял» с себя «шкуру художника», оставив только «ландшафты собственного тела»⁷.

Наряду с мэтром казахского актуального искусства изучением традиционного мира прошлого в настоящем были заняты и другие мастера, но в поле их зрения были иные темы.

Период 1990-х — начала 2000-х ознаменовался обнажением духовного поля страны — образовалась идеологическая ниша, которую надо было осмыслить. В искусстве начались поиски однажды утраченных ценностей. Мы уже отметили, что художники прежде всего «вспомнили» самый глубинный архаичный опыт номадов — шаманизм, затем — исламское наследие и, наконец, следы религиозных доктрин в настоящем.

Надо отметить, что размышление над темой духовного в пространстве Великой степи являлось едва ли не самым частым в творчестве художников в поисках не только этнической, но и общегосударственной идентификации казахстанцев постсоветского времени. Многие художники «наряжались» шаманами и свои художественные акции преподносили иногда с очень отчетливым критическим оттенком, иногда с подлинной верой, что есть некая метафизическая связь, представленная в едином культурном коде Великой Евразийской степи. Следует особо отметить трех «шаманов» казахского актуального искусства, последовательно эксплуатировавших образ в своих перформансах. Это Молдагул Нарымбетов и Абилясаид Атакбеков (из ныне распавшейся группы «Кызыл трактор», город Шымкент, Южный Казахстан), а также художница Алмагуль Менлибаева. Первые два — «последовательные шаманы» в искусстве — используют внешние атрибуты образа в чистом виде, а А. Менлибаева позиционирует себя как панк-шаман. М. Нарымбетов, на наш взгляд, скорее «входил в роль», или по-детски бесхитростно и самозабвенно «играл» в шамана, когда он исполнял

свои перформансы или участвовал в акциях, даже если неистово бил в бубен на самом верху деревянной конструкции (Алматы, 1999). При этом художник выглядел очень открытым и незащищенным, что не характерно для настоящего шамана.

Исламская тема отчетливо проступает в творчестве Абильсаида Атабекова. В свое время ее также затрагивали Сергей Маслов (в рисунках и живописи) и супружеская чета Елены и Виктора Воробьевых.

Обращение к религиозной теме стало доминирующим в творчестве Атабекова. Он ставит вопрос о месте и роли религии в жизни человека. Образ шамана-дервиша в исполнении Саида четко маркирует регион, отношение к тюркским этносам, а его действия одновременно — и художественный жест, и религиозный экстаз. Дервиш — это суфийский образ, шаман — наследие архаики, однако в трактовке Атабекова они слиты воедино: одеяния отсылают зрителя к первому, а действия — ко второму образу. Ключевая тема его творчества — пространственно-временная связь всех событий, происходивших и происходящих в стране, где степное пространство относительно постоянно своей пустынностью, таинственно, как все космическое, энергитично, лишь стихия жизни, как символ текущего времени, приносит смену «картины». Сюда можно отнести и национальные виды игр, которые трактуются художником как стихийные события.

Одна из главных задач творчества Атабекова — исследование пластов культурных наслоений, в его работах мир отчества предстает как лоскутное покрывало. Он утверждает, что ему часто стыдно за свою отсталость и слепое преклонение перед «сильными» и «великими», плоды которых поглощает современная цивилизация («Неоновый рай», 1997). И в образе дервиша-шамана он словно проводит ревизию пространства, его многочисленные духовные потери, не заметные никому другому.

Два последних века в странах Центральной Азии ознаменовались очередной «перекодировкой» сознания, очередной версией создания себя Другими. Однако известно, что за все надо платить. И этот вопрос просвечивает в перформансах Атабекова с молитвенными ковриками, с дервишем, несущим на плечах контрабас («Walkman», 2005), где огромный инструмент как атрибут западного «культурного кода» — фактически непосильная ноша для мира старой номадической цивилизации. Художник говорит об амбициях Казахстана, взявшего для себя «курс на прорывной проект», ставя задачу войти в число развитых цивилизованных стран, но медлительность и очень мощные преграды в виде инертности восточного

РАЗДЕЛ 4:

Актуальное искусство
в глобальном контексте. Поиски
национальной идентичности

Х.Х. Труспекова

«Национальный акцент»
казахского актуального искусства

317

менталитета, присущие руководству страны, явно «тормозят» процесс. О том же идет речь и в других видеоинсталляциях на тему «дороги» в Рим. В итоге встают вопросы: какую же цену придется платить за это движение народу? где синтез культурных координат Востока и Запада в Казахстане?

Вестернизация бывших кочевников региона за XX—XXI века оказалась столь масштабной, что это «великое движение» в культурные коды Великой степи сопровождалось катастрофическим насилием над ее духом.

Современная исламизация культуры также оказывается в фокусе внимания многих художников Казахстана, в том числе и Атабекова. Так, в его фотоинсталляциях автомат Калашникова становится одной из привычных деталей повседневности. Самое страшное то, что он «поселился» в домах, символом чего выступают подкладки традиционных халатов, которые художник окрасил в камуфляжные цвета. Трудно не усмотреть здесь прямого намека на «духовные обретения» нынешних неофитов ислама.

Эта же тема волнует и Алмагуль Менлибаеву, но в ее творчестве нет такой острой критики, скорее — желание осознать феномен. Ею осмысляются в том числе и гендерные вопросы в исламе. В видеоинсталляции «Джихад» (2004) она исполняет перформанс с покрывалом перед входом в святыню Казахстана — мавзолеем Ходжа Ахмеда Яссави в городе Туркестан. Двойственность хиджаба давно стала дискуссионной. С одной стороны, это «защита», с другой — полная ограниченность, покорность, но, по мнению автора, хиджаб — символ конвенциональности мышления.

Творчество художницы привлекает многими темами. Она пристально анализирует духовный мир кочевничества и его трансформацию в результате тотальной урбанизации в эру технологий. Этим объясняется и образ панк-шамана Менлибаевой, продиктованный вопросами этнической идентичности, желанием «познания» национальных кодов, изрядно утраченных именно их поколением. Молодежь конца 1980-х — начала 1990-х воспитана преимущественно урбанистической средой.

Обнаженные женские фигуры Менлибаевой на фоне белоснежного морозного пространства, создающие некий танец «единения» с земным лоном («Апа», 2002) как символ природной органики с ландшафтом, ритуальный-неритуальный перформанс, с заворачиваем в ткань, и в целом игра с внешними атрибутами одежды разного типа и вида на фоне классических культовых объектов — все из области сна, с «обрывками фраз» из глубин

коллективного бессознательного в памяти. И везде шлейф медитативности. История «великого исхода» номадов из собственного культурного лона в мир урбанизма и технологий осмысляется ею через «общение» с мифическими феями *пери* (2009). Когда утрачены другие способы, можно уповать только на мистическую связь с ангелами и хранителями своей земли.

Важная черта творческого почерка Менлибаевой — женский взгляд, и именно женщина является центральной фигурой в ее художественных акциях и перформансах. Они то обнажаются, то заворачиваются в ткань, как в «обертки», и в целом игра с разными и очень часто красивыми тканями, в различных пространственных средах исходит из ее гендерной принадлежности. Именно она поднимает гендерные вопросы восточной идентичности, часто проводя свои перформансы в культовых местах Казахстана. В целом сложный клубок традиций и верований осмыляется ею с позиции ее поколения, у которого, как мы отметили, нет прямой непосредственной привязки к миру предков. Это поколение без каких-либо признаков оценочности и морализаторства выявляет интересующие в жизни моменты, давая очень интересный срез.

Творчество художников, затронутых в статье, известно далеко за пределами страны и по-прежнему продолжает привлекать внимание зрителей. Их круг, конечно, гораздо шире.

На данный момент среди молодого поколения растет число хорошо знающих казахский язык, но уже хуже владеющих русским, поскольку мыслят на национальном языке. Их творчество отличается влиянием современных технологий, они легко воспринимают все формы современного искусства.

Итак, казахское актуальное искусство апеллируют не просто к исходным глубинам национальной ментальности, национальной духовности, оно в первую очередь стремится обнажить в ней все: и достоинства, и недостатки. Художники поднимают самые разные пласты осмысления истории и традиций, генетически обусловленных признаков мышления, которые были возможны и состоялись только в данном месте земного шара. Представители актуального искусства пристально вглядываются в космос мира предков с желанием осмыслить специфику национального типа сознания, его внешних проявлений, определенных всеми факторами времени и среды. И все сложные переплетения в нем прослеживаются ими и в народном искусстве, и в привычных деталях жизни и быта. В зависимости от трактовки они дают самую разную, иногда диаметрально противоположную, пищу для дальнейших размышлений.

Вопросы обретений и потерь измеряются ими через материальные и духовные «оболочки» систем культурных координат прошлого в настоящем. И в то же время все художники доказывают свое право быть Иными и Другими, а нomaдизм осмысливается как неотъемлемая самодостаточная часть цивилизованного мира.

Рефлексии художников имеют разную степень погружения в пласты культурных текстов прошлого, национальный материал или его компоненты, дешифруются или вновь «кодируются» с целью «запутать» исходную нить, чтобы зритель «поработал» сам над результатом. Ироничный и критический взгляд в основном присущ мастерам среднего поколения, молодые больше заняты событиями своего времени. Очередное переформатирование сознания через всемирную паутину в последнем случае играет ключевую роль.

Примечания

1. *Идея независимости в изобразительном искусстве Казахстана. ИЛИ МОН РК, Алматы, 2011.*
2. *Есть объяснение такой ситуации в современном казахском обществе: до сих пор старшее поколение сохраняет элементы идентичности по родоплеменному признаку, необходимо знание семи своих прямых предков. В данном случае прослеживаются следы систем тотема и табу, идущих из глубин веков. Например, не заключается брак между родственниками до седьмого колена. И если есть именитые предки, то о них хранят память, и знания передают из поколения в поколение.*
3. *Удальцов Н. Арт-Москва. Радикальный мираж арт-рынка и вероломство радикалов // ХЖ. 1997. № 22/37. С. 26–27.*
4. *Мамонов Б. Канат Ибрагимов. «Птица Кораэ» // ХЖ. 1997. № 22/37. С. 90–91.*
5. *Точного перевода нет, но смысловая емкость столь же глубока, как и понятие «божественный дар», «благословение Тенгри».*
6. *Еженова Н. Самый крепкий желудь французских лесов // Адам readers. Алматы. 2010. № 12. С. 32–35.*
7. *Там же.*

Д.С. Шарипова Идея кочевничества в современном изобразительном искусстве Казахстана

Dilyara Sharipova Understanding Nomadism in Kazakh Contemporary Art

The author focuses on the question of the representation of the past in the general system of Kazakh Contemporary Art. One of the main features of development of the contemporary Kazakh art is the mythologizing of history. We observe prevalence of historical and battle painting in which the leading role belongs to the image of a rider; the appeal to ancestors; the embodiment of legendary heroes as real people who mark the space of modern city alike monuments; the desire to create the myth about the steppe, the myth about the East. In this paper we analyze the use of motifs connected with the idea of Nomadism and plastic forms that correspond to the nomadic ones.

Keywords:
nomadism,
sculpture,
monument,
World Model,
image of a rider,
archetypes,
mythologization.

Ключевые слова:
кочевничество,
скульптура,
монумент,
модель мира,
образ всадника,
архетипы,
мифологизация.

Кочевой образ жизни казахского этноса можно рассматривать как особый тип мироотношения, для которого характерны мобильность, гармоничное сосуществование с природой, адаптивность к среде, а также уникальная система ценностей, значимых и сегодня, когда большинство казахов являются городскими жителями. Эта идея кочевничества частично, целенаправленно или стихийно воспроизводится в современном искусстве. Известный историк Нурбулат Масанов в своей работе «Мифологизация проблем этногенеза казахского народа и казахской номадной культуры»

отмечал: «Дух романтизма, престижа своего прошлого, возврат к своим истокам через историю, внутренний туризм — вот главные составляющие нашего народа, нашего патриотизма, нашей любви к своей родине. И история кочевничества здесь может сыграть огромную роль. Это наше культурно-историческое достояние, наш национальный, если хотите, бренд, которым нужно гордиться»¹.

Художник ставит перед собой задачу раскрыть в своем искусстве мотивы, связанные с феноменом кочевничества, а также стремится проявить в произведениях пластическое соответствие картине мира номадов.

Прежде всего каждый мужчина кочевого общества являлся воином, самые отважные и предприимчивые из которых становились батырами. В современной культуре казахов особое внимание уделяется батырам XVIII века, отстоявшим родные земли во время джунгарского нашествия. Этот период называют столетием казахского рыцарства, а его героям — ханам Абулхаиру и Аблаю, Кабанбай батыру, Богенбай батыру, Райымбеку и другим — воздвигнуты конные монументы в крупных городах Казахстана. В этом проявляется тенденция сделать историю наглядной, показав присутствие легендарных персонажей в городском ландшафте.

Конная статуя играет особую роль у кочевников. Г. Гачев называл человеко-коня смысловым средоточием мира кочевников, кентавра: «...конь — космос кочевника, его единство, божество, увешанное всеми атрибутами бытия и мироздания. Человек верхом — уже член неба, верха мира: от земли и ее тяготений он уже освобожден, опосредован конем»². В наиболее удачных конных памятниках чувствуется это мифологическое восприятие всадника как летящего существа, преодолевающего все преграды. Сам образ коня обладает редкой пластичностью, способностью к выражению телесной энергии. Автор памятника Кенесары хану в Астане (2001), Н. Далбай словно стремился слепить не просто лошадь, но зримо воплотить такие абстрактные понятия, как напор, стихийность, неукротимость.

В постсоветском монументальном искусстве становится чрезвычайно актуальна категория символически значимого топоса — места памяти, как закрепления своей территории.

«Укрощение» огромных пространств, создание композиции, способной стать смысловым центром площади, — такую задачу решал скульптор в процессе работы над конными монументами.

Кочевникам были незнакомы узкие и тесные пространства городов. Безграничная ширь требует узловых опорных точек — сгустка мате-

риального, ясно очерченной тверди, имеющей конкретность и вес. Так наши предки следовали издревле проложенным маршрутам кочевков. Оставить след, структурировать пространство, насытив его brutальными предметами, — это нормальная защитная реакция в диком поле. Точно так телесная выразительность предметов домашнего обихода призвана возместить нестабильность и «бесследность» кочевья. Казахский казан — сосуд, соединяющий в себе пластичность, весомость и обтекаемость силуэта, — становится символом маленькой победы над необузданной бесконечностью, национальным маркером пространства. Сегодняшнее бурное градостроительство тоже можно рассматривать через призму этого контекста.

Персонажи монументов Казахстана существуют в мире надличностном, в мире героев и высокой речи. Памятник Кенесары представляет собой не столько портрет легендарного хана, сколько олицетворение сильной и разумной власти. Поскольку тема эта достаточно традиционна в истории искусства, обращение к классической традиции — сознательный выбор автора. Причина переключки с «музейной» эпохой кроется именно в гражданском пафосе и дидактической роли скульптуры.

Конструирование идентичности требует, как психологический тренинг, постоянного проговаривания, последовательного повествования. Произведения современных мастеров предполагают обязательное использование тематических программ, следует отметить, характерных для классицизма. Возникла необходимость, во-первых, подробно описать прошлое, обратиться к нарративу. Во-вторых, трансформировать историю в нечто осязаемое, предметное. В результате перед поколением рубежа веков встала задача «прорубить окно» в прошлое, создать художественную реконструкцию исторической среды и (или) сюжетное повествование о нем.

В традиционной живописи это приводит к смыканию портретного и исторического жанров — усилению роли исторического портрета. Отмечу, что повышение интереса к прошлому повсеместно отмечается в казахской культуре: увеличилось количество мемуарной литературы и жизнеописаний отдельных деятелей, увлечение исторической тематикой характерно для театральных постановок и кинематографа.

Обращение к прошлому в живописи нередко чрезмерно прямолинейно и плакатно, чего нельзя сказать о малой пластике, где образы героев демонстрируют иной уровень пластического осмысления классических сюжетов.

Обращение художников к теме кочевничества стало следствием саморефлексии собственной непохожести на других, через обретение традиционного сознания абсолютной устойчивости.

Всадники Н. Далбай сохраняют черты «фамильного» сходства с Кочевником вообще. Мастер втягивает в орбиту своих пластических размышлений представления о степи, духе воина, его моральном и жизненном кодексе. Центральной задачей творчества скульптора становится создание образов людей, абсолютно уверенных в себе. В скульптурах «Жельды кара» (1990) и «Едиге» (1992) Далбай прорабатывает тему способности человека сохранять достоинство в любых ситуациях.

Для казахских мастеров, живущих за пределами родины, типична самоидентификация через фигуру восточного «пришельца», человека степи. Творчество скульптора Г. Долмогомбетова, работающего в Москве, является прекрасным тому примером.

Для него понятие кочевничества связано с образом лучника, только что выпустившего стрелу, как в скульптуре «Номад» (2001), где воин показан словно восточный философ, слитый со своим оружием воедино, — необъятный лук является продолжением руки, продолжением его естества. Абсолютная слитность человека и вещи дублирует подобное же единство всадника и коня. образу кочевника присуща особая размашистость; раскрепощенность позы. Благодаря шероховатой поверхности бронзовая скульптура кажется высеченной из глыбы камня, фигура напоминает некий природный объект, наделяясь силой и могуществом. В руках героя не конкретный лук — скифский/монгольский/казахский — это обобщенная форма, построенная на сочетании плавной дуги и острых диагоналей стрел. Ощущение мощи воина возникает и благодаря огромным размерам оружия. Зоркость кочевника можно воспринимать здесь не только буквально, но и метафорически — как умение погрузиться в себя, обрести зоркость внутреннюю. Отметим, что в скульптуре можно заметить и автопортретные черты, так мастер добавляет личностного понимания образа — раскрывает свое индивидуальное понимание идентичности.

Выстраивание ценностных горизонтов бытия с опорой на прошлое приводит к актуализации мифологической картины мира. В конных памятниках отчетливо прослеживаются отголоски того типа культурного сознания, когда история передается через хранителей памяти, и «субъект непосредственного исторического действия персонифицирован в фигуре героя»³. Апелляции к предкам и связи с ними в настоящем демонстрируют значительность мифологической компоненты в современном сознании. Исторические

персонажи наделяются чертами культурных героев, защищающих от разрухи и хаоса. Они несут охранительные функции, акцентируя целостность казахских территорий. Для этих изображений характерны возвышенный пафос и идеализация — наделение образов предков необычайной силой, прозорливостью и умом. Пластическая концепция не предполагает никаких личных интонаций и камерности, столь характерных для современной западной скульптуры.

В Лондоне есть поверье, что прикосновение к голове скульптуры Черчилля приносит удачу. Низкий постамент — отсутствие дистанции между зрителем и изображением — побуждают к контактному восприятию памятника.

Для современной монументальной пластики Казахстана значимость постамента продолжает оставаться незыблемой. Он не просто возносит образ выше, а «переносит в иную по своему смыслу реальность — сакральную или героически-возвышенную, всегда вневременную»⁴.

Иное отношение и к индивидуальности героя — личностное начало притушено, отдельный персонаж предстает как один из множества. Появление фигуры президента Казахстана Нурсултана Назарбаева в астанинском монументе «Казак ели» («Казахский народ», 2007, скульптор М. Холдорбеков) в мифопоэтическом образе вполне закономерно — историческая личность реализуется только в сфере коллективного сознания. Неразрывная связь казахского мира и Президента республики предопределена главнейшей функцией культурного героя в консолидации социума.

Мифопоэтическое начало прослеживается и в восприятии времени. Особенно четко его можно представить при сравнении упомянутого выше монумента в Астане и Монумента Независимости в Алматы. Если во втором ансамбле четко обозначен возраст каждого персонажа (детство, зрелость, старость), в результате чего прослеживается четкая ось линейного времени, то в новом монументе речь идет уже о циклическом времени мифа, когда за каждым из перечисленных событий стоит вечность, любая сцена может быть осмыслена в координатах актуальности и вневременного потока. Мифологическое время не просто отражает смену природных циклов, а акцентирует момент вечного возвращения, соединения противоположностей: бытового и священного, временного и вечного, личного и коллективного.

Мифологический словарь вдохновляет и создателей городской скульптуры Астаны. Активное внедрение пластики в городское

пространство воспринимается как своего рода план монументальной пропаганды национального наследия. В композиционных решениях фонтанов «Бата» (2000.) А. Бектасова и «Древо жизни» (2000) А. Баярлина заимствованы различные мифологические паттерны: элементы первостихий в олицетворенном виде (Вода — Бык, Земля — Верблюд, Огонь — Овен, Мудрость — Дракон), мировое древо, вертикальная ось мироздания (Байтерек), круг и элементы домашнего очага. Бата — это молитва, благопожелание перед важным обрядом или дальней дорогой, и фонтан, названный так, украшает площадь перед вокзалом.

Закономерным продолжением явился ряд монументальных скульптур представляющих собой огромные двухметровые бронзовые изваяния национальных ювелирных изделий. Подобные памятники разбросаны по бульварам Астаны. Так фактографическая или иллюстративная образность подменяет художественную. В то же время для становления имиджа столицы Казахстана как нового сакрального центра страны многочисленные монументальные скульптуры обязаны иметь мифологические коннотации. Ведь статуя самим своим присутствием отсылает к архаической картине мира, где любой из предметов структурирует пространство, преобразуя хаос, извечные же формы монумента — пирамида и обелиск — совпадают с образом мирового древа.

Осмысление национальных кодов мы находим и в станковой скульптуре. Эстетика камня в творчестве А. Есенбаева позволяет соединить в единый объект образы горы и мирового древа, отсылая к главным элементам пространственной модели кочевников. В работе «Древо жизни» (1994) скульптор работает с блоками мрамора. Тщательно полируя поверхность, он достигает плавного скругленного угла пирамиды, все части которой он приводит к идеальному соотношению. Архитектоника форм, их соразмерность вкупе с отношением к материалу выдают классические основы творчества мастера. Скульптура мыслится им как античное изваяние, обладающее цельностью и самодостаточностью. Вместе с тем, очищая форму, он избегает антропоморфизма, стремится высветить его универсальный предел — истинный облик вещи. Помимо античных параллелей возникают также визуальные ассоциации с древней пластикой *балбалов* — древних камней, служивших местом обитания духов предков, функцией которых было божественное покровительство. Именно с ними автор работает, совершенствуя форму через классическую традицию. Изменение оболочки тем не менее не меняет сути образа.

Наряду с мотивом мирового древа в станковом искусстве Казахстана получают свою интерпретацию другие архетипические

образы. Наиболее распространенный — «мудрый старец», к которому отсылают многие памятники историческим деятелям, к примеру портреты Жамбылу. В камерной скульптуре и живописи он предстает в образе шамана. На протяжении всего периода развития казахского искусства образ этого героя претерпевал изменения, связанные с историко-культурной ситуацией. На этапе становления, в живописи, шаман не был главным персонажем национальных мастеров, как в других регионах (к примеру, в Якутии и Бурятии). Только посредством обращения к легендарной личности Коркута в искусстве начинает возникать интерес к великой духовной системе, тайным знаниям степи. Внимание к магическим практикам многократно возросло после развала Советского Союза, когда целые пласты духовной культуры тюрков, хранившиеся в памяти народа и известные лишь узкому кругу ученых, стали достоянием всей страны.

Главным инструментом казахского шамана-*бахсы* был струнный смычковый инструмент *кобыз*. Играя на нем, Коркут, согласно преданию, отодвигал от себя смерть. Мифологическое сознание рассматривает отношение к миру как к единому целому. В архаической картине мира категории «одушевленный/неодушевленный» имеют размытые границы, а потому антропоморфные черты здесь могут получать предметы, понятия и идеи. Изображение кобыза становится метонимическим портретом культурного героя. Инструмент благодаря своей пластичности, предельно выразительной форме и приписываемым магическим свойствам становится излюбленным образом современных мастеров. Конструкция кобыза отражает трехчастность космологической схемы тюрков: головка — верхний мир, резонансная чаша — средний, подставка-опора — нижний.

К примеру, скульптор К. Далабаев в работе «Трон для кобыза» (2007) находит в самом инструменте идеальный арт-объект, совмещающий красоту линий и пропорций, подобно скульптурам Г. Мура и Б. Хепурт. Нельзя забывать, что новации в скульптуре XX века тесно связаны с заимствованием творческого опыта архаических культур, имевших мощный символический подтекст, а также создания образов из природных элементов природы (раковин, костей). Кобыз как архаический инструмент, сделанный из натуральных материалов — дерева, кожи и конского волоса, — становится главным «персонажем» для воплощения мифологизирующей тактики скульпторов современности.

У казахского *бахсы кобыз* был средством для «путешествий» по мирам тюркского космоса. Этот семантический пласт интерпретирует в своей живописной работе К. Аскарв («Полнолуние», 2008).

Великолепный степной пейзаж и идиллический казахский мир, с бытовыми хлопотами, со множеством юрт и скотом, который так любят изображать сегодня салонные художники, — все это включается в его масштабное полотно, где царит суматоха повседневных дел. В такой заурядной атмосфере возникает волшебный воздушный корабль в виде гигантского кобыза. *Сырмаки* и *шии*, войлочные и тростниковые ковры, становятся его парусами. Сутолока вокруг летательного аппарата, огромный верблюд в центре на первом плане, — все это прописано очень детально. Создается атмосфера совершенной реальности фантазии. Аскарлов выступает в роли художника-примитива, свято верящего в чудо, умеющего захлеб рассказать о волшебном. Он использует весь культурный багаж, чтобы сохранить в своих полотнах ощущение, даруемое фольклорным мышлением, которое заключается в сосуществовании сказочного и обыденного.

Другой часто повторяющийся с искусстве образ — образ старухи-советчицы входит в общий архетип матери, объединенный с архаической богиней плодородия и жрицей. В творчестве современных художников Казахстана этот мотив получил свое оригинальное воплощение. Работы А. Сыдыханова («Исцеление», 1989) и А. Аканаева («Домалак ана», 1989), появившиеся в начале перестройки, знаменовали обращение к истокам, извечным ценностям бытия. В кино схожий процесс начался спустя десятилетие. Киновед Г. Абикиева подчеркивает, что в конце 1990-х годов «мастера кино вернулись к традиционному облику пожилой женщины-матери, фактически бабушки, именно в ней максимально сконцентрировалось выражение национальной идентичности народа»⁵.

Матери в казахской культуре отождествляются с историей рода, с богиней Жер-Су. Выражение «хранительница очага» получает у художников развернутую трактовку. З. Тусипова в своих последних работах «Мастерица 2» (2008) и «Приготовление масла» (2009) выводит героинями своих работ женщин, хлопочущих по хозяйству, возводя их кухонные действия к ритуалу, поддерживающему мировое равновесие.

Интересной интерпретацией этой темы стала композиция А. Жумабая «Мечи» (2007). Скульптор обращается к модернистским формальным экспериментам прошлого века, в частности к творчеству А. Джакометти. Заимствуя пластические решения, Жумабай приобщается не только к мировому изобразительному искусству, но и к мифологическому багажу. В дальнейшем этот путь привел его к прояснению собственной позиции, обретению базы для создания национальной скульптуры, в которой духовность

бесплотного образа сочетается с вещностью материала. Фигуры несут на себе следы прикосновения скульптора, мощный заряд тактильного, рукотворного. Уподобление фигур женщин мечам (образу, восходящему к мировой вертикали) связывает воедино две основные мифологемы — богиню-женщину и мировое древо.

Свободное владение художественной формой и пластическими концепциями самых разных периодов западной истории искусства является одной из важных составляющих актуальных поисков. Ориентация на европейскую художественную практику не препятствует выражению идей национального культурного патриотизма.

Особенностями художественной поэтики казахского современного искусства стали опора на наследие мастеров разных стран, наличие в нем многообразных мотивных линий, берущих начало в глубокой древности. Этнические признаки, архаическую основу они соединяют с наследием европейского искусства. Многим современным художникам свойственно понимание идентификационных черт на первичном фольклорном уровне, они воссоздают миф о степи или же миф о Востоке. Многосоставная культурная идентичность творцов Казахстана вызывает ассоциации с художниками Латинской Америки, ориентирующимися на самые разные традиции. При этом существенным в художественной деятельности остается индивидуальное авторское мифотворчество, основанное на национальной базе. По справедливому замечанию И. Тертерян, «как для современного человека вообще невозможна строгая детерминированность архаического мышления, так и в латиноамериканском романе нет абсолютной мифологичности. И в то же время в латиноамериканском романе нет той преодолённой мифологичности и того последовательного индивидуализма, что в европейских литературах. Латиноамериканский писатель находится на особой точке зрения: он созерцает мифологичность вне и внутри себя. Он уже в полной мере обладает способностью смотреть на среду, наделенную мифотворческим сознанием, и на само это сознание со стороны, расчленять, анализировать и воссоздавать его, но он ощущает его в себе как нечто неотчуждаемое, интимное, как основу его приятия и неприятия, восхищения и отвращения. И его, художника, дело эту мифотворческую основу заново переживать и заново познавать в изображаемом им мире»⁶.

Итак, для мастеров Казахстана «неотчуждаемым» фоном творчества является традиционная культура. Приведенные примеры позволяют говорить о существовании в образной ткани произведений изобразительного искусства богатейшего мифологического и фольклорного материала, использованного и преобразованного

в живописи, графике и скульптуре. Художественная картина мира подчинена как законам кочевнического представления, так и универсальным архетипическим структурам глобальной культуры.

Примечания

1. *Масанов Н.Э.* Мифологизация проблем этногенеза казахского народа и казахской номадной культуры // *Масанов Н.Э., Абылхожин Ж.Б., Ерофеева И.В.* Научное знание и мифотворчество в современной историографии Казахстана. Алматы, 2007. С. 126.
2. *Гачев Г.* Ментальности народов мира. М., 2003. С. 261.
3. Мифологизирование истории // *Культурология. XX век.* СПб., 1997. С. 287.
4. *Головин В.* От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру. М., 1999. С. 12.
5. *Абикеева Г.О.* Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. Алматы, 2006. С. 218.
6. *Тертерян И.* Человек мифотворящий: о литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. М., 1988. С. 313.

Е.А. Баторова Образ шамана в творчестве Даши Намдакова

Elena Batorova The Image of Shaman in the Works of Dashi Namdakov

Dashi Namdakov, worldwide famous talented Buryat artist who has become one of the first masters truly discovered the subject of shamanism in the contemporary art. The emergence of this topic in his work is by no means accidental but virtually symbolic. The chosen creative path is genetically linked to the smith craft which is one of the oldest and most respected skills. Smiths were deemed equal to shamans and matched them in their abilities for sorcery.

The art of Dashi Namdakov is spellbinding and captivating and not only due to the powerful images but also to the masterful technique, accuracy and attention to every detail. The singularity of design is especially prominent in the representation of shaman's image in drawing and sculpture.

In many of Dashi's works, the faces of characters bear a vague resemblance to the artist himself, which is no wonder as every work carries a piece of the creator's soul, reflection of his inner world.

С первобытной эпохи на петроглифах Байкальского региона и Монголии одним из специфичных образов был человек в маске и рогатом головном уборе. К эпохе раннего железа на всем обширном пространстве степей Евразии была уже сформирована шаманистическая традиция, образовав единое магическое пространство,

Keywords:

contemporary art,
Buryat artist,
shaman,
sculpture,
traditional smith craft,
masterful technique,
Namdakov.

Ключевые слова:

современное искусство,
Бурятия,
шаман,
скульптура,
традиционное кузнечное
ремесло,
мастерская техника,
Намдаков.

охватывающее всю жизнедеятельность человека и позволяющее влиять на нее через избранного адепта родового коллектива. В социальной иерархии шаман всегда занимал обособленное место: он выступал посредником между тремя мирами (Верхним — небом, Средним — обителью духов и Нижним — подземным) и членами родового общества. Другими его функциями было предвидеть, прорицать и исцелять; считалось, что он может вселяться в других людей или животных, а также оживлять умерших.

На протяжении всей истории буряты всегда оставались шаманистами, даже после распространения буддизма в XVIII веке. Шамана в традиционных культурах не изображали, тема была по многим причинам табуирована. В советский же период, период становления профессионального изобразительного искусства 20–30-х годов XX века, отмеченный интересом к этнографической стороне прошлого бурятского народа, его обрядам и обычаям, образы шаманов были включены в композиции некоторых работ реалистического направления Р.С. Мэрдыгеева, И.А. Аржикова, Г. Эрдынийна, но с негативным посылом. Картина И.А. Аржикова имела весьма красноречивое название — «Шаман не лечит, а калечит» и была призвана в русле идеологии тех лет подчеркнуть средневековое невежество «темного прошлого». В 90-е же годы XX века, в период интереса бурятских художников к этнокультурной истории и возрождения самобытного традиционного искусства, чаще обращались к образам буддийского искусства.

Талантливый бурятский мастер Даши Намдаков стал первым, кто обратился к теме шаманства в современном отечественном изобразительном искусстве рубежа веков, что было отважным шагом и вдохновило других бурятских мастеров 2000-х годов, наиболее яркими из которых являются Ю.А. Чирков (живопись) и Г.Б. Зодбоев (мелкая пластика).

Появление данной темы в творчестве Д. Намдакова не случайно и во многом предопределено самой биографией художника, отмеченной несколькими символическими моментами. Один из них связан с мучительной болезнью, начавшейся в пятнадцатилетнем возрасте и продолжавшейся семь лет. Характерный для культур многих народов, недуг этот носит название «шаманская болезнь». Он не поддается лечению и является традиционным знаком свыше, свидетельствуя об избранничестве. Несмотря на то что в каждом бурятском роду были шаманы, для получения этого статуса помимо родовой наследственности необходимы определенные знаки, наличие которых издревле налагало большую ответственность на неофита. Он должен был пройти девять ступеней — обрядов

посвящения, связанных со сложными психическими и физическими испытаниями.

Даши рос в большой семье, где царила творческая атмосфера, и каждый, по примеру отца-умельца, занимался каким-то ремеслом. Интересен тот факт, что во время болезни Даши его занятия лепкой или рисунком были временными обезболивающими, а во время обострения у него даже открылся дар чтения мыслей. Полное выздоровление от мучившей его болезни наступило только тогда, когда он определился с профессией скульптора — учился на первом курсе Красноярского художественного института. Помимо ряда перенесенных операций исцелению способствовало проведение сложного обряда поклонения родовым духам.

Генетически избранная им техника связана с традиционным кузнечным ремеслом, которое является одним из самых древних у бурятского народа. Следует отметить, что в роду Намдаковых были и шаманы, и ламы, и кузнецы.

В бурятских преданиях кузнецов часто приравнивают к шаманам, наделяя способностью к колдовству. С древности деятельность кузнеца имела сакральный характер, ассоциируясь с мистическим актом творения, связанным с огнем, культ которого занимал важное место в традиционной культуре бурят. В западнобурятских мифах существует несколько вариантов происхождения ремесла. Также, подобно шаманам, в мифах есть деление кузнецов на черных и белых — саган и хара дархад. И те и другие умело обращались с различными металлами и сплавами, отличие состояло в проведении кузнецами особых обрядов. В народном фольклоре сохранились предания и легенды, кузнечные призывания и гимны, воспевающие труд кузнецов.

Образы яркого и захватывающего мира бурятских сказаний, с которыми Даши Намдаков соприкоснулся еще в детстве, стали неиссякаемым источником вдохновения. Он рассказывает, что при утреннем пробуждении зачастую видит те фантастически удивительные образы, которые существуют для нас лишь гипотетически, в окружающем многомерном пространстве. В своих работах он воплощает этот загадочный мир, таким образом, творческий процесс скульптора можно рассматривать как сверхъестественное ритуальное деяние. Мир бурятского мастера — это действительно целый космос, населенный реальными и фантастическими героями — воинами, шаманами, буддийскими монахами, женскими образами, мифологическими существами. Безусловно, одних видений недостаточно, талантливый скульптор получил добротное академическое образование и обладает невероятной работоспособностью,

что позволяет облекать генетическую память кочевых предков в зрелую и яркую форму.

Особой оригинальностью художественного замысла у Намдакова отличается трактовка образа шамана, и данная тема представляет определенный интерес для исследования. Однако, прежде чем приступить к их анализу, следует обратиться к традиционному одеянию бурятского шамана и его атрибутам.

К основным атрибутам шаманского костюма (оргой) относятся железные трости (тумэр хорьбо), бубен с колотушкой (хэсэ и тойбор) и корона (майхабши). Помимо этого, в зависимости от своего ранга, шаман также мог иметь копье, кнут, музыкальный инструмент, шкурки пяти видов зверьков и прочие реликвии. Как отмечает бурятский этнограф М.Н. Хангалов: «Из народных преданий следует, что прежние оргои шились из больших животных <...> На оргой нашивались железные пластинки с символическими изображениями животных и человеческими фигурками. Этот оргой подпоясывался железным поясом»¹. В древние времена шаман выполнял также функции военачальника и имел специальные военные оргои-доспехи: «Военные оргои надевались во время военных действий для защиты от неприятельских стрел и копий, так как шаман, будучи одновременно военачальником, руководя военными действиями, должен был находиться в первых рядах сражающихся и подавать им пример своей храбростью»².

Одна из ранних и примечательных для нас работ Даши Намдакова «Звездочет I» (1997, 17×8×13), выполненная из серебра. Герой, запрокинув лицо вверх, изучает небо со звездами, он вооружен, как воин: шлем на голове, за спиной колчан со стрелами, в руках щит и копье. Однако украшение на его груди в виде половинки диска, вынуждает нас идентифицировать его как шамана. Т.М. Михайлов в исследованиях по бурятскому шаманизму пишет, что к обязательным атрибутам шаманов тюрко-монгольских народов относится нагрудный металлический диск толи — зеркало. Согласно преданиям бурят, толи изготавливались небесными кузнецами, которые сбрасывали их на землю. С их помощью шаманы ворожили, так как его зеркальная поверхность способна была отражать людские грехи³. Во многих последующих произведениях Намдакова с образом шамана данное зеркало встречается либо в виде упомянутого диска, либо в виде его половинки, что является уже авторской стилизацией традиционной формы. Таким образом, в «Звездочете I» перед нами предстает древний воин-шаман.

В работе «Хозяин» (1998, 30×16×12) скульптор использует уже очевидные «говорящие» атрибуты, не представляющие трудностей

для распознавания: рогатый головной убор, бубен и круглое нагрудное зеркало. Облик шамана полон умиротворенности и сосредоточенности. Он крепко стоит на земле, тяжело упавшая правая нога священного одеяния словно проросла в почву. Причудливой короной служит ему стилизованный огромный лосиный рог, форма которого, плавно перетекая, трансформируется в удлиненный череп животного, охватывающий, как панцирь, левые плечо и руку шамана. Вся композиция строится на балансе статики и пластической динамики форм. Шаман неотделим от окружающей его природы, он и есть мировая гармония, зримое воплощение ее незабываемых сил и ритмов.

Основываясь на знании формы традиционного железного обруча с маленькими рожками (майхабши), надеваемого шаманами во время камлания, мастер в своем творчестве гротескно утрирует рисунок рогов, разнообразит их облик, и более того, вводит черепа в качестве их составляющего компонента. М.Н. Хангалов отмечал: «Шаманский головной убор или священная шапка мяхабши до сих пор сохранила свое первобытное название, что подтверждается и народными преданиями, и шаманскими призываниями и, кроме того, самим устройством шапки, имеющей железные рога оленя, изюбра, овцы и других»⁴.

Ранние скульптурные образы шаманов Даши Намдакова 1997–1998 годов имеют облик приземистых воинов с круглым лицом, они добродушные властелины леса. Дальнейшее художественное развитие этого образа у Намдакова характеризуется не только усложнением композиции, но и углублением смыслового содержания, усилением драматизации.

В работе «Воспоминание о будущем» (2001, 77×53×33) тщедушная фигура стоящего шамана будто слегка осела под тяжестью грандиозного веерообразного головного убора, представляющего собой виртуозную стилизацию рогов с двумя симметричными черепами. Причем облик шамана теряет материальную плотность. Вместо тела — лишь колышущаяся, призрачно струящаяся оболочка. Исчезает и круглый «добродушный» лик, характерный для ранних работ, а вместо него — морщинисто-бугристая маска с впалыми щеками, заостренным, как кинжал, подбородком и «невидящим» взглядом. Особо выразительны щели-прорезы вместо глаз, носа и рта. Образ получает более емкую и выразительную трактовку.

Изображение солярного диска и бегущих фигурок оленей, выгравированных на поверхности рогов, является цитатой и отсылкой зрителя к памятникам эпохи бронзы на территории Сибири, известных как «оленные» камни. Композиция из стилизованных

олений ритмически организована с заданным вектором движения слева направо, по полукругу — «по ходу солнца». Солярная символика образа оленя является одной из универсальных и известна во многих первобытных культурах.

Шаман предстает как бесплотный проводник между небом, к которому отсылает полусфера головного убора, и землей яйцевидной формы, в которой утопают его худые ноги с еле намеченными птичьими коготками (вся фигура выполнена в круглой скульптуре, а очертания пальцев ног — контррельеф). Намдаковский образ действительно предстает как важное звено в пространственно-временной связи между мирами и эпохами.

Обращение к архаике чувствуется и в другой скульптуре — «Маски» (2002, 31×24×10). Перед нами монументальный образ древнего идола со столпообразным телом без рук и ног, на голове его — застывшая маска, черты которой напоминают рисунок растрескавшейся от засухи земли с неглубоким рельефом узких глаз, подчеркнутыми скулами и слегка растянутым в ухмылке ртом. На голове — убор из двух симметричных черепов и рогов, скрепленных между собой конструкцией из проволоки. Этот характерный и удачно найденный автором элемент в виде проволочной паутины, оплетающей изогнутые рога, а также подвешенных к ним подвижных колокольчиков, становится одним из излюбленных мотивов в трактовке шамана. Неверно было бы искать в произведениях Намдакова пунктуального этнографически точного соблюдения круга изображаемых объектов, художник никогда не ставил целью точное копирование. Тем не менее предметы узнаваемы, по-своему достоверны, и при этом оригинально стилизованы. Паутина намекает на седую древность, длительный транс персонажа, буквально вросшего в землю, и видоизменившего физический облик. Во многих бронзовых скульптурах автор умело использует искусственное патинирование. Как и паутина, благородная патина с белесовато-зеленой поверхностью также создает и усиливает ощущение покрытости «пылью веков» («Хозяин», 1998; «Шаман», 1998).

Следует несколько слов сказать о графике Даши Намдакова. На первой персональной выставке в Иркутске в 2000 году графические произведения стали фоном, на котором экспонировалась скульптура. Карандашные рисунки были тогда выполнены на ватмане, а в 2001 году многие работы были переведены в технику жикле — особо точную печать с использованием высоких технологий. Вся плоскость больших листов (80×40 и 79×55) занята одной центральной крупной фигурой на абстрактном, нейтраль-

но-заштрихованном фоне, имитирующем таким образом сетчатую фактуру холста. Эти монохромные произведения близки рельефу. Мастер добивается пластической объемности фигур, сочетая уверенную лепку формы, тонкую нюансировку светотени, разнообразным характером штриха с четкой контурной линией. В графических работах художник предпочитает также использовать выразительные свойства угля: белый фон оттеняет выразительность волнообразных, отрывистых и зигзагообразных линий, энергичные, и в то же время мягкие движения штриха, контрастами светлых пятен с глубокой бархатной тенью в моделировке формы. Листы серий «Воины» и «Шаманы» отличаются свободным и смелым представлением фигур в сложных ракурсах. Подчеркнутая гипертрофированность фигур, экзальтированность поз и жестов придает многим его работам характер декоративности и театральности. При полном отсутствии какого-либо конкретного антуража зритель реально представляет, что воин стремительно бежит по бескрайней степи, а шаман камлает на равнине, то есть пространство задается самой композицией, как и в скульптурных работах. В этих образах аккумуляровалось мифопоэтическое мышление древних номадов: человек неотделим от окружающей его природы, он — часть космоса.

После 2000-х годов образ шамана у автора становится неуловимо загадочным, ускользая от зрителя, он прячется не только за масками, но и превращается в различные полиморфные фигуры, многообразные как сама Природа. Сколь бы ни были различны трактовка и удивительны вводимые автором элементы, они последовательно воплощают основную идею — оборотничество шамана во время камлания. По сути, многим героям Даши присущи полиморфизм, бесконечность трансформационного перехода, динамичного развития из одного состояния в другое, как зафиксированного автором мгновенного стоп-кадра, и не всегда предсказуемого в своем развитии («Кокон», «Звездочет», «Лань» и др.). Мастер умело использует характерный стилистический прием «вылезания» или «выползания» одного образа из другого, широко распространенный в восточной традиции.

Глубокое напряжение и эмоциональный накал, мистическая взволнованность свойственны графическим листам с изображением шамана, эта тема обретает все более экспрессивное звучание, характеризующееся накалом эмоций. Ведь, как известно, успешность решения человеческих проблем шаманом зависит от его силы, знаний и мастерства. «Танец шамана» (2001, 33×79) выполнен на вытянутом горизонтальном листе. Поза танцующего шамана удивляет невообразимой пластикой бегущей фигуры, низко припавшей к земле и совершающей невероятно широкий шпагатообразный шаг.

РАЗДЕЛ 4:

Мастер запечатлел момент священнодействия камлающего шамана в композиции классического спиралевидного движения (*figura serpentinata*), где откинута назад левая рука с бубном и левая нога совершают сложный разворот. Как и в «Дискоболе» Мирона, в своем «Танце шамана» Намдаков в одной позе аккумулировал несколько последовательных фаз движений человеческого тела: размах, возможная мгновенная остановка перед броском и намек на сам бросок. Только вот у бурятского мастера подразумевается очередной бросок конечно же не бубна, а тела шамана, предвещающего мистический полет. Все существо шамана уже обрело легкую невесомость, в композиции отсутствуют какие-либо точки опоры для движущегося тела, совершающего свой стремительный бег-полет с развевающимися полами одежды. Лицо шамана скрыто за бесстрастной маской с тонкими рогами.

Важную роль в создании образа играет тщательнейший отбор достоверных, и в то же время стилизованных, элементов костюма, их детальной проработки: развевающиеся ленты, шнурки с нанизанными бусинами на бубне шамана, кисти бахромы, разнообразный декор бубенчиков, подвешенных к подолу и рукавам одежды и т. д. Экстатическое действо шамана не только зримо, но и слышимо: его сопровождают ритмичные удары в бубен и многоголосый шумящий звон бубенцов, разлетающиеся в танце и падающие со стуком на землю. Следует вспомнить, существует связь между раскатами грома и ударами бубна (*хэсэ*): «Камлание — есть представление грозового явления, звуки бубна есть подражание небесному грому» [5].

Представленная впервые в «Танце шамана» композиция не раз обыгрывается в различных вариациях затем в других скульптурных и графических работах мастера, связанных с образом бегущего и стреляющего воина (например, «Лучник», 2000, «Бегущий», 2004). Она демонстрирует увлеченность автора островыразительной динамичной формой, утрированной деформацией посредством вытяжения и скручивания пластической массы. Бронза предстает как податливый материал, принимающий нужные автору формы. При этом весьма интересно то, что фигура воина и шамана в отдельных работах мастера (произвольно или произвольно?) снова соединяется в единое целое, отсылая нас к древним временам, к синкретичности архаичного первообраза («Воин в маске», 2010-е, бумага, уголь).

Следует обратить внимание на то, что подчеркнуто массивный головной убор в рассмотренных скульптурных образах шамана является одним из доминирующих компонентов, он сообщает облику

персонажа монументальность и определенную зафиксированность в пространстве. Трактовка головных уборов в графических листах совсем иная, они больше похожи на изображения тонких изогнутых ветвей, которые не являются довлеющей деталью. Так, в «Танце шамана» все составляющие элементы равноценны, основное внимание зрителя занимает само движение.

Хотелось особо выделить, что специфический головной убор из шаманского арсенала переходит в другие образы автора. Так, у «Вельможи» (2002) он рогатой формы, а у «Хана» (2003) — веерообразной, стилистически отсылающей к «Воспоминанию о будущем».

Как уже было сказано, впервые изображения черепов вводятся в качестве составного элемента для сочиненного шаманского головного убора, а с 2001 года в творчестве автора возникает совершенно независимая тема, где данный объект становится основой для разнообразных интересных художественных вариаций, постепенно отдаляясь от реальных форм. Эти работы нельзя связывать с напрашивающимися традициями классического западноевропейского жанра *vanitas*, символизирующего бренность всего живого, или же пытаться соединить их с тантрийской чашей — габалой, они являются порождением мифотворчества автора. Череп невиданного существа напоминает скорее некий космический объект, отливающий холодным зеркальным блеском, в таких работах, как «Идея» (2001), «Череп» (2004, 2005) и др. Он может также интерпретироваться как замысловатый арт-объект, навеянный органикой природной формы черепа с вещающим названием «Инь-Ян» (2001), завораживающий своими причудливыми сочетаниями зияющих пустот и объемов, с выступающими клыками и декоративно-орнаментальной спиралью.

Состоявшийся дебют в кинематографе Даши Намдакова (фильм «Монгол» режиссера Сергея Бодрова-старшего) был по достоинству оценен вручением Национальной премии кинокритиков и кинопрессы — «Лучшая работа художника 2007 года». Эта лента, как известно, была также номинирована на «Оскар» во многом благодаря впечатляющей работе художника и оператора. Подготовительные карандашные эскизы к киноленте были оформлены в отдельную графическую серию под одноименным названием.

В более поздних работах мастера, как скульптурных, так и графических, экзальтированные лица камлающих шаманов теперь уже не прикрываются маской. Наверное, поэтому так устрашающи их гримасы с глазами навывкате и ощерившимся ртом. Именно таковым предстает камлающий шаман из серии «Монгол» (2006,

180×114). В его облике также появляется новая для этого персонажа (и потому особо примечательная) деталь — особая прическа с растопыренными тонкими косицами. Во многих работах герои Намдакова имеют разнообразно сплетенные и уложенные косички, автор поистине неутомим в их изобретении. При этом прерогатива не только у его изящных женских или суровых мужских образов, также наряду с ними оригинально представлены гривы коней кочевников.

В последние годы облик шамана у автора получает «новое звучание». Еще в «Воспоминании о будущем» на спине шамана можно было разглядеть бугорок — свидетельство прорастающих крыльев. А в работе «Левитация» (2011) они уже действительно отросли, и камлающий шаман превратился в стремительно летящего птице-человека, устремившегося в иные миры. Намеренно уплощена и дематериализована горизонтально расположенная фигура с длинными серповидными крыльями. Вертикально поставленная круглая лысая голова героя с разверстым ртом словно издает нечеловеческий звук, а дополнительная маска-личина сзади придает скульптуре устрашающий образ раздвоенности, «расколотого» мировосприятия.

Подводя итог всему вышесказанному, следует подчеркнуть, что образ шамана является действительно одним из наиболее важных в творчестве Даши Намдакова. Очевидна эволюция художественной трактовки образа: от нарочито статичной устойчивости идола — к динамическому его прочтению, как образа-вихря; от добродушной меланхолии — к накалу эмоций, пугающих и устрашающих. Первообраз шамана непосредственно связан с обликом воина, который воплощает собой характерный образ-тип культуры номадов. Шаман Даши неуловимо загадочен; ускользая от зрителя, он прячется за масками, трансформируясь в различные природные образы, его истинный облик многообразен как сама Природа. Каждый раз при создании этого емкого художественного образа автор отбирает лишь его отдельные символические атрибуты, которые являются его «говорящими» опознавательными знаками — рога, черепа, нагрудное зеркало, бубен, и расставляет определенные смысловые акценты, виртуозно вплетая их в композиционную канву.

Произведения мастера отличаются виртуозной техникой исполнения, вниманием к мельчайшим деталям. В ликах его героев неуловимо проглядывают черты самого автора, ведь каждая работа — духовный автопортрет мастера⁶. Поистине символично напутствие, высказанное одним шаманом будущему скульптору: «Все,

что ты творишь своими руками, не твоя заслуга. Это заслуга твоих предков. Через тебя они решили донести до людей искусство. Ты же — звено, которое служит для передачи информации из мира духовного в мир земной».

Примечания

1. *Хангалов М.Н.* Собрание сочинений: в 3 т./Сиб. отд-ние АН СССР. Бурят. комплекс. науч.-исслед. ин-т; под ред. Г.Н. Румянцева. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1959. Т. II. С. 182.
2. Там же. С. 183.
3. *Михайлов Т.М.* Из истории бурятского шаманизма (с древнейших времен по XVIII в.). Новосибирск: Наука, 1980. С. 189.
4. *Хангалов М.Н.* Указ. соч. С. 182.
5. *Потанин Г.Н.* Громовник по поверьям и сказаниям племен Южной Сибири и Северной Монголии // Журнал Министерства Народного Просвещения. СПб., 1882. Ч. XIX. С. 317.
6. *Баторова Е.А.* Выставка Даши Намдакова // Искусство в современном мире. Сб. ст. Вып. 3. М.: Памятники исторической мысли, 2009.

Georgina Bexon A Sense of Self, a Sense of Place? Issues of National Identity in Indian Contemporary Art in the Context of Cultural Globalisation

Д. Бексон A Sense of Self, a Sense of Place? Вопросы национальной идентичности в индийском современном искусстве в контексте культурной глобализации

Глобализация сравнительно недавно приобрела для Индии значение трансформирующей силы, что стало следствием ее либерализации и выхода на мировую арену в качестве новой экономической державы. Результатом этих процессов в искусстве стало повышенное внимание к индийскому современному искусству со стороны международного сообщества и, как следствие, его интенсивное развитие, экспоненциальный рост.

В этой статье мы подробно обсудим влияние культурной глобализации на индийское современное искусство и попытаемся установить, можно ли обнаружить в работах современных индийских худож-

Keywords:

Indian contemporary art,
cultural globalisation,
ethnosymbolism.

Ключевые слова:

индийское современное
искусство,
культурная глобализация,
этно-символизм.

ников какое-либо «чувство национальной культурной идентичности».

В тексте рассматриваются следующие вопросы: как художники в своих работах затрагивают вопросы глобальных влияний? в какой степени каждый их ответ «локальный» или «глобальный»? может ли в работе прочитываться аутентичный или дискретный ответ индийца? может ли конкретный ответ считаться манифестацией специфической, узнаваемой общей идентичности, будучи единственным во всем потоке?

В продолжение дискуссии следует задать вопрос, к какой из научных точек зрения мы присоединяемся, к гомогенизационной или гетерогенизационной теории глобализации или же к теории того, что художественная деятельность находится под влиянием процессов поляризации, фрагментации и гибридизации? Много было написано по этому вопросу, данная статья только вкратце коснется вклада Бельтинга, Томлинсона, Элкинса и Хобсбаума, а также теории этносимволизма в поисках визуальных доказательств процессов глобализации в индийском современном искусстве.

On the website of a long established Mumbai gallery recently the emerging artists it represents were described as “the younger artists of globalizing India”. The use of this description is paradoxical—it claims these new artists, and their art, as “global” whilst also imbuing the art with a clear national identity. Whilst these two notions are not necessarily incompatible, this curious dissociation does invite investigation. This idea of ‘globalizing India’ (even when used in a conversational context) also rather neatly sums up the paradox at the heart of the dynamic situation that is contemporary Indian art at the present time.

This article seeks to stimulate a critical discussion on the state of Indian art since 2000 in the context of cultural globalization. It is concerned with whether it is possible to detect approaches in artistic practice that reflect, challenge, interpret or otherwise respond to this global

phenomenon and particularly whether there is any evidence to suggest that any recognizable or shared Indian identity or “Indianness” is being formulated as a response. My aim is to firstly give a brief overview of some principal ideas about globalization and then, although this short discussion can only skim the surface of the range and diversity of contemporary Indian art, consider some work by artists at the forefront of this practice and look at the possible evidence for a new structuring of a cultural identity.

Globalization is recognized as a transforming force in the cultural lives of all the major international growth economies but for India it represents a particularly recent and significant development following the country’s liberalization enterprise of the 1990’s and its comparatively rapid emergence as a new international economic power. In fact what is salient to this discussion is not globalization per se, but specifically ‘cultural globalization’, which describes the reduction of cultural difference and diversity through the popularization and diffusion of a vast array of cultural symbols — not only the physical objects and fabric of modern life, but also ideology, customs and values. The tools of cultural globalization are of course developments in communication and technology which place the world’s cultures in ever-increasing proximity to one another, resulting in the distinctions and boundaries of cultures becoming increasingly blurred.

To go further, it is useful to consider whether one subscribes to the ‘homogenization’ or ‘hybridization’ theory of globalization. Homogenization, as discussed by George Ritzer¹ and David O’Connor² among others, is commonly viewed as a destroyer of cultural identity and claims that we are moving towards a bland sameness as cultures merge and lose differentiation. The counter argument of ‘cultural hybridization’ disputes this proposition and suggests instead that we are witnessing a period of unprecedented fragmentation and a generation of difference. John Tomlinson and others³ argue that far from destroying cultural identity, globalization has been the most significant force in enhancing and escalating it. He maintains that “cultural identity, properly understood, is much more the product of globalization than its victim.”⁴ The argument is further articulated by Jan Nederveen Pietersee⁵ who claims that instead of homogeneity, cultures cross-fertilize through exposure to external influences and create new cultural forms.

In the case of Indian contemporary art I would suggest that the evidence at hand points clearly to the hybridization and cross-fertilization models. I use as my evidence in this submission that Indian culture has historically been formed from multiple contrasts, contradictions and convergences for many centuries, mirroring the diverse and multicultural

nature of both nation and people, resulting in a history of hybridization, or in art historical terms, syncretism.

Over time indigenous art forms have absorbed, exchanged and transformed visual influences and traditions, melding together to form new manifestations. From the early regional empires of the Guptas and the Cholas, to the Delhi Sultanate and the Mughal, Rajput, and colonial eras—India is a nation where syncretism is practically a matter of habit. It is impossible therefore to label anything as having a single Indian authenticity. Syncretic, or hybridized, visual culture has been, and is, the norm and continues with transcultural influences evident in the language of today's artists.

Particularly germane to this discussion is Tomlinson's notion of 'deterritorialization', the process that diminishes ties between culture and place, detaching individual experience from its essential "belonging" to a particular location. As he observes, "Modern culture is less determined by location because location is increasingly penetrated by "distance"⁶.

Let us therefore now pose the question: can deterritorialization be observed in Indian contemporary art and does it amount to or contribute to the formulation of any sort of specific Indian identity? In response one can observe that even a cursory reading of the art reveals a significant amount of localized subject matter. Indian artists seem to intimately engage with their own environment both in micro and macro terms. A cursory examination of the art, whether figurative, conceptual or abstract in suggestion, reveals a preponderance of urban and rural landscape; city and village life; social and personal activity. The work displays a finely tuned engagement with its own locality and the modern world whilst rooting itself in India's rich artistic heritage and complex histories.

These artists subscribe, as have generations of Indian artists in the past, to the syncretic idiom. The art imparts its aesthetic DNA—the distinctive use of colour, ritual, tradition, the response to vernacular culture—alongside a dynamic, confident, exploration of the modern. Furthermore there seems to be no overt appropriation of global (for which you may read 'Western') subject matter, mode or style. It may be that this localized sensibility provides evidence against the deterritorialization argument, but I would suggest that it is more likely, in its very clear and robust dismissal of global mores, that it demonstrates not a sense of cultural dislocation but a reaction against it—in essence 'cultural belonging'. Whichever process pertains, there is little doubt that this uniquely Indian form of continual syncretic reinvention resonates, and finds expression within, contemporary Indian art practice.

In any discussion of what constitutes 'Indian culture' or 'Indianness' we need to acknowledge that these are oblique, truistic concepts spread

across a broad spectrum of life and art. And in our efforts to define an identity we should not lose sight of the fact that the nation that the term describes is a complex and imperfect entity. India manifests historic and present-day diversity and difference with a population of 1.3 billion people speaking 122 languages, and four major religions. However our search for some sort of Indian identity in visual material need not be fruitless if we are content with a fluid definition and instead search for confluences of Indian elements or characteristics rather than rigidly prescribed constructs.

A principal agent of cultural identity is the interrelatedness of cultural experience and location. As we have seen, locality looms large in contemporary Indian art and alongside it we also observe the shared experience of tradition and ritual. History proves that Indian art willingly acquires and manipulates a range of incoming artistic elements, emotions and associations for its own reinventive purposes, satisfying the hybridity and cultural convergence theories of cultural globalization. Eric Hobsbawm describes tradition as “essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition”⁷. Further, he states that “with the rapid transformation of society and the obsolescence of earlier traditions, this process of reinvention occurs with increasing frequency.” Taking into account the syncretic habit and this interpretation of tradition, I would claim that we see not a homogenized notion of Indian culture but a composite one. In other words an identity that does more than merely acknowledge diversity but builds it into the very conceptualization of Indian culture as plural and syncretic.

Memory is an essential consort for identity. The cultural identity we observe in today’s Indian art describes a selfhood created through shared history, memory and experiences with other ‘selves’. In contrast global culture, which if it is a culture at all is a newly formed one, has no common mode of memory. Hans Belting in his comprehensive research into global identities, refers to global culture as a “phantom of the media”⁸ claiming that it replaces personal memory. So if global culture is memory-less because it is not attached to any one place or particular group of people, then it is also identity-less. In the case of India with its oral history and ancient traditions which translate into contemporary work, we can conclude that we are not witnessing global influences but new versions of a composite Indian identity within the work.

At one level, all art-making has to do with the desire to transcend boundaries of self and of historical location and Indian art is no different in this respect. However I would suggest that contemporary Indian art is singular in its instinctive engagement with the past via its relaxed mode of syncretic expression. So finally, can we observe a desire to construct an Indian identity in the wake of cultural globalization? I have suggested

that no such thing can be specifically discerned through examining the art. Counter to this proposition, I hold the view that the work implicitly manifests an intrinsic sense of Indian tradition and character both looking back to the past and also reaching into the future in line with Hobshawm's concept of continual reinvention. Further, these syncretic processes are supported by the hybridization and cross-fertilization theories of cultural globalization.

Notes

1. *Ritzer G.* The Globalization of Nothing. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 2004.
2. *O'Connor D.E.* Encyclopedia of the Global Economy. A Guide for Students and Researchers. New Delhi Academic Foundation.
3. Cited by *Tomlinson J.* Globalization and Culture. University of Chicago Press, 2004. Lull 2000, Thompson 1995.
4. *Tomlinson.* Op. cit. P. 271.
5. *Pieterse J.N.* Globalization and Culture: Global Mélange. Plymouth USA: Rowman and Littlefield Inc, 2009. P. 69.
6. *Tomlinson.* Op. cit. P. 273.
7. *Hobshawm E.* cited by Sambrani Ch. Edge of Desire: Recent Art in India. Asia Society Museum/Queens Museum of Art, New York, March 1 — June 5, 2005. P. 17.
8. *Belting H., Saltzwedel C.* et al (trans). Art History after Modernism. University of Chicago Press, 2003. P. 66.

Д.Н. Воробьева Переосмысление сакральных образов в современном искусстве Индии

Darya Vorobyeva Rethinking the Sacred Imagery in Modern Indian Art

Searching the national language, Indian artists often reuse the sacred images and symbols, thus transferring them from the religious to the profane context. Is it a specific stamp — a marker allowing the western viewer to read the positioning of the artist as a part of his native culture, or a sincere artistic gesture and continuation and transformation of the tradition in a new environment and the new context? Whether the Indian artists are trying to be interesting to the Western audience or trying to express themselves with a new language, corresponding to modern realities? And how deep are the roots of the characters, used in their works.

The attempts to answer these questions will be stated in the report mostly illustrated by the images of the most beloved deity — elephant-headed Ganesha, who became a hero of the works of many contemporary artists in India (not only Hindu by their faith). On the one hand, appearance of Ganesha is very recognizable and therefore convertible in a global context, on the other hand, his specific features allows a variety of manipulations in the spirit of modern art, keeping it recognizable.

Keywords:
modern Indian art,
Subodh Gupta,
Anish Kapur,
installation,
national identification,
pots.

Ключевые слова:
современное искусство
Индии, Субодх Гупта,
Аниш Капур,
инсталляция,
национальная
идентичность.

В поисках национального языка индийские художники нередко прибегают к использованию сакральных образов или символов, тем самым перенося их из религиозного в повседневный контекст. Скрытые или явные, эти образы являются частью их национальной идентификации (какой уж идентификации — общеиндийской или же идентификации себя как представителя определенной народности, входящей в индийский конгломерат — это в мировом контексте, в котором они себя осмысляют, не столь важно).

Что это, определенный штамп — маркер, позволяющий западному зрителю прочесть то, что художник ассоциирует себя с родной культурой, или же искренний жест и продолжение традиции в новых условиях и новом контексте? Стараются ли индийский автор быть интересным западному зрителю или же пытается выразить себя новым языком, соответствующим современным реалиям? И насколько глубоки корни тех символов, которые использует в своем творчестве художник — хорошо ли он их понимает? Сохраняют ли в актуальном искусстве сакральные образы свое духовное измерение, или все здесь ограничивается литературным уровнем?

Часто художники используют уже сложившиеся и наиболее узнаваемые метафорические образы, прочитываемые любым зрителем как «индийские»: многорукие божества, сцены из индуистской мифологии или эпоса, сакрально значимые животные (корова, слон, змея *нага* и др.). Интерпретированные живописным языком модернизма или же представленные в виде инсталляций, ассамбляжей, скульптур и т. д., эти сюжеты неизменно связывают культурное прошлое с настоящим. Многие арт-объекты считаются как сакральная диаграмма — *мандала* или *янтра*, композиционно выстраиваемая из центра. Наличие сакрального центра бинду — как известно, характерная особенность индийского видения. Все начинается из центра, расходясь к периферии, подобно раскрывающемуся цветку лотоса. Это еще и *чакра* — многозначный символ бытия — от колеса сансары, *калачакры* — колеса времени, до колеса буддийского учения и т. д. — вечное движение-круговорот, выйти из которого может только сильный духом.

Клод Леви-Стросс говорит о том, что переход символов из одной системы в другую неизменно несет за собой изменение их значения. Так ли это?

Игра смыслами, трансформативность, отсутствие четких границ использования символа — характерная черта индийского мировоззрения. С древнейших времен одни и те же знаки переходили из одной системы в другую, нарушая границы и приобретая новые коннотации.

Затрагивая эту тему, нельзя обойтись без анализа ситуации бытования сакральных символов внутри страны. В Индии сакральные образы повсюду — не только в особых пространствах, отмеченных обязательным проведением ритуалов (храмах, домашних алтарях), но и повсеместно: от стен домов (здесь сакральная функция может быть усмотрена как защитная) до разнообразной рыночной продукции (статуэтки, плакаты, календари, принты на текстиле и др.), как имеющей отношение к распространенной традиции паломничества, так и просто рассчитанной на туриста. Тиражированность несколько не мешает и не уменьшает религиозного значения символа, так как религиозность фундаментальна и органична: та религия, которая существует сейчас, сохранила нечто средневековое, но и трансформировалась под влиянием современной жизни, так что перенесение сакральных образов в любой контекст сохраняет свою духовную значимость. Здесь же стоит вспомнить феномен индийского кино, беспрестанно мультиплицирующего фильмы на один и тот же сакрально значимый сюжет. Причем эти фильмы рассчитаны на внутреннего зрителя, а сюжет модифицируется и переносится во время, близкое зрителю. Таким образом, сакральные символы внутри страны используются во вполне не традиционных контекстах.

Сознательное внедрение сакральных образов в индийское искусство началось еще в середине — второй половине XX века художниками-интеллектуалами для выведения сакральных символов на новый уровень, как следствие развития традиционалистской философии. Это конечно же прежде всего Макбул Фида Хусейн и Джамини Рай, Нондолал Бошу и другие. Они все в своей живописи используют сакральную символику, часто обращаясь к образам богов индуизма. Следует сказать, что техника масляной живописи, конечно же, заимствованная и использовалась ими как своеобразный международный язык общения, на котором художники-националисты пытались выразить собственную идентичность.

В 2000-х таким международным языком для индийских художников стали преимущественно инсталляции, видео-арт и перформанс, в которых не только появляются те же сакральные мотивы, но выводятся наружу табуированные в западном обществе темы (как, к примеру, коровий навоз). В этом смысле творчество Субодха Гупты можно назвать прямо-таки энциклопедией сакральных символов, выведенных на новый уровень их демонстрации — уровень мировой художественной арт-сцены.

Не всегда использование сакральных символов в современном искусстве воспринималось адекватно внутри страны. Наиболее

известный пример М.Ф. Хусейна, который преследовался индийскими националистами за то, что изобразил Индию в виде обнаженной женщины, что, однако, нисколько не шло вразрез с древней иконографией, которой он и следовал. Однако, будучи мусульманином, он не мог этого делать, во-первых, а во-вторых, то же мусульманское влияние сказалось ранее на индийском обществе в сторону его большей закрытости, а следовательно, и отрицания публичного показа тела, тем более женского. М.Ф. Хусейн подвергся даже уголовному преследованию за оскорбление чувств верующих в 2004 году за изображение Дурги и Сарасвати в виде обнаженных женщин.

Таким образом, художник-интеллектуал, попытавшийся вернуть древний эротизм, присутствовавший некогда в иконографической программе всех индийских храмов (независимо от вероисповедания — буддийских, джайнских и разных направлений индуизма), — подвергся гонениям. Естественно, общество находилось уже на иной стадии развития, миропонимание вследствие внешних влияний было искажено, и эта обнаженность воспринималась не как присущее божествам совершенство, в том числе и телесное, но как извращенный взгляд на сакральную символику. И до сих пор на индуистских националистических сайтах можно встретить противопоставление сюжетов Хусейна: мусульманских, где полностью одетые мужчины и женщины, и индуистских, с обнаженными богинями и брахманами. Здесь еще важно предубеждение, что никогда сакральную символику не может использовать иноверец! Он не учел изменившегося мировоззрения, пытаюсь возродить древние сакральные символы, которые уже не работали.

В искусстве возможна почти любая трансформация образов индуистских божеств, но это не значит, что любая трансформация будет поддержана индуистскими традиционалистами. В то же время сакральный образ божества, которому поклоняются где-нибудь в глубинке в течение уже не одного века, может совсем не соответствовать прописанным в трактатах канонам и быть похожим скорее на бесформенную массу абстрактной формы (здесь следует оговориться, что работает другой концепт — не совершенство телесное, а сваямбху — самовозникшая чудесным образом икона для поклонения).

Благодаря непрерывности индийской культуры, ее укорененности мы можем говорить о необходимой многоуровневости прочтения и произведений современного искусства. Именно по причине этой непрерывности (исторически лишь период колонизации был этапом излишнего внимания к европейской культуре, но затронут оказался малый процент населения) современные индийские

художники получили возможность оперировать символами, в том числе и сакральными, но подчас неочевидными для западного зрителя. Конечно, здесь не берутся в расчет индийские абстракционисты, говорящие универсальным для всех языком, в работах которых можно выискивать разнообразные символы и концепции, соответствующие их миропониманию, такие как всем известный скульптор Аниш Капур, художники Натвар Бхавсар, Набакишор Чанда и многие другие.

Возьмем тот же горшок в современной его индийской модификации, изготовленный из нержавеющей стали, которым оперирует уже упомянутый Субодх Гупта, использование которого (наряду с другой металлической посудой) стало его визитной карточкой. Эти реди-мэйды, отсылают ли он нас исключительно к недоеданию индийского народа? Нет, конечно. Горшок был богатым на разнообразные семантические коннотации символом с древнейших времен. И горшок — *кумбха* или *гхата* на разных уровнях интерпретации говорит нам о разном. Мог ли не знать этого Субодх Гупта, выросший в уже современном обществе? Несмотря на колонизацию, а потом и вестернизацию, индийская культура не растеряла своих кодов, особенно таких важных и глубоких. Смысл их передается через общее воспитание: знакомство детей с мифологией, сказками из эпоса — «Махабхараты» и «Рамаяны», в которой зашифрована вся символика, присущая культуре. Помимо этого, особая роль здесь принадлежит ритуальным практикам. Именно в такие горшки складываются продукты для жертвоприношений и по сей день в каждом индуистском храме по всей Индии. Помимо этого, повсеместно в индуистских храмах и жилищах изображается горшок как сакральный символ — *пурна гхата* или *пурна кумбха* — ваза изобилия, наполненная *сомой* — напитком бессмертия. И поэтому его масштабная скульптура или ассамбляж из посуды, выполненный в форме черепа, получил название «Голодный бог».

Сосуд — не очевидный сакральный символ у Субодх Гупты — вроде бы и имеет отношение к еде, но его древность, контекстуальность говорят о том, что автор использует его сознательно. Сосуд в Индии с древнейших времен был настолько значимым символом, что вычеркивать его семантическое сакральное значение при интерпретации работ невозможно. Другие произведения художника также заставляют задуматься — настолько ли однозначно понимание его творчества современными критиками, анализирующими исключительно в рамках модернистской доктрины?

Является ли демонстрация сакральных символов индийскими художниками частью этнографического шоу, рассчитанного

на особый взгляд современного зрителя, в глобальном выискивающего нечто интересное и уникальное? Искусство ли это, рассчитанное на взгляд «человека путешественника», подобно реанимируемым многими народами сейчас обрядам, и позволяющее зрителю путешествовать в пределах одной биеннале по разным странам и континентам благодаря творениям художников, проникнутых духом национальной или же этнической идентичности? Насколько это искренне? Не нам судить — для вынесения подобных оценок необходимо время. Можно лишь пытаться осмыслить то, что есть. Появление сакральной символики в индийском изобразительном искусстве, помимо поиска способов выражения культурной идентичности, является, несомненно, результатом не утраченного специфического религиозного мировоззрения, а также веками формировавшегося особого индийского мировосприятия. И без учета всего спектра коннотаций невозможно адекватно понять и прочесть творчество художников — выходцев из «далекой и загадочной» страны Бхарат.

Е.А. Хохлова

Современное южнокорейское искусство в глобальном контексте

Elena Khokhlova

Contemporary South Korean Art in the Global Context

Lecturer, School of Oriental Studies, Higher School of Economics, Moscow
ekhokhlova@hse.ru

During the 20th century South Korean art has been developing under the influence of Western art movements, first modernism and later postmodernism. Korean artists began to study western avantguard movements in 1950s on a full scale. In 1960s they started to face the need to resolve the issue of finding national in arts, they started to combine traditional aesthetics with Western technology. In the 1990s, after Koreans were allowed to visit foreign countries, some artists went to study in the West, where they were swept by the wave of conceptual art and the ideas of postmodernism. This generation has brought Korean art to the world level. Over the past two decades, South Korea has made a breakthrough in the field of contemporary art, the country became one of the centers of Asian contemporary art. South Korean art is successfully integrated into the global art world. Artists speak on the general topics of the world art, such as, for example, the criticism of the consumer society and the prevailing stereotypes and people in today's global world. In this paper, taking as example oeuvre of the most influential Korean artists we will see how today an issue ex-

Keywords:
contemporary art,
South Korea,
globalization,
national identity.

Ключевые слова:
современное искусство,
Республика Корея,
глобализация,
национальная
самобытность.

pressing national ideas and aesthetics in arts
is solved and what are the distinctive features
of contemporary South Korean art.

Данная работа была задумана как попытка разобраться, насколько современных южнокорейских художников, получивших мировое признание, волнует вопрос национальной идентичности, ставят ли они перед собой задачу создания «корейского искусства», которое раскрывало бы этнокультурную самобытность.

Проблема поиска выражения национального своеобразия является одной из самых обсуждаемых тем в мире искусства Республики Корея, особенно после завидного успеха китайского искусства, сопровождавшегося головокружительными результатами продаж.

Позиции в определении характерных признаков корейского искусства и возможности отражения национальной самобытности в произведениях современных художников менялись в зависимости от исторической ситуации на протяжении XX века. В 1970-е годы перед южнокорейскими мастерами правительство поставило задачу быть культурно оригинальными. С этого момента южнокорейские художники начали решать вопрос поиска средств выражения национальной самобытности в искусстве. Авторы пытались выйти за рамки подражания западным художникам и привлечь внимание международного арт-сообщества и рынка. Художники зародившегося направления *тансэххва* (досл. «одноцветная живопись») сформулировали особенности корейской традиционной эстетики. По их мнению, для национального искусства характерны естественность, простота, проистекающие из желания жить в гармонии с природой. Такое понимание национальной эстетики было выражено в создании монохромных холстов, чаще всего черного, белого или бежевого цвета. Художники успешно справились с задачей создания корейской абстрактной живописи в противовес западной. Здесь уместно вспомнить слова главного художника направления Пак Собо: «Я рисую для того, чтобы показать, что я отличаюсь от остальных»¹. Искусство действительно выделялось на общем фоне и картины получили признание, как в Японии, так и в США.

В 1980-х годах зародилось движение *минджун мисуль* (*minjung misul*) — «искусство народа», как реакция на непонятную, по мнению сторонников этого направления, обычному зрителю монохромную живопись. Художники настаивали на том, что искусство должно реагировать на события, происходящие в современном обществе. Они открыто критиковали коррумпированное правительство

и их действия, приводившие не только к политической и экономической, но и культурной зависимости от США. Протест против западной цивилизации не мог не сопровождаться отказом от художественных традиций западных школ. Мастера *минджун мисуль* стремились соединить традицию и современность, поэтому жанровые сцены «на злобу дня» они выполняли в стилистике буддийской и народной живописи.

До начала 1990-х в Южной Корее понятия «искусство» и «живопись» являлись синонимами. Художники были разделены на два лагеря: на тех, кто являлся сторонником монохромной техники, и тех, кто отстаивал *минджун мисуль*. В 1990-е годы ситуация изменилась кардинальным образом. Если до этого искусство контролировали солидные художники, получившие общественное признание, то сейчас корейское искусство — это молодые авторы, которым на тот момент было около тридцати лет. Большинство из тех, кто сегодня считается звездами корейской арт-сцены, получили образование в Европе или США. Для работ рубежа веков характерно разнообразие тем и сюжетов, реализуемых во всевозможных формах. До конца 1980-х, несмотря на то, что современное искусство Республики Корея активно развивалось, оно оставалось явлением локальным; художники редко выезжали из страны, практически не участвовали в международных выставках. Начиная с 1990-х годов они стремятся выйти на международный уровень. С целью решения этой задачи, а также в поисках ответа на вопрос, что является современным искусством, молодое поколение уехало на Запад, где их захватила волна концептуализма и идеи постмодернизма. С начала 1990-х художники, особенно те, кто находился за границей, ощутили ничем не ограниченную свободу самовыражения; началась эпоха эксперимента. Ряд южнокорейских мастеров очень громко заявили о себе в мире, получив широкое признание, и в настоящее время являются интернациональными художниками. Рассмотрим творчество тех, кто представляет арт-сцену Республики Корея в глобальном пространстве.

Первой из поколения молодых художников рубежа веков, уехавших на Запад, получившей международное признание, стала Ким Суджа (Kimsooja, р. 1957). Она училась в Париже и Нью-Йорке. Для Ким Суджа творчество — это что-то вроде религиозного опыта, цель которого — чувствовать, совершать эмоциональные открытия. Автор использует свое тело для того, чтобы пробудить души других людей и соединить представителей разных культур. Яркий пример — это цикл перформансов под названием «Женщина-игла» («A Needle Woman», 2005). Автор делает видеодокументацию личного опыта, предоставляя зрителю возможность разделить его с автором

или испытать собственный эмоциональный прорыв. Изначально Ким Суджа привлекла западных специалистов своей непонятной, но привлекательной идеей и мироощущением, однако постепенно она выросла до уровня международного художника. Хотя и сегодня не вызывает сомнения, что для западного арт-сообщества она все же диковинка с непонятными, но привлекательными идеями.

Со Дохо (Suh Do-ho, р. 1962) стал широко известен с 2000-х годов, когда учился в Нью-Йорке. Мировое признание ему принесли сшитые из ткани дома, висящие в воздухе. Творчество Со Дохо также тесно связано с личным опытом. Его произведения — это реакция на внешний мир и события, происходящие в жизни. Находясь вдали от родины, Со Дохо начал размышлять о значении дома для человека, что было вызвано, по признанию самого художника, сложностью адаптации к новым условиям жизни и иной культуре. Появилась идея создания дома, который можно было бы носить с собой. Сначала он сшил из ткани свой корейский дом, затем нью-йоркскую квартиру. Завершение процесса адаптации представлено в работе «Дом в Доме» («Home within Home», 2012), где корейский дом был расположен внутри американского. Пребывание за рубежом также дало возможность переосмыслить существующие правила родного общества и освободиться в определенной степени от накладываемых ограничений. Отметим, что искусство Со Дохо обращается к широкой аудитории; его творчество связано с родной страной, оно рождено из переосмысления корейских реалий и общества, но при этом художник визуализирует свои идеи таким образом, что они понятны и близки жителю любой страны. Про Со Дохо можно сказать, что он корейский художник, но создает он не исключительно «корейское искусство», а, скорее, международное.

Ли Буль (Lee Bul, р. 1954) — еще один корейский художник мирового масштаба. Отметим, что образование свое она получила на родине. С конца 1990-х годов Ли Буль начала раскрывать тему стремления человека к идеальному существованию, некой утопии, обреченной на неизбежный провал, осознание чего не мешает стремиться к реализации мечты. Данная тема была наиболее полно раскрыта в серии работ «Киборги» («Cyborgs», 1997–2011), принесшей Ли Буль мировое признание. Киборги — это висящие в воздухе одноцветные силиконовые фигуры, созданные под влиянием анимэ и классической греческой скульптуры. Киборги с ампутированными частями тела безупречно красивы и ужасны одновременно. Ли Буль не дает им быть совершенными для того, чтобы показать, насколько несостоятельна мечта человека об идеальном теле и сверхсильном бессмертном человеке. Сегодня автор создает сложные архитектурные композиции, в которых также

раскрывается тема утопии и ее недостижимости. Все произведения Ли Буль также связаны с отражением личного опыта, являются визуализацией дилемм, мучающих художницу. Сложные формы индустриального характера, трудновоспринимаемые визуально, являются словно зеркалом всегда запутанного сознания человека, подобно лабиринтам бесконечных зеркал.

Ян Хегю (Haegue Yang, р. 1971) в 1994 году уехала учиться в Германию, поэтому долгое время ее работы были неизвестны на родине, и до сих пор она остается в большей степени интернациональным художником, чем южнокорейским. В своих произведениях автор говорит о том, что современному человеку необходимо восстановить базовые ценности, которые он теряет, находясь в условиях систем и общественных норм. И прежде всего художницу волнует вопрос возможности восстановления искреннего общения между людьми. В своих инсталляциях она использует предметы повседневной жизни, такие как жалюзи, вешалки, фены, вентиляторы, лампочки, а также запахи, свет, ветер, звуки. Работы Ян Хегю занимающие отдельные комнаты, призваны воздействовать на все чувства зрителя. По словам самой Ян: «Все наделены способностью чувствовать, я хочу выразить языком искусства сосуществование в обществе, не лишенное чувственного восприятия»².

Ли Ёнбэк (Lee Yongbaek, р. 1966) получил образование в Корее, затем в Германии, работает в различных медиа (видео, фото, инсталляция, перформанс). В его произведениях находят отражение политические и социальные проблемы корейского общества, но идеи автора интернациональны. Например, в серии «Ангел-Солдат» («Angel-Soldier», 2005) обыгрывается желание общества прикрывать неудобную правду яркой завесой. Ли Ёнбэк настаивает на том, что работает без заданной идеи, поскольку считает, что произведение искусства не должно быть ограничено единственной идеей и определенной формой. Он стремится создавать искусство, говорящее на языке, способном найти отклик в душе зрителя любой страны. Для этого Ли Ёнбэк выбирает интернациональные мотивы — то, о чем у каждого человека имеется собственное представление, например цветы, оружие, зеркала, Мария и Иисус. Будучи уверенным в том, что ценность искусства состоит не в том, чтобы раскрывать какую-либо идею, а вызывать ассоциации, оставляя зрителю право свободного прочтения произведения³.

Чхве Чонхва (Choi Jeonghwa, р. 1955) — несомненно один из самых ярких современных южнокорейских художников. Получил образование в Корее. Известен инсталляциями, созданными из мусора, предметов быта и домашней утвари. Чхве Чонхва уверен в том,

что любой предмет массового потребления, будь то тазик, корзина или воздушный шар, может стать искусством. Идеи и вдохновение художник находит в хаосе и гармонии городской среды, поскольку считает, что обычные люди зачастую создают инсталляции в быту намного лучше, чем профессиональные художники. Автор стремится с помощью своего искусства пробудить души людей. Он говорит, что прежде надо почувствовать, а потом уже пытаться понять⁴. Чхве Чонхва интересно стирать границы между подделкой и подлинными вещами, искусством и товарами широкого потребления, то есть искусством и повседневностью. Он задает вопрос зрителю: кто решает, что достойно называться искусством, а что нет, и дает ему возможность самому попытаться дать ответ. В его работах всегда есть скрытый смысл, желание разрушить стереотипы и законы, по которым живет современное общество.

Рассмотрев творчество наиболее значимых южнокорейских художников можно сказать, что их искусство затрагивает общечеловеческие темы и проблемы. Это, на наш взгляд, говорит о том, что оно успешно интегрировалось в глобальный мир. Однако можно попытаться осторожно выделить отличия современного южнокорейского искусства. Прежде всего это трепетное отношение к форме. Известно, что в концептуальном искусстве идее, то есть содержанию, отводится первое место, а форма играет роль второстепенную. Однако, несмотря на это, произведения корейских художников всегда доведены до совершенства. Для создания работ художники используют новейшие материалы и достижения цифровых технологий. Также перечисленных художников объединяет желание заставить зрителя чувствовать, не понять произведение, а прочувствовав его, дать возможность сознанию естественно, бессознательно отреагировать на увиденное. Возможно, так они пытаются пробудить в человеке память о естественном, природном. Корейские художники в своих работах создают условия, позволяющие зрителю выйти из-под контроля разума, пробудив в нем чувственность.

Что касается вопроса национальной самобытности, художники начиная с 1990-х годов оказались в иных социальных условиях, чем предшествующие поколения. Открывшаяся свобода творчества, которую открыло им пребывание на Западе, привела к тому, что они не считают своей задачей необходимость доказывать, что южнокорейское искусство отличается от западного или японского, как это делали художники направления *тансэхва*. Они не ставят перед собой цели средствами искусства изменить положение в обществе, решить социальные проблемы, как это делали последователи *минджунмисуль*. В корейском искусстве

не существует единого направления, художники не стремятся работать вместе или создавать единое универсальное направление, как это было в 1970-х и 1980-х годах. Южнокорейское искусство рубежа веков — это многообразие направлений, форм, техник и тем.

Часть художников и специалистов настаивают на необходимости выражения национального, имеющего связь с традиционной эстетикой и мировоззрением корейцев, поскольку считают, что это может стать способом защитить корейское искусство от растворения в глобальном мире. Многие хотели бы создать «бренд корейского искусства» в мире. Японцы и китайцы раньше корейцев поняли, что культурная идентичность может приносить доход, и начали активно продвигать тех художников, в произведения которых особенно просто считывались этнические особенности и самобытность. Но при этом в таком искусстве акцентировались не признаки внешние, считающиеся традиционными, а то, что отражает особенности данного времени и общества. Мировая конкуренция и успех соседей будит в корейцах желание заявить о себе в не меньшей, а то и в большей степени.

Последнее время чаще специалисты высказывают мнение, что стремление повторить успех современного искусства КНР заставляет корейских художников искать национальное своеобразие. Художники зачастую видят свою задачу в отражении эстетики старой Кореи и создании произведений, в которых считывается традиционная самобытность и миропонимание. Подобное искусство действительно имеет спрос внутри страны. Объяснить это можно желанием коллекционеров покупать произведения, говорящие о них как о ценителях традиции и носителях традиционного мировоззрения, что сейчас очень популярно. Такие художники получают признание внутри страны, однако в их произведениях в меньшей степени выражается глобальная универсальность, а одного национального колорита недостаточно для выхода на международный уровень. Поэтому все художники, которых показывала Корея на протяжении последнего десятилетия в своем павильоне на Венецианской биеннале, как раз и не являются узко национальными, в их искусстве не акцентируется национальный колорит, они в большей степени глобализированы, и темы их творчества универсальны. Пример перечисленных нами художников доказывает, что корейским художникам не нужно стремиться выразить национальное своеобразие для того, чтобы получить мировое признание и стать интернациональными авторами, входящими в рейтинги самых влиятельных художников мира. Южнокорейское искусство сегодня — это часть мирового процесса и все больше художников отказывается выискивать способы сделать его «корейским».

Примечания

1. *Чан Бёнук*. Художник Пак Собо. [Электронный ресурс] // Газета Хангукильбо. URL: http://media.daum.net/breakingnews/view.html?cateid=1026&newsid=20081118025210583&p=han_kooki (дата обращения: 15.11.2015).
2. *Чан Сынён*. Художница Ян Хегю. [Электронный ресурс] // В гостях у веб-портала Нейвер. [Офиц. сайт]. URL: http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=5&contents_id=293#1 (дата обращения: 15.11.2015).
3. *Чхве Суён*. Ли Ёнбэк: любовь прошла, а шрамы остались. [Электронный ресурс] // Каталог выставки корейского павильона на 54-й Венецианской биеннале. URL: http://www.korean-pavilion.or.kr/11pavilion/INTRODUCTION_eng.html (дата обращения: 15.11.2015).
4. *Мучник С.* Раскрасьте ваше будущее. Звезды корейского искусства в Лос-Анджелесе. [Электронный ресурс] // Лос Анджелес Таймс. [Офиц. сайт]. URL: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-korea21-2009jun21-story.html> (дата обращения: 15.11.2015).

П.В. Никитина Современная светская скульптура Бурятии: преломление традиционных сюжетов в Новейшее время

Polina Nikitina Modern Secular Sculpture of Buryatia: the Deflection of the Traditional Subjects into Present Times

Today there are two opposite tendencies in contemporary art: interconnection of cultural and spiritual life of different peoples of the world, on the one hand, and awareness of their own ethnicity on the other. From this point of view, artistic practice of different ethnic groups in various regions of Russia becomes particularly interesting. The art of the republic of Buryatia, Russia, represents a special interest for the author.

Peculiarities of the Buryatian art draw much attention, because there is no single continuous line of tradition, and several styles are used simultaneously. Traditions and styles belong to the same region but at the same time to various historical and cultural periods. The location of the region played a major role in the character of regional art — being located in the Asian part of the country, it has absorbed many traditions of oriental art, however European traditions are also strong in Buryatian art.

Keywords:

contemporary Russian art,
sculpture of Buryatia,
animalism,
shamanism,
deer stones.

Ключевые слова:

современное искусство
России,
скульптура Бурятии,
анимализм,
шаманизм,
оленные камни.

Being a part of the Asian region, Buryatian art is characterized with certain motifs, such as shamanism and nomadic subjects. With the appearance of Buddhism in the region, religious art emerged but it was transformed by a special vision. Further, with the beginning of the twentieth century and appearance of Soviet authorities in the region professional artists have appeared, bringing elements of classical school to Buryatia. However, despite such different events taking place in the region, the Buryatian artists have managed to preserve the unique subjects called to by their ancestors, and bring them to our time, changing only the plastic way of expression the ideas to make them relevant and understandable for modern audience.

At the turn of 20–21 centuries a new creative interpretation and modernization of folklore and tradition motifs appears. In modern sculpture, folk art and fairy tales, religious and mythological subjects and the free imagination of an author are closely interweaved.

В современном искусстве в наши дни наблюдаются две противоположные тенденции: с одной стороны, объединение культурной и духовной жизни разных народов, а с другой — осознание собственной этнической принадлежности. Особенно интересны этнокультурные проявления в регионах России — стране, объединившей в себе множество народов. Одним из направлений для изучения является искусство Республики Бурятия. Интерес обусловлен прежде всего особенностью развития — отсутствием единой непрерывной линии традиции и сосуществованием нескольких стилевых течений, принадлежащих к одному региону и к разным историко-культурным периодам.

Искусство региона наиболее полно отразило уникальный опыт адаптации новых для традиционной культуры европейских форм и видов искусства, привнесенных в начале XX века. На протяжении XX столетия шел напряженный поиск этнокультурной идентичности, некоего нового собственного художественного языка, к тому моменту уже знакомого с профессиональными приемами, который рождался на фоне непростых общественно-политических процессов. Приспосабливаясь к ним, искусство региона нашло собственные

возможности и средства, чтобы выразить связи с породившей ее эпохой. В результате сформировалась содержательная и пластически выразительная специфика искусства, определились особенности его развития.

Характерной чертой истории бурятской культуры является использование и переработка культурного наследия прошлых эпох. Памятники «примитивного» искусства оказались в какой-то мере созвучными с исканиями современных художников.

Творчество доисторического человека, равно как и народов, находящихся на разных ступенях первобытной культуры, характеризуется особым отношением к человеку: «Человек в восприятии художника “примитивных культур” органически слит со всем живописным миром и с миром природы; это образ человека-зверя, человека-камня, человека-дерева, человека-хвойных лесов или пушистого меха, джунглей или тайги»¹.

В произведениях бурятских скульпторов проступают образы древнего мира, органично включенные в их художественные концепции. В их творчестве прослеживаются две основные составляющие: профессиональная школа и мотивы древних культур Востока, как источник вдохновения. Необычное сочетание изобразительных традиций Востока и Европы — одна из главных притягательных особенностей работ художников. В скульптуре воплощены традиционные элементы степной и азиатской цивилизаций: воины и всадники, буддийские священнослужители — ламы и сибирские шаманы, родовые покровители бурят — тотемные животные и мифологические существа. Сюжеты их произведений, восходящие к восточным верованиям и легендам, переданы посредством языка современной европейской пластики.

Скульптура региона получила свое оформление в качестве самостоятельного вида искусства в XX веке, когда она ушла от декоративно-прикладного народного творчества, предметов утилитарного и религиозного назначения. В этот момент ритуальный характер их начал ослабевать. Художники-новаторы, освещая образ этой эпохи, искали и находили новые средства выразительности. Происходит переложение всех элементов традиционного уклада жизни народа в арсенал сюжетно-образных линий современного искусства.

Так происходит, например, с излюбленными образами бурятских художников-кочевниками и шаманами. С давних времен в открытых степных пространствах Бурятии располагались кочевники-скотоводы со своими многочисленными табунами, отарами и стадами, тогда как в лесной полосе жили охотничьи племена кочевников. Охотники, бродившие в лесах, находились в большей зависимости от природы.

Они держались родовыми общинами, старались не выделяться из окружающей среды ни поведением, ни одеждой. Лесные племена кочевников-охотников дольше сохраняли обычаи и обряды. Вера в духов, обожествление природных явлений и предметов, особые взаимоотношения с животным миром заставляли людей прибегать к разного рода магическим действиям. «В этих условиях каждая вещь оценивалась прежде всего своей сопричастностью к ритуальному священнодействию. Поэтому вещи должны иметь знаки, атрибуты, указывающие на их включенность в понятийно-традиционную систему изобразительных мотивов»². К одежде прикреплялись маленькие костяные фигурки, а также различные жгуты, ленты, кисти, хвосты, лапы пушного зверька. Ритуальный шаманский костюм шили из звериных шкур. В первоначальной своей основе шаман воссоздает образ зверя, о чем помимо пошивочного материала и различных деталей убедительно свидетельствует наличие рогов на головном уборе. Многочисленные зооморфные пластины символизировали зверей и птиц, подвластных воле шамана, а антропоморфные — его духов-покровителей. Из животных чаще всего изображался олень. В полном облачении служитель культа выглядел как сверхъестественное существо, наделенное многими чудесными свойствами благодаря своему зоорнитоморфному уподоблению.

Образ шамана всегда был окутан сакральной тайной, благоговением и уважением. Кроме того, из каменного века происходят представления о шамане, как о существе пограничной природы, например, наполовину человеке, а наполовину птице или лосе, медведе или изюбре.

Шаман скифского и позднесредневекового периодов — с бубном, колотушкой, зеркалом, колокольчиками, символизирующими могущество бычьими рогами — находит отражение в современной пластике Даши Намдакова, Евгения Болсобоева, Чингиза Шонхорова, Гэсэра Зодбоева. В работах этих скульпторов можно видеть совершенно разные трактовки, но каждый из мастеров сохраняет элементы и признаки шаманского культа, делая узнаваемым этот сюжет. Так, мы видим в скульптуре Даши Намдакова «Воспоминания о будущем» (2001) дух шамана с огромными рогами, чья сгорбленная бестелесная сущность двигается навстречу зрителю, неся на себе «багаж воспоминаний»; в композицию включено не только пластическое тело скульптуры, но и пронизывающее ее окружающее пространство, которое создает ощущение нереальности. Общий силуэт отдаленно напоминает очертания черепа, в пустых глазницах которого застыл сонный взгляд вечности. В декоре рогов шамана использованы мотивы скифо-сибирского звериного стиля, воссозданы конкретные петроглифы с оленных камней³.

Совершенно неожиданным образом предстают перед нами шаманы Евгения Болсобоева. В его работе «Шаман с бубном» (2012) также очевидно прослеживается знакомство автора с петроглифами Байкала: в наскальных рисунках было распространено изображение шаманов с прорисованными у героя костями грудной клетки. Таким образом, скульптор лишает своего героя человеческого облика, полностью превращая его в нечто потустороннее, в нечто, что нитью тянется сквозь тысячелетия, — духовный образ, который молится за землю богам. Другая его работа, «Шаман» (2010), посвящена его двойственной природе: мы видим летящего орла, низко над лесом, касаясь крылом шапок елей и практически сливаясь с ними. Показывая одну из ипостасей шамана, скульптор подчеркивает его неразрывную связь с природой.

Статичность позы, чуть заторможенная торжественность в сочетании с будничной простотой, натуралистичная и одновременно условная трактовка образа характеризуют работу Гэсэра Зодбоева «Белый шаман» (2000-е). При этом абсолютно противоположными словами можно описать его другого шамана в работе «Танец шамана» (2000-е). Здесь мы видим динамику шаманского танца, устремленность вверх, к небожителям, уход сознания в потусторонний мир. В этой работе запечатлено камлание, словно миг, выхваченный из священнодействия.

Каждый из образов бурятских шаманов, так разнообразно трактованных, кажется совершенным. В IV–VI веке в Китае существовало понятие о совершенном человеке: таковым в те времена считался тот, кто подчинялся потоку жизни как движению ветра, забывал о различиях, сливался и становился единым с вещами, отождествлял себя с ними — на мой взгляд, это определение вполне применимо к упомянутым образам. Неотделимость шамана от окружающего его мира, от природы, течения во времени вперед или назад — вот основная характеристика этих образов.

Современное искусство Бурятии черпает вдохновение во многом из монументальных традиций оленных камней, байкальских петроглифов, сохранивших следы поклонения тотемным божествам-животным. Как говорил советский этнограф А. П. Окладников: «*Эти древние памятники отличаются таким бесспорным художественным обаянием, что сами по себе спустя два тысячелетия могут вновь играть роль стилеобразующего фактора как образы для современных ремесленников*»⁴.

Так, чрезвычайный интерес представляет комплекс скульптурных памятников времен палеолита Мальты и Бурети на Ангаре, в районе Братска. Здесь видим женские фигурки, как обнаженные, так

и одетые в меховые комбинезоны; изображения змей и водоплавающих птиц с распростертыми крыльями. Женские статуэтки с палеолитических стоянок Сибири, вырезанные из бивня мамонта, отличаются обтекаемостью форм, реалистичной трактовкой скуластых монголоидных лиц. Эти скульптурки в меховых комбинезонах уподобляли человеческую фигуру облику животного. Тут напрашивается рассмотрение способов отображения бурятского тотемизма в современном искусстве. В качестве тотемных предков у разных бурятских племен выступали разные животные: волк и собака, самец и самка изюбра, бык, рыбы, орел, также часто почитались лебедь и олень. Был распространен орнитоморфный образ женщины. Например, в фольклоре бурят до настоящего времени пользуется популярностью предание о происхождении хори-бурят и поклонении птице, в данном случае лебедю. Лебедица — Хун шубуун — спустилась с небес на берег Байкала и, сняв лебязью одежду, превратилась в прекрасную земную девушку. Ярко выраженный тотемный образ женщины, связанный с поклонением птице, встречается у Бато Дашицыренова в небольшой скульптуре «Тотем» (2000-е). Как за спиной египетских фараонов сидел сокол, за спиной женщины, возможно шаманки, вырастает птица, крыльями своими покрывая и защищая спину и плечи и возвышаясь над ее головой, словно добавляя ей роста и значимости. Поскольку работа выполнена в отступившем от реалистичного метода изображения, зритель начинает сомневаться: птица ли сидит за плечами или же шаманка в облачении. Так автор выразил двойственность женской природы.

Орнитоморфный образ женщины можно встретить также у молодого бурятского скульптора Евгения Болсобоева. Его работа «Аянга» (2000-е) более прямая по своему решению: ее крылья и птичий хвост легко заметны невооруженным взглядом, но в то же время, абстрагировавшись от крыльев, мы видим молодую девушку, пустившуюся в пляс, и тут хвост превращается в подол юбки, летящий ей вслед. Если посмотреть с другой стороны, мы видим Хун-Шубуун, которая вот-вот снимет или, напротив, наденет свою лебязью одежду, готовая взлететь в ближайшие секунды.

Матриархальные слои верований добуддийского бурятского культового комплекса, основанные на поклонении пещерам как символам Земли-матери, где пещера — ее чрево, — также находят отражение в современной скульптуре. Авторы охотно используют эти архаичные символы в своих произведениях. В западно-бурятской мифологии существуют сюжеты, повествующие о временах, когда верховными божествами были только богини, к которым были применимы такие эпитеты, как обширность, бескрайность.

Эти необъятные образы матери-прародительницы, например, появляются в работах Зандана Дугарова, который вдохновляется монолитными первобытными формами. В первую очередь — это образ женщины-матери, который у бурят всегда ассоциируется с культом Матери-Земли. Небольшие скульптуры, выполненные З. Дугаровым, будто бы отсылают ко временам палеолита и почитания богини земли, изображаемой в виде обнаженной женщины. Так, скульптура «Утугун» (2001) представляет собой торс, крупные формы которого подчеркивают принадлежность к женскому полу. Статуэтка выполнена в примитивной манере, отсылающей к палеолитическим Венерам. Отсутствие головы и преувеличенные формы женского тела (вздутый живот, крупный таз, большая грудь) говорят о поклонении женщине-роженице. Мастер прочувствовал пластику объемов тела, и при своем маленьком размере она выглядит монументально — это, кстати, характерно для многих художников Бурятии. Скульптуры строятся как архитектурные соотношения простых плоскостей и объемов в пространстве.

Излюбленным зооморфным сюжетом всех художников Бурятии является образ быка Буха-Нойона — одного из прародителей бурят. Существует множество версий легенд и преданий о мифическом быке. Согласно одной из них, он на коне и в облике человека спустился с небес на Тункинские горы и стал прародителем эхиритов и булагатов. Однажды он пересел на быка, но затем убил его за медлительность, надел на себя его шкуру и продолжил путешествие по долине. По другим преданиям он спустился на землю в облике сивого пороза, стал грозой халхаских быков, хищных зверей и воров. Потерпев поражение от пестрого быка Тайши-хана, он поставил свое каменное изображение в горах, о которое противник сломал рога. Помимо легенд Буха-Нойоном называется культовый объект Тункинской долины — скальное обнажение мрамора, своими очертаниями напоминающее лежащего быка с огромными, широко расставленными рогами. Разные трактовки образа Буха-Нойона появляются в творчестве Бато Дашицыренова, Даши Намдакова, молодого скульптора Юрия Эрдынеева и многих других.

Одна из ярких работ Даши Намдакова, связанная с прародителем бурятского народа, — «Буха-Нойон» (2002) — исполнена так, будто этот бык сошел с палеолитической фрески, и он в своей титанической силе кажется движущейся тектонической плитой. Несмотря на близость к статичным фресковым изображениям, бык Намдакова, оттолкнувшись от земли, будто летит, готовый к схватке: его голова наклонена низко, ноздри раздуты — словно перед ударом. Все это выражает воинственность и мощь — признаки булагатов — бурятского народа, чьим прародителем по преданиям был Буха-Нойон.

Совсем по-другому видит легендарного прародителя скульптор Б. Дашицыренов. Его «Буха-Нойон» — одна из немногих его скульптур (2000-е), в которой он далеко отошел от принципов реалистического метода изображения, скульптура представляет скорее некую геометрическую композицию, чем животного. Однако подобный «кубизм» в трактовке образа не лишает быка свойственной ему динамики — устремленные вперед рога тянут за собой будто бы застывшее в монолитном куске скалы тело быка. Третий вариант этого сюжета отличен от перечисленных выше. «Буха-Нойон» (2000-е) Ю. Эрдынеева — это реалистично изображенный бык, мощный, с большими рогами, со взглядом, устремленным ввысь, на его спине спит ребенок. По композиции и трактовке работа напоминает «Маленького Будду» (2011) Намдакова, которая установлена в Иволгинском дацане. То есть скульптор Эрдынеев в своей скульптуре синтезирует народный миф с религиозными преданиями: словно маленький Будда, лежащий на спине у льва, спит на быке ребенок, безмятежно и расслабленно, потому что знает, что он под защитой верного и бесстрашного Буха-Нойона.

Совершенно неожиданно выглядит Буха-Нойон у Чингиза Шонхорова (2006) — скульптура, представляющая собой на первый взгляд шамана, посвящена, однако, другому образу. Шонхоров изображает прародителя в облике человека, до того момента, как он превратился в животного или надел на себя шкуру быка. Здесь небесное божество еще только собирается спуститься на землю и взглядом, устремленным далеко вперед, словно вглядывается в Тункинские горы. Образ Буха-Нойона выдают только рога, надетые на голову. Кстати, любопытно отметить, что мифическое существо стоит на некоей платформе в форме лотоса с развернутой к зрителю правой ладонью — элементы, очевидно пришедшие из буддистской художественной традиции.

По представлениям древних жителей Прибайкалья, души умерших соплеменников переселяются в птиц и животных, поэтому понятен и возникший в глубокой древности культ животных-предков. Звериные мотивы — универсальные образы природы, противопоставленные человеку в своей могущественности, которую можно одолеть только при помощи магического ритуала, заклинания, обряда. Человек идеализировал зверя, старался быть на него похожим, искал возможность вступить с ним в контакт. Это стремление реализовалось в легендах и мифах о происхождении родов от того или иного зверя, рыбы, птицы в результате их брачного союза с человеком.

Этим объясняется сюжет, когда женщина становится супругой зверя и имеет от него потомство. Союзы и родство матери-предка

с животным, вера в удивительные возможности потомства от этого союза были распространены у многих народов мира, поэтому некоторые роды вели свое мифическое происхождение от животного-предка и поклонялись ему. Такой миф, трансформируясь и теряя свою первоначальную форму, сохранялся у отдельных народов необычайно долго.

Примечательно, что в древнем искусстве Алтая и Южной Сибири находятся аналоги скифским зооморфным изображениям из золота и бронзы. Здесь были распространены сюжеты, отражающие борения стихийных сил природы: сцены борьбы, схватки животных, терзания одной птицы другой.

Наряду с металлопластикой в бронзовый век Забайкалья были распространены так называемые оленные камни, уже упоминавшиеся выше. И хотя скифская традиция в них переосмыслена, антропоморфные черты в той или иной мере остаются характерными для них. Изображения человеческой фигуры лишены деталей, конкретности, образ передан в обобщенном виде. Иногда эти черты вообще трудно проследить, они как бы отодвигаются на второй план, а на передний выходят изображения оружия, гривны, защитного пояса. Помимо этого, оленные камни отличаются особым стилем зооморфных сюжетов. Так на Иволгинском памятнике древнего искусства в едином ритме распластались друг над другом фигуры оленей, устремленных ввысь. Характерный для раннего скифо-сибирского «звериного стиля» мотив бегущего или лежащего оленя, изображенного в профиль с подогнутыми ногами, с закинутыми за спину рогами, трансформировался здесь в образ раскованного, свободно движущегося, словно парящего в воздухе животного. Ветвистые рога животного, заброшенные за спину, развернуты на плоскости рядом друг с другом, с многочисленными завитками; стилизованная вытянутая морда больше похожа на клюв птицы; особым образом подогнуты ноги оленей.

Оленные камни несли в себе многозначную символику. Окладников отмечал: «...еще в каменном веке солнце представлялось в образе живого космического существа, оленя с сияющими рогами, пробегающего небосклон за день от востока до запада...»⁵.

Такие изображения доказывают влияние скифо-сибирского звериного стиля, для которого характерно сочетание своеобразно переработанных реалистических элементов с особо своеобразной декоративной стилизацией.

Образы с оленных камней неоднократно встречаются в работах бурятских скульпторов, порой в качестве декоративного элемента

скульптуры, как в уже упомянутой работе Д. Намдакова «Воспоминания о будущем», либо являются самостоятельной идеей скульптурной работы, как в скульптуре Б. Дашицыренова «Шоно и Алун-Гоа» (2004). Это двухсторонняя композиция, представленная с одной стороны как оленный камень, по которому взмывают вверх, словно летят олени с ветвистыми рогами. На другой стороне скульптуры автор изобразил двух прародителей бурят — тотемных животных — волка и оленя (Шоно и Алун-гоа). Эта скульптурная работа относит нас далеко назад во времени, будто приоткрывая завесу перед чем-то божественным, тайным и древним — словно сфинксы, охраняющие вход в сакральное помещение, они охраняют свой род.

Кстати, тема волка также имеет сакральное значение. Существовало представление о волке как о небесном помощнике, охранителе. Он олицетворял собой мужское начало. Также имела место вера в оборотничество: в волка мог превращаться шаман или воин. В Средние века образ волка неразрывно был связан с охотниками и воинами, поэтому можно встретить на средневековых доспехах его изображение. Любопытно проявляется этот образ в работе Евгения Болсобоева «Праздник в Тайге» (2012), которую можно интерпретировать в разных направлениях. Происходит ли тут шаманское священнодействие, охотничий или военный обряд — налицо единство волка с человеком, как физическое, так и духовное.

Вертикальная выпрямленность фигуры человека, характерная для оленных камней, конкретная значимость, целесообразность ее частей определенным образом осмыслялись в практической взаимосвязи их с окружающей природой. Возможно, фигура человека уже тогда воспринималась как схожая со стволом дерева, в памятниках древнейшего искусства нередко встречается замена мотивов фигуры человека и дерева. Плюс сама фактура, структура этого материала усиливает впечатление от созданного мастером образа. Бурятские мастера, работающие с ним, придают особое значение цельности образа, увиденного в материале. Он сам создает образ, а этот образ, в свою очередь, утверждает материал. Это можно увидеть в работах скульптора Сэрэнжаба Балдано. Он заставляет неровную и бугристую поверхность древесины вступать в своего рода конфликт с обтекаемостью линий, со строгостью форм; он использует мягкое перетекание объемов, плавность ритмических повторов скульптурных масс. Памятуя о характерной вертикальной выпрямленности линий и поклонении женскому началу, он создает работы «Обнаженная» (1962) и «Торс» (1975), в которых находит равновесие противоположных свойств строгости, почти классической чистоты ритмов и повышенной упругости

форм, дающих всей композиции динамическое напряжение, подчеркиваемое линиями самого дерева.

Как уже говорилось, одной из истин для бурятского народа, пришедшей из глубокой древности, является мысль о единстве человека и природы, мысль, закреплённая в мифологии, фольклоре, повторяющаяся в литературе, воспроизводимая в изобразительном искусстве. Согласно восточной мудрости, человек — частица мироздания, его сознание должно стремиться к растворению в вечной и благостной природе, жить в постоянной причастности миру, в гармонии с Космосом, и нести личную ответственность за состояние природы.

Возвращаясь к зооморфным сюжетам, необходимо обратить внимание на обильно представленные анималистические мотивы в творчестве Даши Намдакова, которые к тому же овеяны мифологическим духом. Таковы его скульптуры «Царица» (2010), «Ворон» (2001), «Стихия» (1999), «Степной ветер» (2001), «Царь-птица» (2007), фантазмагорические «Хранитель» (2003) и «Хранительница» (2003). Даши с увлечением разрабатывает анималистическую тему в скульптуре, в графике и — особенно фантазийно — в ювелирной пластике. Неизменное восхищение у него вызывает стремительный полет лошадей, их красота, пластичность мягких движений священных для буряты животных. Такова его работа «Стихия», в которой Намдаков рождает идеальный образ летящего коня, передает ощущение стремительного движения к цели, пьянящего чувства свободы, грации и силы. «Стихия» — символ полета духа человека. Неуправляемая, подчиненная лишь природной целесообразности лошадь-явление летит над степью, олицетворяя извечное движение вперед. В этой работе архетипическое начало связано с символикой «летающего скифского оленя», обозначающего смену времен года и наступление нового цикла в природе. Скульптура «Степной ветер», представляющая собой фрагмент тела барана, напротив, статична. Однако несокрушимой энергией идет от взгляда, всего облика животного. Кажется, что перед нами сам дух степей — мудрый и грозный.

Фантазмагорией и мистикой веет от работы «Хранительница», в которой образ львицы дополнен острыми, как лезвия, крыльями, грозно вздыбившимися за спиной зверя. Оскаленная пасть и когти говорят о яростном желании защищать свое потомство. Прием «устрашение как защита» традиционно использовался как в шаманской символической пластике онгонов, так и в изображениях буддийских «гневных» божеств — охранителей веры.

Особый интерес вызывает выполненная в смешанной технике (дерево, кожа и конский волос, с использованием медных деталей)

скульптура «Ворон». В буддийской мифологии ворон представлен как форма одного из главных охранителей веры.

Из круга центральноазиатских зооморфных сюжетов бурятскими мастерами была органично воспринята группа «четырех сильных»: мифической птицы-гаруди, дракона, льва и тигра, — считавшихся помощниками людей в приобретении могущества, здоровья, самостоятельности и независимости. В представлении бурят каждый из этих образов обладал особой силой, что получило отражение в творчестве художников. Универсален в интерпретации бурятских художников образ птицы-гаруди. Своими широкими крыльями птица словно обхватывает трон, на котором восседает Будда, тем самым вызывая в памяти образ предка шаманов, покровителя охотничьей общины — орла. Гаруда — пожиратель змей, по-бурятски Хан-Гаруди. В буддийское искусство образ попал из мифологии индуизма, где Гаруда представлена как ездовое животное бога Вишну. Ее часто изображают как существо с человеческим телом и орлиной головой. В буддийской интерпретации Гаруда — это огромная птица, движение крыльев которой порождает бурю. Считается, что иногда Гаруда может принимать человеческое обличье, а также образ используется в северной ветви буддизма как персонаж мистерии «Цам». «В буддийской иконографии Гаруда изображается со змеей в клюве, а в бурятской она постоянно воюет с водяными змеями. В иконографии северной ветви буддизма Гаруда — гигантская птица, побеждающая змей и драконов, но при этом она имеет и антропоморфные черты — торс и руки и ноги у него человеческие»⁶.

Этот образ можно встретить у Дмитрия Будажабэ. Художник трактует его более реалистично, в птице можно узнать птицу, разве что драконий взгляд и маленькие рожки выдают в ней мифическое существо. Совершенно по-другому решает образ Зандан Дугаров — у него это скульптурная абстракция. Дугаров вдохновляется первобытными монолитными формами. Так и в его Гаруде — несмотря на небольшой размер, чувствуются истоки — время палеолита, когда поиск формы шел от потребностей души — линии плавно перетекают, создавая некий первобытный объем, блики, играющие на плоскостях, возвращают зрителя к истокам их происхождения.

Совершенно иное прочтение образа Гаруды мы встречаем у Даши Намдакова, скульптора, активно сочетающего традиционные мотивы и формы, характерные для искусства XXI века. Его мифическая птица — «Царь-птица» (2007) — гибридное фантастическое существо, которое совмещает в себе признаки птицы и зверя. Птичья голова, наделенная словно козлиными рожками и маленькими

ушами, туловище украшают крылья, а лапы с орлиными когтями придают скульптуре подобающую хищность и свирепость, свойственные охранителям веры, ведь в понимании индуизма добыча птицы Гаруды — это змеи, гнездящиеся в умах неверующих и сомневающих в Боге.

Образы птиц в бурятской мифологии имеют преимущественно позитивное значение, их умение летать человек всегда связывал с наибольшей близостью к божествам. Так и здесь, без сомнения, представленный образ имеет положительный подтекст, но, скорее всего, изображает не тотемное животное, а лесной дух.

Подводя итог под рассмотренным развитием сюжетных линий в скульптуре Бурятии, хочется особо отметить, что художники показывают свое необычное видение их принципов, дистанцировавшись от распространенных в современном искусстве брутальности, шока, провокативных идей. Они нашли особый план самовыражения, не отказываясь от емких смыслов мифологических и этнокультурных представлений. При этом не забывается и художественная традиция. Каждое новое поколение, рисуя лицо культуры, прибавляет к нему новые черты — так рисуется «коллективный» портрет, отображающий в произведениях искусства многообразие той или иной эпохи.

На рубеже XX—XXI веков наблюдается смещение акцента творческих интересов живописцев, скульпторов, графиков, они сдвигаются в сторону чудесных фантазий и волшебных преданий, которые рассматриваются как самая важная, духовно наполненная часть истории жизни.

Происходят искания этнокультурной самобытности на основе традиций кочевой культуры. Кочевничество же как культурный феномен со своей ролью и значимостью на фоне национальных приоритетов может выделиться в отдельный стиль творчества. Этими мотивами пронизано искусство большого круга художников. Древневосточная мифология и исторические реалии в их композициях будят ассоциации с воинственным и суровым миром древних кочевников и монголов и в то же время с миром, в котором царили своя гармония форм и динамики, своя эстетика восприятия окружающего.

Бурятские мастера стремятся к простым, понятным для любого жителя земли чувствам. Р. Тепфер (швейцарский писатель и художник, 1799–1846) говорил: «Искусство — это прежде всего выражение в художественной форме чувств, возбужденных окружающей действительностью; чем эти чувства проще и человечнее, тем больше

в них ценности для искусства»⁷. Таков и есть основной принцип отношения к жизни и творчеству у бурятского народа.

В 2010 году в Государственном Эрмитаже проходила выставка работ Даши Намдакова. Ее название включало такую фразу, как «Ностальгия по истокам». Эта фраза, на мой взгляд, лучше всего может коротко охарактеризовать сюжетную направленность работ бурятских художников. Резкое появление в традиционном искусстве бурят профессиональной школы, необходимость принять курс историко-революционной, социалистической, монументальной направленности не позволили забыть свою художественную традицию. Художники искали новые средства художественной выразительности, новые композиционные решения, поэтичность и многообразие пластических решений. И хотя прогресс XX века увел бурятский народ от традиционной культуры, ностальгия осталась, очень тонкая, деликатная, человечная. Не забыв об истоках, они вновь и вновь дают им перерождение в своих творческих работах.

Примечания

1. Искусство народностей Сибири. Л.: Государственный русский музей, 1930. С. 12.
2. *Соктоева И.И.* Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. Новосибирск: Наука, 1988. С. 48.
3. «Оленные камни — высокие менгирообразные четырехгранные столбы с закругленной и слегка скошенной вершиной. В средней части такой столб опоясан углубленной горизонтальной линией, в верхней части выбиты подобные же пояски, цепочки и различные символические знаки. На гранях столбов почти сплошь покрывая их, нанесены силуэты оленей, однако встречаются и другие животные — кабан, лошадь, овца. Изваяния эти, несомненно, имели культовое значение и стояли в степи как предмет поклонения». История искусства народов СССР, т. 1 / Под ред. А.Л. Монтайта, Н.В. Черкасовой. М.: Изобразительное искусство, 1971.
4. *Кореняко В.А.* Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М.: Вост. лит., 2002. С. 82.
5. *Окладников А.П.* История и культура Бурятии: Сборник статей. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1976. С. 153.
6. *Лазарева И.А.* Современная бронзовая пластика Бурятии. Дис. ... канд. искусствоведения. Улан-Удэ: Б.и., 2005. С. 121.
7. Искусство народностей Сибири. Л.: Государственный русский музей, 1930. С. 23.

Ва Цюй Традиции музыкально- поэтического фольклора в фортепианном творчестве современного китайского композитора Чу Ванхуа

Wa Qu Folk Music and Poetic Traditions in the Concert Pieces of Modern Chinese Composer Chu Wanghua

The dialogue between contemporary instrumental music and ancient Chinese vocal culture is diverse and dynamic. The genre of piano transcription is its main field nowadays. Chu Wanhua is a bright, original interpreter of this genre being a composer, pianist, improviser, scholar and a rare representative of Wenren art. His piano transcriptions most fully implement theoretical, pedagogical and compositional ideas associated with an individual approach to the choice of the source and method of working with it. The difference of these criteria provides classification of works within this genre (a total of about two hundred). Analysis of the works clearly shows that the piano transcription occupies an important place in the heritage of Chu Wanghua and in modern Chinese concert literature. Unlike others the composer embraced all kinds of primary music sources: from popular songs to

Keywords:

Chinese folk music,
Chinese music
of the twentieth century,
piano transcription,
composer Chu Wanghua.

Ключевые слова:

китайский фольклор,
китайская музыка XX
века,
фортепианная
транскрипция,
композитор Чу Ванхуа.

original instrumental compositions. Studying piano transcription, exploring different periods of the musician's work, we note the author's tendency to work with vocal folklore, which in turn largely determined the original melodies of the composer's concert pieces. In all writings of this kind Chu draws upon the Chinese frets combining them with modern modal structures. Their harmonization is more diverse and original than that of popular songs' transcriptions. The piano texture is enriched with polyphonic techniques. Recent works in this genre (2000s) demonstrate Chu Wang-hua's interest in concert and romantic style with a variety of modern pianism elements.

Диалог инструментальной музыки современного Китая с древнейшей вокально-поэтической традицией многообразен и динамичен. Главной его сферой сегодня стал жанр фортепианной транскрипции. Разнообразие его трактовок, которое мы наблюдаем в китайской фортепианной музыке XX века (речь прежде всего идет о широком диапазоне музыкально-поэтических первоисточников), — явление оригинальное и в высшей степени знаковое именно для современной китайской национальной культуры. В таких масштабах оно могло возникнуть лишь в условиях соответствующей историко-культурной ситуации.

Яркий, оригинальный интерпретатор этого жанра — Чу Ванхуа, композитор-пианист, импровизатор, теоретик, представитель немногочисленных последователей искусства вэньжень¹. Родившись в городе Ланьтянь (провинция Хунань) в 1941 году и получив образование в Центральной консерватории (1952–1958 в г. Тяньцзинь, 1958–1963 в г. Пекин), большую часть творческой жизни (с 1981) Чу Ванхуа провел в Австралии, оставаясь при этом истинно китайским музыкантом.

Его имя, известное до середины 1980-х годов лишь в Китае, становится начиная с этого времени популярным не только в Австралии, но и далеко за ее пределами, а творчество музыканта получает высокую оценку профессионального сообщества. Симфоническая поэма «Пепельная среда» («Ash Wednesday»), фортепианная прелюдия «Бамбук на ветру» («Струнный квартет» и Первая фортепианная соната были отмечены в Мельбурне в 1987 году композиторской премией имени Альберта Х. Маггса (Albert H. Maggs Composition Award).

Большую часть композиторского наследия² Чу Ванхуа составляют фортепианные сочинения, отражающие так или иначе импровизационный характер его дарования: собственные импровизации, прелюдии, токкаты, экспромт, каприччио, фантазия и т. д. Тяготение Чу Ванхуа к импровизации было инспирировано прежде всего его собственной практической деятельностью в Китае на протяжении 1950–1970-х годов прошлого века. Она же и стала отправной точкой формирования другой стороны творчества музыканта — композиции. Непрестанно практикуя различные жанры и формы импровизации на протяжении всей жизни, Чу Ванхуа на своих сольных концертах демонстрировал редкие для современных китайских исполнителей способности к данному виду творчества. В рецензии Пэнь Ифэня на гастроль Чу Ванхуа (по крупным городам Китая, 2001), опубликованной в журнале «Народная музыка» читаем: «...невероятное чудо происходило на наших глазах <...> Чу Ванхуа — истинный гений пианизма, обладая композиторскими и исполнительскими способностями, продемонстрировал почти “забытый” тип исполнителя-импровизатора, <...> подобный Бетховену, Моцарту, Шопену и Листу»³.

Однако наиболее точно теоретико-педагогические идеи Чу Ванхуа реализовались в целой группе его фортепианных транскрипций, написанных в разные годы и связанных с многообразными традициями китайского музыкально-поэтического искусства.

Чу Ванхуа начал сочинение фортепианных пьес в жанре транскрипции с обработок массовых песен. Гармонизация, фактура и формы ранних сочинений данного жанра являются прекрасной иллюстрацией к его обучающим статьям. С течением времени работы Чу обрели ту свободу выражения, к которой он призывал и своих читателей.

Многочисленные транскрипции Чу Ванхуа можно классифицировать, исходя из типологических особенностей первоисточника и принципов работы с ним. При такой классификации основную группу сочинений составляют транскрипции, написанные композитором в разные годы, но объединенные обращением в качестве первоисточника к музыкально-поэтическому фольклору. Обращаясь к фольклорным транскрипциям в творчестве Чу Ванхуа, заметим, что первые из опубликованных сочинений относятся к началу 1970-х годов и представляют, таким образом, уже достаточно зрелый стиль композитора. Именно поэтому фортепианные пьесы, составляющие данную группу, разнообразны по форме, музыкальному языку и трактовке инструмента. По словам композитора, им написано около ста сочинений в этом жанре⁴.

О серьезном внимании музыканта к жанру свидетельствует тот факт, что объемный материал первоисточников был собран в разные десятилетия им самим во время коллективных фольклорных экспедиций. Некоторые из них имели характер своеобразных «идеологических ссылок»⁵ в отдаленные регионы КНР.

В первую очередь поражает географический охват районов с ярко выраженными художественными традициями, в которых работал композитор: от пустошей провинции Шаньбэй (северо-западный Китай) до тропических лесов провинции Юньнань (крайний юг страны). Важно то, что в каждой области исторически сложилась своя система поэтических и песенных текстов, народной вокализации и музыкальных инструментов. На основе их оригинального сплава формировалась и специфика неповторимых региональных театральных постановок — музыкально-речевых представлений, посвященных местным событиям, мифам и легендам, в жанре янгэ, хуагуси и др. Кроме того, в течение многих столетий интонационно-мелодическая структура фольклорных образцов сохраняла свои диалектные признаки, становясь символом того или иного региона. В результате их региональная принадлежность до сих пор легко распознается китайцами на слух.

Важно отметить и другое: вокальная традиция каждой области, в силу исторических особенностей, во многом определяла те или иные жанровые предпочтения в сфере музыкально-поэтического фольклора. Так, Шаньбэй (север провинции Шаньси) — колыбель большинства революционных хоровых народных песен. Для них характерны яркие драматические образы. В пении присутствует много гортанных и открытых звуков. Кроме того, в жанровой группе этого региона доминируют горные песни *синьтянью*, мелодический рисунок которых зачастую повторяет очертания гор.

Не отягощенные повторами, горные песни *синьтянью* представляют собой свободное импровизационное пение. Эту мелодическую особенность подчеркивает Чу Ванхуа в транскрипции «Первая весенняя песнь» (1998).

Примечательно, что к вокальному фольклору той же провинции Шаньбэй обращались и другие китайские композиторы, современники Чу Ванхуа. К примеру, в 1952 году Ван Лисань создал пьесу «Прекрасный цветочек» («Ланьхуахуа»), один из ранних образцов фортепианной транскрипции на тему народной песни. В отличие от обработки Чу Ванхуа, пьеса Ван Лисаня довольно проста по форме и фактуре, в связи с чем ее часто включают в детский педагогический репертуар.

Спустя двадцать лет другой китайский композитор — Ван Цзяньчжун — написал две концертные пьесы, представляющие собой фортепианные транскрипции фольклорных мелодий той же провинции Шаньбэй: «Распустившиеся красные цветы Шаньдандань» и «Вышивая золотом шелковое знамя». Очевидно, что для Чу Ванхуа наиболее близкой оказалась именно форма концертных транскрипций Ван Цзяньчжуна.

Ближайшим соседом Шаньси является провинция Сычуань — родина одной из древнейших цивилизаций Востока, где проживает 14 различных народностей. Многообразие местного вокально-поэтического фольклора также нашло отражение в транскрипциях Чу Ванхуа. Выделим среди них «Солнце радостно взошло» и «Любовную песнь Кандын»⁶.

Анализ многочисленных фольклорных транскрипций убедительно показал, что в китайском фортепианном репертуаре довольно редко можно встретить обращение нескольких авторов к одному и тому же первоисточнику. Примером такого рода «эксклюзивного» выбора является песня «Река Люян», ставшая основой двух одноименных транскрипций композиторов-современников Чу Ванхуа и Ван Цзяньчжуна⁷. Сопоставление этих трудов позволяет выявить как общие черты, характеризующие распространенный жанр китайской фортепианной музыки второй половины XX века, так и индивидуальные особенности пианистического мышления Чу Ванхуа.

Для провинции Хунань, фольклорную традицию которой представляет мелодия «Река Люян»⁸, характерно пение в сопровождении различных ударных инструментов. Сравнение обработок Чу Ванхуа и Ван Цзяньчжуна, различно интерпретировавших эту мелодию, дает возможность лучше понять авторское транскрибирование вокального фольклора у Чу в сравнении с его ближайшим современником.

Развернутая пьеса Ван Цзяньчжуна, написанная в 1972 году, представляет собой виртуозные концертные вариации. Свободное в ритмическом плане вступление (*ad libitum*) основано на музыкальном материале песни. Тема гармонизована преимущественно плагальными оборотами, при этом мелодию фольклорного первоисточника композитор оставляет неизменной, выписывая все репетиционные повторения. В основном разделе она появляется в изложении неполными аккордами без терции, что придает звучанию особую ладовую многозначность. Далее тема трижды проводится в разных регистрах. В качестве связующего элемента композитор использует ритурнели, имитирующие колыхания речных волн.

В целом сочинение Ван Цзянчжуна приближается к традиционным западноевропейским образцам данного жанра. Что же касается типичных черт национальной китайской музыки, то они здесь выражены весьма опосредованно и сглажены вполне традиционной европейской гармонизацией, а также местами перегруженной красочной фактурой. Гармоническое решение, предложенное Ван Цзянчжуном, выдержано в классико-романтической манере. Стоит добавить, что сложные морденты, которыми композитор украсил мелодию, не свойственны не только вокальной, но и инструментальной китайской музыке.

Фортепианная транскрипция на ту же тему Чу Ванхуа, опубликованная в 1985 году, по фактуре, пианистическому разнообразию и степени присутствия национального колорита существенно отличается от обработки Ван Цзянчжуна. Она написана в двухчастной форме со вступлением и кодой в красочной тональности Ре-бемоль мажор. Интерпретация Чу характеризуется прозрачностью фактуры и тонкими динамическими градациями (от *pp* до *mf*, в то время, как в пьесе Ван Цзянчжуна — от *pp* до *ff*). Вступление лишь интонационно связано с мелодией песни. Частая смена темпов создает впечатление импровизационного характера сочинения. Основную тему композитор проводит в разных регистрах, не меняя при этом плотность фактуры и гармонически объединяя фразы по четыре такта. Мелодико-ритмическая и композиционная структура пьесы Чу Ванхуа обусловлена именно поэтическим первоисточником. Обилие задержаний и частые смены ладовых наклонов весьма свойственны фольклорной мелодике Китая. В тех фрагментах, где в вокальном оригинале присутствуют повторяющиеся звуки, Чу Ванхуа усложняет мелодический рисунок, добавляя опевания. Горизонтальное движение украшено многочисленными глиссандо и форшлагами, которые (в отличие от сложных мордентов) как раз чрезвычайно характерны для китайской инструментальной музыки.

Таким образом, сочинение Чу Ванхуа демонстрирует органичный сплав европейской формы с китайским содержанием: музыкальными выразительными средствами, ладами, оригинальной структурой поэтического текста, мелодикой. В этом синтезе каждый композитор самостоятельно устанавливает соотношение европейского и национального. В своих одноименных пьесах Чу Ванхуа и Ван Цзянчжун решают эту задачу по-разному.

Наиболее интересной с точки зрения аутентичности вокально-поэтического фольклора является многонациональная провинция Юньнань, в музыкальной культуре которой центральное место занимает

песня без инструментального аккомпанемента. Практически любые процессы труда и обряды в этом регионе сопровождаются пением а саррелла. Одним из оригинальных жанров народного вокально-поэтического творчества, зародившихся в провинции Юньнань, является *загадка*, распространившаяся впоследствии по всему Китаю. Для нее характерен комплекс повторяющихся незатейливых, задорно-шутливых музыкальных мотивов, на который накладывается импровизированный вербальный текст. Диалогическая структура загадки в музыке формируется следующим образом: первый раздел содержит только вопросы, а второй — ответы на них. В последующих куплетах варьируются сюжеты, изложенные в первых двух. Сфера бытования этого жанра охватывает все возрастные группы: от маленьких детей до представителей старшего поколения. Кроме того, он является неотъемлемым элементом части китайского свадебного обряда, называемого «смотрины жениха».

Для жанра фортепианной транскрипции интересной оказалась вопросо-ответная структура тематизма, интонационная подвижность и ритмическая пластика. В транскрипциях Чу Ванхуа мы наблюдаем метроритмическую цельность и свободу в обращении с музыкально-поэтическим первоисточником, несвойственные для других композиторов. Кроме того, в его версии секундовая вертикаль из чисто изобразительного элемента трансформируется в постоянно действующий стилистический прием, не только «укрупняющий» временную пульсацию, но и значительно обогащающий пианистическое пространство благодаря проведению материала в самых разных регистрах.

Еще одним южным регионом Китая является провинция Цзянси с прекрасными горными и речными пейзажами, воспетыми в многочисленных стихах и поэмах. О популярности вокального фольклора этой провинции среди композиторов-профессионалов свидетельствует тот факт, что одну из широко известных местных народных мелодий использовал Дж. Пуччини в своей опере «Турандот». В поэтическом первоисточнике образ девушки сравнивается с нежным ароматом цветка жасмина, вызывающим желание обладать, опасение навредить и боязнь быть осмеянным окружающими за открытое проявление чувств⁹. Обращаясь к этой теме и используя ее как основу для фортепианной транскрипции, Чу Ванхуа не только подчеркивает поэтическое содержание первоисточника, но и старается воспроизвести с помощью музыкальных средств некоторые особенности, характеризующие местность Цзянси. В частности, секундовый колорит вертикальных созвучий печально и выразительно имитирует звук дождевых струй, поскольку именно в этой области Китая сезон дождей наиболее длителен и постоянен.

В отличие от транскрипций массовых песен, в сочинениях данной группы Чу Ванхуа избегает контрастной трехчастной формы. В некоторых из них, например, в пьесах «Первая весенняя песня», «Солнце радостно взошло», композитор сохраняет строфический принцип изложения музыкального материала, опираясь на поэтический первоисточник. В загадках Чу Ванхуа использует разнообразные малые формы: в «Реке Люян» — двухчастную со вступлением и кодой, в одноименной «Загадке» — вариант-но-сторофическую. Наиболее компактные сочинения такого рода напоминают скорее фортепианные эскизы, нежели крупные виртуозные концертные транскрипции Листа, Балакирева или Рахманинова.

В своих теоретических и педагогических статьях¹⁰ композитор пишет о необходимости обращаться к традиционным китайским ладам в процессе работы над преобразованием народных мелодий в концертные фортепианные пьесы. Используя в собственных переложениях все виды китайских ладов, Чу Ванхуа в позднем творчестве органично синтезирует их с европейскими.

Важное место в транскрипциях этой группы занимают различные фактурные решения. Устойчивую гомофонную фактуру можно отметить в ранних пьесах, например, в «Реке Люян». Подобно тому, как в поздних сочинениях композитор синтезирует многообразные ладовые элементы, также здесь он соединяет и различные типы фактуры: гомофонную и полифоническую, вокальную и инструментальную, песенную и танцевальную.

Наиболее оригинальной стороной фольклорных транскрипций являются, на наш взгляд, сонорно-колористические приемы, значительно обогащающие звучание фортепиано. Так, в пьесе «Дровосек Люхай»¹¹ особую выразительность придают малосекундовые кластеры на IV и VII ступенях, имитирующие звучание китайского духового инструмента сонна¹². Витиеватый рисунок мелодии и сопровождения, а также характерная ритмическая фигурация подчеркивают особенность танцевальных движений с веерами, которые присущи танцам данной местности и частично перекликаются с традициями *янгэ* и *яогу* провинции Шанбэй.

Анализ представленных произведений убедительно свидетельствует о том, что фортепианные транскрипции на основе древнекитайского музыкально-поэтического фольклора заняли значимое место как в наследии Чу Ванхуа, так и в современной китайской концертной литературе. Композитор, в отличие от своих современников, охватил в своем творчестве, по сути, все разновидности музыкально-поэтических первоисточников — от массовых песен

до авторских инструментальных сочинений. Исследуя фортепианные транскрипции, принадлежащие к разным периодам творчества музыканта, мы можем отметить склонность автора к пристальной и тонкой работе с вокально-поэтическим фольклором, что, в свою очередь, во многом определило тип мелодики оригинальных сочинений композитора. Во всех пьесах этого рода Чу опирается на китайские лады, сочетая их с современными интонационно-мелодическими структурами. Гармонизация в них более разнообразна и оригинальна, чем в транскрипциях массовых песен. Фортепианная фактура обогащается разнообразными полифоническими приемами. Последние сочинения в этом жанре (2000-е) демонстрируют стремление Чу Ванхуа к концертно-романтическому стилю с элементами современного пианизма.

Примечания

1. Родители композитора представляют два старинных рода (из городов Исин и Сучжоу провинции Цзянсу). Отец композитора, Чу Аньпинь (1909–1966?) потомок известного поэта династии Тан — Чу Гуанси (707–760).
2. Чу Ванхуа принадлежат: три симфонические поэмы, программные произведения для различных составов «Осада с десяти сторон» для ударных, «Гуаншаньюе» (для сопрано, секстета и ударных на стихи Ли Бай), «Хуасяцинхуай» для смешанного хора; многочисленные сочинения для фортепиано: три концерта, три сонатных цикла, более сотни транскрипций и несколько десятков концертных пьес в различных жанрах.
3. Пэн Ифэй (1940–2010) — заместитель ректора Центральной консерватории с 1988 года, доцент фортепианной кафедры. *Пэн Ифэй*. Его музыка всегда будет принадлежать Китаю — концерт фортепианных сочинений Чу Ванхуа «Хуасяцинхуай» // Народная музыка. Пекин: Литературная Федерация Китая, 2002. Вып. 2. С. 37.
4. Издательствами материковой части Китая было выпущено всего восемь транскрипций, написанных Чу на темы китайских народных песен, — все они вошли в серию «Избранные фортепианные сочинения китайских композиторов» (КНР, Шанхай, 2010). В 1987 году «Китайское республиканское музыкальное издательство» (Тайвань) опубликовало две серии сборников: пять выпусков «Китайских народных песен для детей» и три выпуска «Фортепианных транскрипций народных песен». Для этой публикации Чу Ванхуа, находившийся в то время в США, лично отобрал 64 транскрипции, о чем он сам упоминает в предисловии к изданию. Такой неожиданный дисбаланс издательских интересов можно объяснить, с одной стороны, устойчивой востребованностью жанра в культуре Тайваня, с другой — практическим отсутствием знания фольклорного материала в широких кругах китайских слушателей.
5. С 1970 по 1973 год педагоги и студенты Центральной консерватории, причисленной Цзян Цин к элитным учебным заведениям, в полном составе были сосланы на «исправительные работы» в тридцать восьмую военную часть. В немногие часы, свободные от принудительного тяжелого физического труда, Чу Ванхуа, как и многие его коллеги, возвращался к занятиям музыкой.
6. Эту известную мелодию часто пели не только китайские профессиональные артисты, но и европейские вокалисты, в частности, на концерте 2009 года ее исполнили Пласидо Доминго и Сун Цзуин (р. 1966) в сопровождении пианиста Ланг Лангар. 1982); в 2010 году — Андреа Бочелли.
7. Ван Цзянчжун родился в 1933 году, в 1958 закончил консерваторию в Шанхае по классу композиции. Позже преподавал там и работал в качестве заместителя ректора. Являясь одним из самых известных композиторов в Китае, он добился общественного признания именно благодаря своим фортепианным транскрипциям (так же, как и Чу Ванхуа). Им созданы такие известные обработки, как «Сто птиц поклоняются фениксу», «Три грани цветов сливы», «Распустившиеся красные цветы Шаньдандань», «Вышивая золотом шелковое знамя» и т. п.

8. «Река Люян» долгое время считалась народной песней провинции Хунань, однако позже возникла версия о том, что она была сочинена Тан Бингуаном (1922–2015) в 1951 году для музыкального спектакля «Шуансунлян», повествующего об улучшении жизни крестьян после революции. Чу Ванхуа придерживается версии народного происхождения этой песни.
9. На основе песни «Жасмин» им был написан детский хор (звучащий в 1-м действии; 2-й картине 2-го действия и в 1-й картине 3-го действия). Эпично-роковому оркестровому звучанию Пуччини противопоставил здесь ирреально разреженное пение детских голосов. На той же мелодии основана лейттема главной героини, которая появляется в партиях труба и тромбон (*sulla scene*) в 1-м действии и у 2 саксофонов in Es в 1-й картине 3-го действия.
10. С 1999 года Чу Ванхуа начал систематически публиковаться в китайском журнале «Фортепианное искусство», на страницах которого знакомил читателей с новостями зарубежной музыкальной жизни и делился своими наблюдениями, размышлениями о собственном творчестве. 2013 год отмечен публикацией двух авторских сборников, вобравших в себя автобиографические заметки, статьи и другие материалы, отражающие специфику мировоззрения и музыкальной эстетики композитора, а также его взгляды на музыкально-педагогические проблемы современного Китая.
11. Являясь народной песней, она в то же время стала обязательным атрибутом театра хуагуси. Молодой дровосек Люхай своим желанием во что бы то ни стало исцелить мать растрогал дух лисы, которая обернулась прекрасной девушкой и стала его женой.
12. Сона — китайский духовой язычковый музыкальный инструмент. Музыкальный инструмент имеет широкий диапазон звуков, позволяющий подражать голосам различных птиц и зверей, например, как в известном произведении «Сто птиц поклоняются фениксу».

А.С. Ризаева

Национальное в фильмах западных режиссеров арабского происхождения

Amina Rizaeva

National in the Western Films of Directors of Arab Origin

The works of ethnic Arabs directors working in the film industry of western countries is a completely separate phenomenon, which can not be attributed to either Western culture nor the Arab cinema Typically, the films of immigrant Arab filmmaker touch upon questions and problems which take root in the course of their integration and assimilation into the Western culture. Do these films encompass national Traits inherent in Arab cinematography? The report is a brief overview of characteristics inherent specifically to Arab cinema, and the resulted data show that, mainly keeping within the fundamental boundaries of Arab cinema, the works of such directors doer not present a real interest to either their homeland nor the newly acquired homeland, serving primarily the immigrant diaspora.

Keywords:
cinema, tradition,
national,
Arab producer, director.

Ключевые слова:
кино,
традиция,
национальное,
арабский режиссер.

Творчество этнических арабов, работающих в кинопроизводстве западных стран, представляет собой совершенно обособленное явление, которое нельзя отнести ни к западной культуре, ни к арабскому киноискусству. Как правило, в фильмах арабских кинематографистов-эмигрантов первых двух-трех поколений, поднимаются вопросы и проблемы, естественно возникающие при их интеграции в западную культуру. Проявляются ли в этих фильмах национальные черты, присущие арабскому киноискусству, и каковы основные характеристики так называемого национального арабского кино?

История зарождения и развития арабской кинематографии в начальный период изучалась без дифференциации по странам — это произошло позже. Но изначальное кино Египта считалось ведущим, «направляющим» во всей арабской кинематографии; таковым оно осталось и по сей день.

Арабский кинематограф обладает постоянно действующим и удивительно стойким качеством, определяющим образную систему арабского киноискусства в целом. При этом следует учитывать истоки разнообразных зрелищных форм народов Арабского Востока, так как кино любой нации в своем становлении и развитии опирается на традиции уже существующих форм художественного творчества, в первую очередь зрелищных. Арабское кино в этом смысле не составляет исключения.

Отметим, что исламские традиции, регламентирующие фактически всю жизнь любого мусульманского общества, оказали основополагающее влияние на развитие всех видов искусства на Арабском Востоке, в том числе театра и кино. Современные театр и кино в своем становлении и развитии опираются на высокоразвитую систему зрелищных форм, подготовивших их появление. По причине особенно строгого соблюдения традиций на мусульманском Востоке эта связь окончательно никогда не прерывалась.

Еще раз отметим упорную тенденцию арабского кинематографа к сохранению элементов национальной театральной культуры и остановимся на ее наиболее характерных, типических чертах: это прежде всего отталкивание от театральных спектаклей, обязательная демонстрация вокально-танцевального искусства актеров, утрировано-мимическая игра в кинокомедиях, тяготение к лирической драме с явно выраженным мелодраматическим сюжетом, стремление к повышенно-эмоциональному воплощению идеи, явное предпочтение морально-этическому, а не социальному решению конфликтов; трактовка понятий добра и зла в религиозно-нравственном, философском, но не в социальном аспекте. К решению социальных противоречий авторы подходят через утверждение нравственных, этических норм. Неизбежный «happy end», приписываемый, как правило, влиянию Голливуда, в действительности уходит корнями в ислам, совокупность коранических понятий добра и зла, справедливости и насилия, правды и лжи.

Религиозные исламские понятия этих категорий по своей значимости и воздействию на мусульман превосходят все концепции, которые навязывает Голливуд. Наличие различных форм «самоцензуры», связанных с религиозными ограничениями и предписаниями шариата, также является определенным влиянием исламских

традиций на искусство театра и кино Арабского Востока. Театр европейского типа, а позже киноискусство проявили поразительную тематическую и эстетическую «привязанность» к своим предшественникам — традиционным зрелищным формам, чем и вызвали множество нареканий со стороны критики, усмотревшей в этом феномене признаки примитивизма и отсталости.

Явным влиянием ислама можно считать и то, что мусульманская культура была на протяжении тысячелетий «слуховой культурой».

Восточный, и не только арабский, кинематограф, в отличие от европейского, превратил вокальный и танцевальный фильм в целое направление, определившее во многом стилистические особенности этой кинематографии: в фильмах неизбежно господствуют приемы музыкального театра. И если европейский кинематограф развивался по пути преодоления зависимости кино от театра, то кино всего восточного мира стремилось к сохранению традиций национальной театральной культуры.

Таким образом, если считать данные выше характеристики критериями истинности арабского национального киноискусства, постараемся определить, возможно ли с этими критериями подходить к фильмам, поставленным кинорежиссерами за рубежом. Прежде всего отметим, что киноискусство эмигрантов, как правило, выпадет из поля зрения кинокритики. Характер их творчества противоречив: с одной стороны, они противопоставлены обществу, в котором существуют, с другой стороны, их задача — способствовать органичному слиянию диаспоры с окружающим их миром. Это кино часто несогласно с политикой, политиками, идеологией и традициями своего общества, а иногда и того общества, в которое оно интегрировало. И хотя эти фильмы существуют в качестве небольшого островка в общем потоке киноиндустрии, давшей им приют, они выпадают из общей массы кинопродукции. Отметим большое количество режиссеров-женщин арабского происхождения, работающих за рубежом, — женщин, по законам своей страны, нарушивших многие запреты.

Постараемся понять, как эти характерные признаки проявились в продукции арабских кинематографистов, работающих в европейских странах и США.

До конца 1990-х годов арабское кино в Европе можно было увидеть только на кинофестивалях, эти фильмы практически нигде больше не показывались. И только во Франции, бывшей колониальной державе с большим процентом проживающих там этнических арабов, появился совершенно специфически жанр — так называемое *Cinema Beur*, где *beur* — фамильярное именование молодого жителя

Франции арабского происхождения. В основном эти фильмы имеют характерные признаки, присущие арабскому кинематографу, и обладают стойкими качествами, определяющими образную систему арабского киноискусства в целом. Для западного зрителя они остаются малопривлекательными, так как строятся на иных эстетических принципах. В то же время это продукт киноиндустрии — он произведен в определенной стране и не может не нести на себе влияния местной культуры. Фильмы этих режиссеров одновременно не вполне понятны в арабских странах и не «свои» в стране, в которой поставлены. Фактически их основная направленность определяется интересами диаспоры с ее вопросами и проблемами. Французская кинокритика, в частности, отмечает, что во Франции появилось новое течение — кино эмигрантов для самих же эмигрантов.

Наибольшая опасность — попасть под определенное клише, стереотип. Режиссеры-арабы, снимающие на Западе, несколько дезориентированы. «Аудитория часто относит мои фильмы к “арабским” и “мусульманским”, а меня к “арабским” и “мусульманским” режиссерам, однако я сама так не считаю. Я не представляю арабское общество, как и оно не представляет меня», — заявляет Раджа Амари, режиссер из Туниса (р. 1971), с середины 1990-х годов живущая в Париже. В ее активе фильмы «Букет» (1995), «Апрель» (1998, приз CNC и особая награда жюри на фестивале в Милане), «Красный атлас» (2002, гран-при на фестивале в Турине; специальная премия зрителей и приз «За лучшую режиссуру» на Международном фестивале в Сиэтле в 2004 году), «Следы забытых» (2004) и др.

Эль-Бакри Асма родилась в 1947 году в Каире, была ассистентом у классика египетской режиссуры Юсефа Шахина более чем в 30 фильмах. Занималась кинокритикой, поставила несколько короткометражных и документальных фильмов; в 1991 году — художественную киноленту «Нищие и гордые» («Beggars and Nobles», совместное производство Египет — Франция). Она основала собственную киностудию «Пальмир Продакшн» («Palmyre Production»). Фильм «Концерт на улице счастья» (1998) — история о скрипачке-египтянке, всю свою жизнь прожившей в Европе, вернувшейся на историческую родину с целью организовать свое выступление, и бедняке Азусе, который нанялся к ней прислугой и работал целыми днями напролет, чтобы иметь возможность прокормить свою семью. Душу Азуса околдовала и навсегда пленила красота чарующих звуков музыки...

Сюжет фильма «Нищие и гордые» основан на событиях последних дней Второй мировой войны в Каире. Гоар, профессор, осознает, что все, чему он учил студентов, — ложь. Он бросает университет, погружается в философские рассуждения и курит гашиш. Его кредо:

«Я не имею ничего, мне ничего не надо, и я свободен». Но... на наши деньги. Он пробирается в бордель (эти сцены сопровождаются песнями и танцами) и пытается задушить проститутку, чтобы завладеть ее нехитрыми драгоценностями. Полицейский, которому поручено расследовать это дело, попадает под обаяние Гоар и проникается его философией. Таким образом, картина, поставленная египетским режиссером на своей студии в Париже, укладывается в клише классического арабского фильма: мелодрама с обязательными песенно-танцевальными вставками, актерское исполнение граничит с эмоциональным надрывом, морально-этическое, но не социальное решение проблем. Режиссер в одном из интервью признавала определенное влияние суфизма на психологию ее главного героя. В последнем кадре он декламирует поэму сирийского суфия, написанную после опустошительного набега Тамерлана. Попытка философских обобщений размывает цельность картины и вводит не совсем к месту элементы притчи о бренности бытия. Фильм был очень прохладно принят в Египте и совершенно не замечен во Франции.

Пройдя школу одного из лучших режиссеров «золотого века» египетского кино, Юсефа Шахина, эль-Бакри Асма, естественно, переняла его стиль и манеру повествования. Одно из характерных высказываний мэтра: «В наших сказках, легендах и в литературе действие развивается очень медленно, и нужно, чтобы кино усвоило этот ритм. Эль-Бакри Асма, как Шахину, в лучших своих работах удается соединить в неторопливом ритмичном повествовании документальную точность факта и высокий драматизм, повышенную эмоциональность и накал чувств. Безусловная «замедленность», неторопливость и эпичность повествования, особая «открытость» эмоциональных высказываний, лишенных намеков и полутонов, явный драматический «надрыв» отличают стилистику ее фильмов; ни одна картина не обходится без обязательных песенно-танцевальных вставок.

Приведем еще один пример.

Ямина Бенгиги родилась в 1958 году во Франции. Ее семья эмигрировала из Алжира. Автор нескольких документальных фильмов, она работала на телевидении, некоторые из ее киноработ посвящены музыкантам¹. На основе своих серийных выпусков картин «Женщина ислама» («Femme d'islam», 1994) и «Воспоминания эмигранта» («Memories d'immigres», 1998) опубликовала две книги под теми же названиями².

Фильм «Да здравствует воскресенье» (2001) был поставлен по воспоминаниям матери режиссера и свидетельствам знакомых ей арабских женщин в эмиграции. Они были вынуждены отправиться в изгнание — и это, как правило, не было их выбором. По экономическим при-

чинам они очутились в этом странном мире, которому не было до них никакого дела, окруженные абсолютным равнодушием. Кто их помнит? Как они выглядели? Совсем молодые, от 20 до 30 лет, — их жизнь только начиналась, но они не были нужны никому. Толчком к созданию фильма послужила история, рассказанная одной из этих женщин. Она поведала Ямине Бенгиги, что, когда покидала Алжир, ее мать дала ей конверт с надписанным адресом, а в нем — свою фотографию. «Если тебе там будет плохо — отправь письмо, и сколько бы мне ни понадобилось времени, я приеду и заберу тебя». Дочь продержалась шесть месяцев, после чего отправила письмо и принялась ждать. Ответа не было, у нее началась депрессия. Через два года она уже имела двоих детей и находилась в очень тяжелом положении; к ней направили социальную работницу. Женщина рассказала ей свою историю и даже показала, куда она опустила письмо. Это был ящик для мусора...

Мы привели лишь несколько имен из множества арабских режиссеров, ставящих фильмы за рубежом. Список их огромен, и будет частично дан в статье.

Повышенный интерес Запада к исламу связан прежде всего с политическими событиями на Ближнем Востоке. Эти процессы не только повлияли на экономику и повседневную жизнь Запада, но и привели к беспрецедентному возврату религиозной мусульманской идеологии, что не могло не отразиться как на «истинном» арабском кинематографе, так и на произведенном в эмиграции. Краткий обзор доступного материала на данную тему позволяет сделать предварительные выводы: арабское кино в эмиграции — это несколько обособленное явление, имеющее тем не менее характерные для арабского киноискусства черты, но представляющее реальный интерес прежде всего для самих же эмигрантов. Оно часто поощряется премиями на кинофестивалях, но в силу локальности поставленных вопросов не представляет реального интереса ни на исторической, ни на приобретенной родине.

Примечания

1. Выборочная фильмография: «Женщины ислама» (часть 1: «Паранджа и республика»; призы на Международном фестивале аудиовизуальных программ и Международном фестивале по наблюдению за соблюдением человеческих прав, Нью-Йорк, 1995; часть 2: «Паранджа и страх»; приз за лучший телевизионный фильм на Международном фестивале исторических фильмов, Берлин, 1995; часть 3: «Паранджа и молчание»; Золотой приз на кинофестивале в Сан-Франциско, 1995; специальный приз жюри на Panaфриканском кинофестивале, 1995), «Дом Кейт, место надежды» (1995), «День Алжира» (1997), «Воспоминания эмигранта (1997), «Да здравствует воскресенье» (Международный приз кинокритиков на Международном кинофестивале в Торонто, 1997), сериал «Айша» (2008), «Рай» (2011; фильм об отсутствии мусульманских кладбищ во Франции, в главной роли Изабель Аджани).
2. *Benguigui J. Femmes d'islam*. Paris: Albin Michel, 1996; *Idem. Memoires d'immigres: l'heritage maghrebin*. Paris: Canal+; Albin Michel, 1997.

РАЗДЕЛ 4:

Актуальное искусство
в глобальном контексте. Поиски
национальной идентичности

А.С. Ризаева

Национальное в фильмах
западных режиссеров
арабского происхождения

391

Н.В. Казурова

По обе стороны Босфора, или Киногид по Стамбулу

Natalia Kazurova

Astride the Bosphorus, or Istanbul Film Guide

Istanbul — the center of the cultural life of Turkey — became an essential part of feature movies. We can see rich side of the city in the popular TV series and films, while mosques and minarets are demonstrated in movies with theological and mystical plots. Bridges, lonely street benches and far deserted yards are favorite filling of Turkish art-house. Istanbul is one of the most important component of the aesthetic views for directors of Turkish New Wave, one of the main cinema revelation of the 21st century. Sometimes the city is a protagonist like real man, or it is a significant element from which dependents on idea of films. However any city without citizens is only urbanized badlands. The fate of man is a philosophical focus of outstanding contemporary directors such as Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz. Great palaces and poor high-rise buildings of Istanbul are the native symbols for directors who live outside Turkey. At times hard or on the contrary lyrical filmworks sound like clear resonant echo in Being of Turkish megapolis. This article is dedicated to description Istanbul way of life through the national cinema. Scientific methods of the present exploration are approaches of cultural anthropology and film studies.

Keywords:
national cinema,
Istanbul,
Turkey,
Turkish New Wave,
film studies,
cultural anthropology.

Ключевые слова:
национальный
кинематограф,
Стамбул,
Турция,
турецкая «Новая волна»,
киноведение,
культурная антропология.

На карту Земного шара нанесены природные объекты и населенные пункты, о существовании которых мы даже не задумываемся в своей повседневной жизни, они выглядят незначительными точками на рельефной поверхности нашей планеты и удалены от нас во времени и пространстве. Однако существуют такие места, которые вызывают легкую тревогу при одном упоминании или воспоминании о них, эти географические достопримечательности, селения и города представляют собой реквизит истории человечества с очагами культуры в них. Одной из таких топографических ловушек является Стамбул — расположенная в двух частях света бывшая столица нескольких могучих империй.

Современный Стамбул манит «пышными и ветхими дворцами, уходящими в небеса минаретами, голубой гладью вод Босфора, характерными звуками, издаваемыми паромы, уличными торговцами и крикливыми чайками. Город разрывает сердце надвое и вызывает противоречивые впечатления у каждого посетившего его улицы приезжего и у коренного жителя не только своим темпоральным (османское прошлое и республиканское настоящее) и пространственным противоборством, но и духовным противостоянием в нем»¹. Мозаичный облик турецкого мегаполиса, биение жизни которого пытались и продолжают пытаться постичь политологи, теологи, философы, ученые и деятели искусства, складывается из многочисленных пестрых деталей.

Стамбул — сердце культурной жизни Турции — стал неотъемлемой частью образа национального кино. «Город не просто место действия или “пассивный” декор. Он оказывает влияние на нарратив и атмосферу фильма, в качестве экстерьерного элемента становится частью кинематографического языка. Города подобные Берлину, Нью-Йорку, Парижу, Риму и Стамбулу² определяют и [даже] формируют тематическую и стилистическую основы кинокартины»³.

История кинематографа в Турции самым тесным образом связана с городской культурой Стамбула. Первый показ в Османской империи состоялся в 1896 году во дворце Йылдиз Султана Абдул-Хамида II в Константинополе⁴. Сам Стамбул, в свою очередь, впервые появится в кино уже в 1886–1887 годах в хроникальных фильмах-зарисовках, снятых помощником братьев Люмьер. Промио, один из операторов, великих родоначальников синематографа, создал несколько коротких работ о турецкой жизни: «Панорама Босфора», «Панорама Золотого Рога», «Парад турецкой пехоты» и «Турецкая артиллерия»⁵. Зарождение собственно турецкого кинематографа связывают с выходом в свет в 1914 году документальных кадров «Разрушение русского памятника в Сан-Стефано».

Долгое время посещение показов фильмов в Турции оставалось привилегией богатых людей, однако постепенно ситуация изменилась в сторону демократизации киноискусства. Насыщенная событиями история Стамбула в новейшее время достаточно полно нашла отражение в турецкой кинематографии. Стамбул был и остается кинематографической Меккой страны. Здесь появились первые звуковые фильмы, здесь же режиссеры активно экспериментировали с киножанрами — «Дракула в Стамбуле» (1953) М. Мухтара и т. д.

Провозглашение в 1923 году Турецкой республики повлекло за собой перенос столицы в Анкару, символизирующую собой центр национального единства и отречения от прошлого, прочно связанного с главным городом Османской империи — Стамбулом, которому потребовалось чуть больше двух десятилетий на то, чтобы реабилитировать свой статус. В конце 1940-х годов развитие капитализма в Турции привело к разрушению феодальных отношений, прежде сковывавших передвижение деревенских жителей по стране. В связи с этим событием конец 1950-х годов явился переломным моментом в судьбе Стамбула. Город стал местом притяжения бедняков из анатолийских деревень⁶, веривших в миф о том, что стамбульские мостовые вымощены не булыжником, а золотом⁷.

Именно поэтому в 1950–1960-е годы железнодорожный вокзал Хайдарпаша появлялся во многих турецких лентах. Его перрон — это ворота в новую жизнь, двери в мир достатка, комфорта, больших возможностей и больших надежд. Внутренняя миграция деревенского населения в Стамбул была основной темой фильмов того времени. Демографический взрыв 1955–1960-х годов привел к тому, что в начале 1970-х годов сюжетные акценты кинокартин смещаются в сторону попытки демонстрации средствами кино способов нахождения общего языка между приезжими и местными жителями. Однако уже в 1980-е годы кинематограф концентрируется на индивидууме и личных переживаниях главных героев, лейтмотивом проходит идея о том, что бедность — не порок, а город — зло⁸.

За несколько десятилетий приезжие практически полностью ассимилировались. Даже можно сказать, что в чем-то в городской культуре начали преобладать традиции мигрантов. Следствием усиленной урбанизации и мощного ежегодного притока переселенцев из всех уголков страны стали социальные и психологические проблемы людей, вызванные безработицей, культурной и моральной деградацией, крушением надежд и внутренней изоляцией. К концу 1990-х годов Стамбул в кинематографе приобретает новый облик. Это город, пробуждающий в людях чувство дискомфорта, отчуждения и стремления к обособленности⁹.

Отныне Стамбул — город контрастов не только в жизни, но и в кино. Так как современный турецкий кинематограф развивается по двум основным направлениям, делясь на мейнстрим и арт-хаус¹⁰, то соответственно и образ самого города в популярном и авторском его вариантах будет сильно отличаться, порой до неузнаваемости. С одной стороны, в популярных фильмах и сериалах представлен фешенебельный фасад города, с другой стороны, для режиссеров авторского кино Стамбул 1990–2000-х годов — это место клаустрофобии. Обозначенные кинематографические миры рисуют образ одного пространства разными художественными средствами киноязыка, обращаясь каждый к своей аудитории и выполняя каждый свою культурную и социальную функции.

Стамбул на продажу

В популярном турецком кинематографе можно обнаружить довольно стандартный набор жанров: мелодрамы, драмы, триллеры, детективы, фильмы ужасов и пр. Размах стамбульских просторов придает особое звучание и вносит надрыв в романтическую мелодраму «Любовь любит случайности» (2011) О.Ф. Сорака, плавно перетекающую в драму с трагическим концом. Нередкими героями мейнстрима становятся люди среднего и старшего возраста, принадлежащие к среднему классу, а лейтмотивом проходит тема трансформации семейных ценностей в условиях большого города — «Чинара» (2011) Х. Ипекчи. Часто в подобных работах можно наблюдать легкий юмор с национальным колоритом, отталкивающий от высмеивания столкновения мировоззрения и образа жизни разных поколений.

Т. Орнек в своем творчестве демонстрирует еще два важных направления турецкого кино, уже более узколокального и по-турецки узнаваемого характера. Во-первых, Стамбул как интеллектуальная столица предстает перед зрителями в фильме «Клуб неудачников» (2011). Действие картины происходит в конце 1990-х годов и повествует о двух друзьях. Каан — владелец печатного дома, Мете — хозяин бара в районе Кадыкёй и коллекционер пластинок. Вместе они ведут ночную программу на радиостанции Kent FM и поражают обитателей Стамбула своими смелыми высказываниями о политике, женщинах, искусстве и просто о самой жизни. Разумеется, район Кадыкёй, расположенный в азиатской части города, появляется в фильме не случайно. Он символизирует «дух свободы», так как здесь находятся галереи, мастерские, винтажные лавки, бары, кафе, тату-салоны, а студенты мыслят смело и прогрессивно. Во-вторых, Стамбул, противостоящий надвигающемуся со стороны арабского Востока террору, агрессии и преступности, показан в картине «Лабиринт» (2011).

РАЗДЕЛ 4:

Актуальное искусство
в глобальном контексте. Поиски
национальной идентичности

Н.В. Казурова

По обе стороны Босфора,
или Киногид по Стамбулу

395

Усиление международной привлекательности Стамбула в последние несколько лет, несомненно, вызвано не в последнюю очередь производством сериалов и их распространением за пределы Турции. Естественные архитектурные декорации старинных домов на Босфоре привлекают внимание публики по всему мусульманскому Востоку. «Сериалы стали чрезвычайно популярны в Северной Африке, на Балканах, в странах Персидского Залива, на Ближнем Востоке. Даже политологи отмечают позитивное влияние сериалов на имидж страны в целом и Стамбула в частности как кладовой роскоши и истории, сплетенных в единое целое с современностью»¹¹.

Темы сериалов различны, они о бедных и богатых, о прошлом и настоящем, но главное, в последнее десятилетие эти работы стали более качественными и транснациональными. «К настоящему моменту около 70 турецких сериалов демонстрируются в 39 странах. Например, в арабоязычном регионе они составляют 60% времени, отведенного на вещание иностранных программ. Исследователи также отмечают увеличение числа туристов с Ближнего Востока, которые специально приезжают в Стамбул, чтобы посмотреть на места, где были сняты определенные сцены фильмов»¹².

Турецкие сериалы и популярные кинокартины демонстрируют отечественному и зарубежному зрителю два облика Стамбула. Первый — модернизированный, включенный в мировую глобализацию город в фильмах о современности. Как отмечалось выше, Стамбул был и остается кинематографическим центром Турции. В 1970–1980-е годы «город присутствовал в каждой ленте от традиционно коммерческой до фильмов, в которых режиссеры придаются рефлексии»¹³. Кинокартины тех лет были сфокусированы на проблемах, понятных, пожалуй, по большей части только самим туркам. Сегодня сериальная продукция становится транснациональной, ясной многим людям по всему миру. Например, «арабские (египетские) зрительницы отмечают, что турецкие сериалы — территория новизны и разнообразия, а Стамбул — мечта»¹⁴. Поэтому в турецком мейнстриме можно наблюдать чистый, ухоженный город. Модные новостройки соседствуют с бизнес-центрами, главные герои живут в хороших квартирах, а легкая неухоженность старинных домов только добавляет пикантности кинокартинке.

Второй Стамбул — столица могучей Османской империи. В числе самых популярных турецких исторических телесериалов можно назвать «Великолепный век» (2011). В исторических полнометражных драмах и сериалах ностальгия по славной старине сочетается с не всегда прикрытой пропагандой. Прошлое Турции запечатлено

в книгах, музыке, языке, памяти и стало частью городской культуры, особенно в Стамбуле. Фильмы сегодня напоминают об этом новому поколению.

Теология и городская метафизика

Стамбул как носитель культурной памяти мусульманского¹⁵ наследия является средоточием культовых сооружений. Мечети и минареты часто встречаются в турецких фильмах в знак восхищения архитектурным совершенством их форм. Красота и изящество каллиграфических узоров, внутреннее убранство Голубой мечети, мечети Сулеймание и многих других святынь выступают художественным украшением в турецком кинематографе. Однако порой указанные постройки приобретают особое значение религиозного характера — в лентах с теологическим или мистическим подтекстом.

«Таква» (2006) О. Кызылтана может служить ярчайшим примером кинематографа мистического направления. Фильм показывает жизнь одной из стамбульских суфийских общин¹⁶ изнутри. В центре повествования судьба благочестивого человека, ведущего праведный образ жизни. Однако однажды он сталкивается с пороком: властью и силой денег. Не способный выдержать испытание, скромный дервиш Мухаррем печально заканчивает свое мирское существование.

В восточном кинематографе религиозная тематика не редкость. Кинокартины Центральной Азии, Ближнего Востока часто соприкасаются с сюжетами на божественные темы, особенно это касается иранских фильмов¹⁷. Суфийские практики также временами встречаются в мусульманском кинематографе, например в фильме иранского режиссера курдского происхождения Б. Гобади «Полумесяц» (2006) появляются старцы-дервиши. Другой пример с похожим эпизодом — «Земля и зола» (2004) франко-афганского автора А. Рахими. В обоих фильмах фрагментарно демонстрируется громкий *зикр*. Более полные кинематографические версии суфийских радений можно найти в неигровых очерках антропологов-исследователей, например снятый в Сирии фильм «Жажда экстаза» (1997) Ж.-К. Пенра.

Следует отметить, что «Таква» отличается от общего потока фильмов заявленной проблематики. В турецкой картине главный герой проявляет слабость и не справляется с возложенным на него испытанием. Однако, например, в иранских фильмах с мистическим подтекстом персонаж обычно выполняет миссию и перерождается, даже если он прежде и не имел склонности к вере. Герой может и умереть, но предварительно постичь свет божественной мудрости. Турецкий же фильм в отличие от иранских акцентирует внимание на сломленном духе и человеческой уязвимости, в то время как в Иране подобные фильмы носят в основном воспитательный характер. Можно сделать

предположение, что разница подходов связана с тем, что в Турции наличествует полифония мнений относительно религии, в то время как в Иране все строго регламентировано, особенно в 1980-е годы.

Атипичное кино, ставшее нормой

Появление нового поколения кинорежиссеров в середине — конце 1990-х годов обеспечило турецкому кинематографу полноценное существование. Эти мастера росли в годы модернизации, и, следовательно, их ценностные ориентиры в жизни и эстетические устремления в кино отмечены новизной. Узнаваемые на Западе и в своей стране, они пытались найти оригинальный язык для выражения особенностей протекавших в обществе процессов. Художественный почерк режиссеров стал по преимуществу смешанного типа, объединяя в себе элементы богатой традиции и примет модернизации. Следующая плеяда преданных кинематографу авторов, деконструируя турецкую национальную идентичность, создает более объемный образ этнической и культурной мозаики страны. Теперь в центре турецких фильмов темы экономического давления, безработицы, бедности, беспомощности¹⁸. Именно эти два поколения режиссеров специалисты окрестили турецкой «Новой волной»¹⁹.

Ярким примером образа Стамбула в кинематографе 1990-х годов может служить «Блок С» (1994) З. Демиркубуза. «Фильм следует читать как историю затаившегося сексуального желания у людей, запертых в современной архитектуре повседневной жизни. Сцены картины сняты в районе Атакёй, который считается символом благополучия с 1980-х. Построенные здесь здания воспринимаются в качестве примет модернизации и урбанизации. Режиссерское определение жилых высоток, несомненно, может быть проинтерпретировано как безжалостные капканы, поставленные на людей в быстроменяющейся городской реальности. В фильме город использован как метафора тюрьмы: жилой комплекс «Блок С» созвучен с названиями тюремных отсеков. В кинокартине люди окружены высокими похожими домами, что вызывает чувство клаустрофобии»²⁰. Через десять лет З. Демиркубуз в своей работе «Зал ожидания» (2004) доведет идею городского замкнутого пространства, начатую в «Блоке С», практически до предела, заперев своего главного героя — alter ego режиссера — в квартире.

В 2002 году выходит один из главных современных фильмов о Стамбуле Н. Б. Джейлана, лидера нового турецкого кино, — «Отчуждение». Растерянный главный герой слоняется по зимним заснеженным улицам города в поисках смысла своего скромного существования. Чувство тоски не отпускает зрителя на протяжении всей картины: стереотипный солнечный южный Стамбул в ленте

уступает место серому промозглому городу, в котором неуютно не только главным героям, но даже аудитории, виртуально переносющейся в экранное пространство в зрительных залах кинотеатров.

Далее Н.Б. Джейлан на стамбульскую тему рассказывает историю о болезненных манипуляциях с человеческими судьбами в «Трех обезьянах» (2008). Мотив критического восприятия действительности турецким средним классом и интеллектуалами раскрывает З. Демиркубуз. О городских самобытных маргиналах с необычной профессией и еще более нестандартной судьбой и мечтами повествует фильм «Волосы» (2010) Т. Пирселимоглу. Неустроенность и нищета в числе самых распространенных тем современного турецкого арт-хауса — «Частица»²¹ (2012) Э. Тепегёза.

Несмотря на то что в работах современных авторов Стамбул подвергается критике, а многие режиссеры снимают за пределами крупных городов или отправляют своих героев из города в деревню²² — «Ящик Пандоры» (2008) Й. Устаоглу, трилогия С. Капланоглу²³, — тем не менее Стамбул по-прежнему остается антиподом варварства, сельской местности и архаики, как происходит в фильме «Мустанг» (2015) Д.Г. Эргювен. Представители независимого кинематографа не раз заставляют повторять своих персонажей слова: «В Стамбул, в Стамбул...» Здесь в качестве примера можно привести фильмы «Невиновность» (1997) З. Демиркубуза и «Зимняя спячка» (2014) Н.Б. Джейлана.

Для режиссеров турецкой «Новой волны», одного из главных кинематографических откровений XXI века, Стамбул — неотъемлемый компонент образной системы, отвечающей эстетическим устремлениям авторов. В одних фильмах город становится главным героем наравне с одушевленными персонажами, в других — намечен смыслообразующим пунктиром, от понимания которого зависит прочтение всей картины в целом. Мосты, одинокие скамейки, присыпанные снегом тротуары и заброшенные дворы — излюбленная начинка турецкого арт-хауса. А Босфор — жемчужина стамбульского кинематографического ландшафта — «Это жизнь» (2008) Р. Эрдема. Однако без жителей город — лишь урбанизированная пустошь. Судьба человека — центр притяжения философских размышлений Н.Б. Джейлана, С. Капланоглу, З. Демиркубуза и прочих мастеров современной турецкой режиссуры.

Таким образом, кинодеятели снимают фильмы, которые рассказывают истории людей, борющихся сами с собой, друг с другом и со Стамбулом, что отражает в кино сущностные фрагменты жизни в мегаполисе. Фокусируя внимание на образах власти, социальных оков, культурной идентичности и пространстве, современные

турецкие фильмы рефлекторно указывают на нестабильную, хаотичную, эфемерную природу города. Интерпретация закодированных нарративов кинокартин раскрывает определенную трансформацию жизни Стамбула в динамике с 1980-х по 2010-е годы²⁴.

Взгляд издалека

Стамбул с его пышными дворцами и скромными многоэтажными домами приобретает особый статус символа родины для режиссеров, проживающих за ее пределами. Порой жесткие или, наоборот, проникнутые ностальгией и лиризмом работы эмигрантов откликаются звонким эхом в бытии турецкого мегаполиса. Ниже приведем примеры на картинах немецких режиссеров турецкого происхождения²⁵ Ф. Акина и Т. Арслана.

Сюжет фильма «Солнце ацтеков» (2000) Ф. Акина, типичного *road movie*, связывает Европу и Азию через Босфорский мост. Даниэль, преподаватель физики, отправляется в путешествие через всю Европу из Германии в Стамбул в погоне за прекрасной турчанкой, в которую он влюбился с первого взгляда. Его ждет долгое и непростое приключение в поисках своего счастья. Примечательно, что именно Босфорский мост, соединяющий европейскую и азиатскую части Стамбула в прямом и переносном смысле слова, становится «Священным Граалем в путешествии» Даниэля²⁶. «Босфорский мост не просто дорога между Азией и Европой, Старым и Новым Стамбулом, Востоком и Западом. Мост — место культурных встреч и обмена»²⁷. Не случайно Даниэль в начале фильма видит в маленьком кафе в Германии картинку, на которой изображена набережная на фоне Босфорского моста, а в конце киноленты он находит свою любовь уже в настоящем Стамбуле на том же самом месте. Пересечение границ, связывающих Германию и Турцию, появляется и в других фильмах режиссера²⁸ — «Головой о Стену» (2003), «На краю рая» (2007).

Турецкий кинематограф в Германии представлен тремя поколениями авторов. Режиссеров первого поколения интересовали прежде всего проблемы турецких иммигрантов — безработица, языковой барьер, межкультурное общение и пр. Второе поколение меняет парадигму развития немецко-турецкого кино. Тематическое разнообразие, разрыв жанровых клише, игра на стереотипах, самоирония совмещаются ими с классическими сюжетами для иммигрантского кинематографа. Исследование турецкой диаспоры не исчезает с немецких экранов, но становится более многоликим. Если фильмы начала и середины 1990-х годов тяготели к криминальной и семейной драме, то ближе к 2000-м годам кино с образом турецкой общины и Турции в центре повествования становится все более ретроспективным и уходит в документалистику.

Немецкие режиссеры турецкого происхождения сняли серию неигровых фильмов о стране своих родителей. Кинопутешествие по музыкальной сцене современного Стамбула «По ту сторону Босфора» (2005) Ф. Акина, рассказ о столичной и провинциальной жизни от побережья Эгейского моря до курдских районов и границы с Арменией в ленте «Издалека» (2006) Арслана настраивают на ностальгический, но умеренно сентиментальный лад. Фильмы сняты с большим теплом и уважением к земле своих предков. Так, Ф. Акин, отвечая на вопрос, является ли Стамбул местом притяжения для него, в одном из интервью ответил, что «прежде город представлял перед ним полностью непознаваемой вселенной, как мир ребенка, теперь же Стамбул не так далек и поэтому не является местом туристического вождения. Правильнее сказать, что Стамбул, находящийся в постоянном движении, — город огромных возможностей»²⁹. Ф. Акин подчеркивает, что в Стамбуле он и в гостях, и дома одновременно.

Неудивительно, что потомки иммигрантов стремятся вернуться в Стамбул и запечатлеть его в кино. «Этот город, с его сказочной, мистической и немного фантастической аурой, создает “кинетическую и кинематическую” атмосферу. Для турецкого кино Стамбул становится настоящим символом страны. И не случайно. В городах подобных Стамбулу можно наблюдать, как традиция, модерн и постмодерн уживаются бок о бок, взаимодействуя и борясь друг с другом. Жить в Стамбуле, находящемся на стыке Европы и Азии, значит подвергаться силе воздействия восточных и западных мифов; это также значит жить с постоянным осознанием давления на человека истории двух миров. Для многих турок Стамбул обладает множеством противоположных смыслов. С одной стороны, он грязный, перенаселенный, криминальный, коррумпированный, слишком большой, слишком жестокий, слишком капиталистический; с другой — это место бесконечных и впечатляющих возможностей, больших надежд, славы и удачи»³⁰.

Примечания

1. *Köksal Ö.* Istanbul: City of the Imagination // World Film Locations: Istanbul. Glasgow: Bell & Bain Ltd, 2012. P. 7.
2. Отказ от декораций и павильонной съемки в Италии на излете Второй мировой войны навсегда меняет облик кинематографа. Окружающая среда формирует уникальную стилистику итальянского неореализма, дыхание города все глубже проникает в текстуру фильмов благодаря экспериментам режиссеров французской «Новой волны», присущий современному кино гиперреализм вновь отсылает к осмыслению пространства, граничащему с реальностью/повседневностью. Урбанизированным ландшафтом фильмов часто становятся города-легенды. См.: Города в кино. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013.
3. *Atabey M.* Representing a (Post-) Modern City: The Portrayal of Istanbul in Recent Turkish Films // Redefining Modernism and Postmodernism. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 103.

РАЗДЕЛ 4:

Актуальное искусство
в глобальном контексте. Поиски
национальной идентичности

Н.В. Казурова

По обе стороны Босфора,
или Киногид по Стамбулу

401

4. 8 марта 1930 года турецкими властями было предписано использовать только турецкий вариант названия города. До 1930 года официально могли использоваться оба топонима «Константинополь» и «Стамбул».
5. Гусейнов А.А. Турецкая кинематография // Кино. Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 429. О зарождении и развитии турецкого кино подробнее см.: Гусейнов А.А. Турецкое кино: история и современные проблемы. М.: Наука, 1978; *Bali R.N.* The Turkish Cinema in the Early Republican Years: US Diplomatic Documents on Turkey II. Istanbul: Gorgias Press & The Isis Press, 2010; *Arslan S.* Cinema in Turkey: A New Critical History. Oxford: Oxford University Press, 2011; *Dönmez-Colin G.* The Routledge Dictionary of Turkish Cinema. London, NY: Routledge, 2014.
6. Азиатская часть современной республиканской Турции.
7. *Çiçekoğlu F.* Threshold of the City: Haydarpaşa Train Station // World Film Locations: Istanbul. Glasgow: Bell&Bain Ltd, 2012. P. 42.
8. *Atabey M.* Op. cit. P. 104–105.
9. *Alkan H.* Spatial Realism: From Urban to Rural // New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. 270.
10. В статье используется деление на авторское кино и мейнстрим (популярное кино). Несмотря на условность данной терминологии, она наиболее оптимально передает вводимое в работе РАЗДЕЛЕНИЕ на два направления киноиндустрии: коммерческий (жанровый) и некоммерческий (арт-хаус/авторский) кинематограф.
11. *Yanardağoğlu E.* TV Series and the City: Istanbul as a Market for Local Dreams and Transnational Fantasies // Whose City Is That? Culture, Design, Spectacle and Capital in Istanbul. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. 48.
12. Op. cit. P. 49.
13. *Dönmez-Colin G.* Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging. London: Reaktion Books Ltd, 2008. P. 8.
14. Цит. по: *Yanardağoğlu E.* Op. cit. P. 59–60.
15. Господствующая (но не государственная) религия Турции — ислам суннитского толка. В 1924 году был принят закон об отделении религии от государства. Около 200 тыс. жителей Турции — христиане. Сохранились также домусульманские верования. Дано по: Турция // Вся Азия: Географический справочник. М.: ООО «Издательство АСТ»: «Муравей», 2003. С. 257. Следует отметить, что в Турции также проживают шииты, численность которых варьируется в различных источниках.
16. Турецкий мистицизм представлен несколькими суфийскими братствами, среди которых тарикат Мевлеви, Орден крутящихся дервишей, основанный великим поэтом-суфием Дж. Руми, получил наибольшую известность благодаря своей зрелищности. О суфизме в Турции подробнее см.: *Аверьянов Ю.А.* Хаджи Бекташ Вели и суфийское братство бекташий. М.: Издательский Дом Марджани, 2011; *Читтик У.* В поисках скрытого смысла. Суфийский путь любви. Духовное учение Руми. М.: Ладомир, 1995; *Шimmel А.* Мир исламского мистицизма. М.: Сафра, 2013; *Schimmel A.* Mystical Dimensions of Islam. Chapel Hill: UNC Press, 1975; *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East.* London, NY: Routledge, 2004.
17. После провозглашения Ирана Исламской республикой в 1979 году, в стране сложились новые направления в киноискусстве. Довольно широкое распространение получили фильмы, призванные обучать религии посредством кино, примером могут служить первые картины «Раскаание Насуха» (1982) и «Пара слепых глаз» (1983) известного иранского режиссера М. Махмальбафа. Особого внимания заслуживает популярное одно время мистическое течение, которое во главе с фильмом «По ту сторону мглы» (1985) М. Асгари-Насаба предполагало форму духовного перерождения аудитории через идентификацию себя с главным героем, отношение к жизни и смерти у которого претерпело кардинальные изменения в ходе суровых испытаний, выпавших на его долю. Герой переживал трансцендентальный опыт и находил обновленную веру в Бога, теперь он становился человеком способным на милосердие и склонным к самопожертвованию. Фильмы данного жанра, несомненно, имели мощный религиозный подтекст, указывая каждому мусульманину путь к Богу. Однако они не нашли существенного отклика в сердцах зрителей; перенасыщенные тяжелым символизмом, эти фильмы были слишком далеки от повседневной жизни людей и казались им претенциозными. Как следствие к концу десятилетия это направление практически перестало существовать. Подробнее

РАЗДЕЛ 4:

Актуальное искусство
в глобальном контексте. Поиски
национальной идентичности

Н.В. Казурова

По обе стороны Босфора,
или Киногид по Стамбулу

см.: *Reza-Sadr H.* Iranian Cinema: a political history. London, New York: I.B. Tauris Publishers, 2006. С. 182–183. Тем не менее и сегодня в Иране продолжают снимать много фильмов с доминирующим религиозным оттенком.

18. *Dönmez-Colin G.* 2014. Op. cit. Introduction.
19. По совокупности стилистических особенностей новое турецкое кино ближе всего соотносится с иранской «Новой волной». Современное авторский иранский и турецкий кинематограф черпают свое вдохновение у родоначальников итальянского неореализма и отчасти в более сжатой форме повторяют эстетические устремления режиссеров французской «Новой волны».
20. *Çiçekoğlu F.* Op. cit. P. 48. (Примечание в статье, автор Atakav E.).
21. Победитель XXXV Московского международного кинофестиваля, 2013.
22. В конце 1990-х — 2000-е годы турецкие режиссеры стали активно снимать в деревенской местности, что прежде было редкостью. Подробнее см.: *Alkan H.* Op. cit. 267–279.
23. О трилогии С. Капланоглу «Яйцо» (2007), «Молоко» (2008), «Мед» (2010) подробнее см.: *Suner A.* The New Aesthetics of Muslim Spirituality in Turkey: Yusuf's Trilogy by Semih Kaplanoğlu // Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation. London, NY: Routledge, 2014. P. 44–60.
24. *Atabey M.* Op. cit. P. 108.
25. В Германии проживает приблизительно 2 млн [по другим данным, около 2,6 млн] турок (2,5% от общего населения Германии), концентрируются они в Берлине. Турецкое население Германии демографически разнородно в этническом и конфессиональном плане. Подробнее см.: *Naficy H.A.* An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton, 2001. P. 192–193. В некоторых профессиональных сферах потомки первых эмигрантов из Турции стали оказывать колоссальное воздействие на жизнь современной Германии. Не в последнюю очередь это касается немецкой киноиндустрии. На сегодняшний день турецкий компонент в немецком кинематографе столь ярок, что исследователи задаются вопросами: не является ли «новое немецкое кино — турецким кинематографом» и какова турецкая душа немецкого кино? *Kulaoğlu T.* Der neue „deutsche“ Film ist „türkisch“? Eine neue Generation bringt Leben in die Filmlandschaft // Filmforum. 1999 (16). S. 8–11; *Schäffer D.* Deutscher Film mit türkischer Seele. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart. Saarbrücken: AV Akademikerverlag, 2007. История формирования и становления немецко-турецкого кинематографа подобно кардиограмме фиксирует нестабильные отношения между иммигрантами и коренным населением Германии. В фильмах рефлекторно отражаются протекавшие и протекающие в обществе процессы в разные исторические промежутки времени. Подробнее см.: *Berghahn D., Sternberg C.* European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe. London: Palgrave Macmillan, 2014; *Brockmann S.* A Critical History of German Film. New York: Camden House, 2010; *Burns R.* Turkish-German Cinema: From Cultural Resistance to Transnational Cinema? // German cinema. Since unification. London: A&C Black, New York, 2006. P. 127–150; *Cox A.T.* Habitats of Meaning: Turkish-German Cinema and Generational Differences // Imaginaries Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 37–55; *Schäffer D.* Das Kino der doppelten Kulturen. Migration als filmisches Thema: Im deutsch-türkischen Film anhand ausgewählter Beispiele. München: Grin, 2006.
26. *Jamal A.* Bridging Pop Culture and Identity Politics: Fatih Akin's Road Movie In July // Crossover Cinema: Cross-Cultural Film from Production to Reception. London, NY: Routledge, 2013. P. 88.
27. Op. cit. P. 89.
28. Подробнее см.: *Solomon J.L.* Borders and Bridges in the Films of Fatih Akin // Zoom In, Zoom Out: Crossing Borders in Contemporary European Cinema. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007. P. 34–52.
29. Цит. по: *Machtans K.* The Perception and Marketing of Fatih Akin in the German Press // Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens. Oxford, New York: Berghahn Books, 2012. P. 150.
30. *Atabey M.* Op. cit. P. 104.

РАЗДЕЛ 4:

Актуальное искусство
в глобальном контексте. Поиски
национальной идентичности

Н.В. Казурова

По обе стороны Босфора,
или Киногид по Стамбулу

403

Д.А. Гусейнова Египетский театр XX века в контексте арабской культуры. Доминирующие тенденции

Dilyara Guseynova The Egyptian Theater of 20th Century in the Arab Countries Context. The Dominating Tendencies

The period of origin and development of professional Arab theater which falls on the middle of the 19th century is known for the rough changes in political life of the countries of the Arab countries connected first of all with processes of colonization in this region. The part of the Arab intellectuals which got an education in the West considered the western civilization nearly the only sample for imitation. In the environment of the theatrical intellectuals the opinion became stronger that the local theater has to be the exact copy of the West European Theater, and the dramatic art, was generally reduced to the adapted plays.

By the beginning of the 20th century the all-Arab theatrical tradition starts branching in the directions corresponding to formation of own national ways. In the years of World War II the group of playwrights which played a special role in fight for independence of the countries of the Arab countries, contrary to political events of that time enters the Arab dramatic art. Moreover, the end of 1960 and the beginning of the 1970s were marked by

Keywords:

Arab theater,
Egypt,
colonization,
B. Brecht,
Ge. Jeunet,
P. Brook.

Ключевые слова:

профессиональный
арабский театр,
Египет,
драматургия,
Б. Брехт,
Ж. Жене,
П. Брук.

real theatrical “boom” in the countries of the Arab world. If till this time influence of the western art on the Arab scene went generally to dramatic art areas, for new generation the main thing was assimilation of experience of the western directors experimenters: B. Brecht, Ge. Jeunet, P. Brook. But it should be noted that selection of national material happened within the universal principle according to which the accepting Arab cultural party always tried to find in elements close to the culture giving by West European world.

Конец XX века в истории арабской культуры можно охарактеризовать как период противодействия европейско-американскому влиянию и образу жизни. Эта ситуация, в свою очередь, вызвала к жизни процесс утверждения культурной самобытности и обращения арабского общества к национальным истокам, в том числе религиозным. Подобные процессы не обошли стороной и театральное искусство.

Период зарождения и развития профессионального арабского театра, который приходится на середину XIX века, известен бурными переменами в общественно-политической жизни стран Арабского Востока, связанными прежде всего с процессами колонизации в этом регионе. Колонизация сопровождалась активным насаждением западной культуры. Поэтому часть интеллигенции, зачастую получавшей образование на Западе, и, как правило, формировавшейся под влиянием европейской культуры, рассматривала ее едва ли не единственным образцом для подражания. Например, драматургия сводилась, к адаптированным пьесам, а в среде египетской театральной интеллигенции в то время укрепилось мнение, что местный театр должен быть точной копией западно-европейской модели. Театр того времени смело можно было бы назвать театром Мольера и Шекспира.

Преобразования в духовной жизни египтян XIX века связаны с культурным движением ан-нахда (в пер. «возрождение»). Не имеющее никакого отношения к европейскому Ренессансу, оно характеризуется повышенным интересом к достижениям европейской цивилизации во всех сферах жизни, в том числе искусстве. Вместе с тем для основной массы населения страны западная культура была инорелигиозной, поддерживающей чуждые нормы поведения, но главное — культурой людей, посягавших на независимость

Египта. Подобные настроения и тяготы феодального режима привели в 70-х годах XIX века к появлению движения за обновление и реформацию ислама с целью приспособить традиционные исламские религиозные нормы жизни к нуждам нового времени. Коренные перемены в общественно-политической жизни Египта коснулись прежде всего духовной жизни, проявившись в возникновении новых жанров, таких как публицистика, новелла, эссе, и драма, из которых последняя носила явные признаки влияния французского классицизма.

В годы жестокого деспотического режима султана Абду Хамила II в Египет массово эмигрировали сирийцы и ливанцы, воспринимавшие страну как наиболее автономную часть империи. Действительно, политическое своеобразие региона и культурная ситуация, включающая в себя как сохранность национальных традиций, так и вклад сирийцев, открывали более широкие возможности для арабских деятелей. Однако если египетские деятели культуры, пережившие насильственную европеизацию, восприняли идеи арабского Возрождения острее и однозначнее, то сирийские деятели ориентировались и на Запад, пропагандируя так называемое арабское западничество.

Стилистика двух школ — сирийской и египетской — столкнулась и в драматургии, выразившись в борьбе за использование старо-классического литературного языка или же живого разговорного диалекта. Решить эту проблему было очень сложно: просветительское движение выступало за сохранение литературы на классическом арабском языке, в это же время в области драматургии уже начинались поиски обновления сценического языка разговорной речью, понятной народным массам. Не случайно развитие драматургии шло почти одновременно с журналистикой. Закономерно и то, что именно журналисты стали первыми арабскими драматургами. Обоим жанрам был необходим живой язык для общения с читателем и слушателем. Литературные изыски классического языка этому явно мешали. Ведь в каждой арабской стране помимо литературного классического языка существовал местный диалект. И сцена должна была заговорить на языке, одинаково понятном всем. Это вынуждало драматургов создавать исторические и философские драмы на литературном языке, а комедии и пьесы на современную тему — на диалекте. Таким образом, доходчивость и разговорность сценического языка с самого начала стала главной проблемой арабской драматургии. А сама драматургия отныне вливается в общий поток арабской литературы как полнокровный художественный жанр, как действенное орудие в просветительской борьбе.

Европейский опыт вдохновил арабских писателей из Сирии и Египта на создание нового вида театра. Причиной тому стали многочисленные путешествия арабов в Европу, выступления западных трупп в Египте, деятельность любительских обществ европейского театра, школьные спектакли. Они отошли от традиционных зрелищных форм, импровизированных грубоватых сельских фарсов и театра теней хайал аз-зилл, отдав предпочтение драме в качестве нового литературного жанра. Но в любом случае, принятие инонационального драматургического материала проходило при одном условии — принимающая сторона всегда старалась найти в дающей западноевропейской близкие своей культуре элементы.

Заимствования из европейских текстов и их адаптации (иктибасат, та'рибат) составляли основную часть творческой продукции молодых драматургов, что служило одновременно школой профессионального мастерства.

Единственной формой театральных представлений конца XIX — начала XX века, которая избежала европейского влияния, была импровизированная комедия. Подобные представления устраивались в театрах и цирках, а также на площадях при большом скоплении зрителей, вовлекая их в театральное действие. В их основе лежали комедийные представления импровизационного характера самир, полностью сформировавшиеся из местных народных зрелищ. Эстетика подобных представлений предполагала достаточно свободное обращение актеров с текстом, использование типичных персонажей (молодая девушка, офицер, строгий отец, вышибала, щеголь, чиновник и др.), имевших смешные прозвища и нелепый внешний вид, включение танцевальных и песенных номеров. При этом актеры провоцировали зрителей к участию в представлении. Основные принципы подобных зрелищных форм вошли в дальнейшем в актерскую палитру профессионального театра стран Арабского Востока.

К началу XX века общеарабская театральная традиция начинает разветвляться вследствие формирования национальных путей. Лидирующее место в театральной культуре занял Египет, где получили развитие такие оригинальные для арабского мира направления театрального творчества, как романтический музыкальный театр, становление которого связано с работой Джорджа Абъяда, ливанца по происхождению; классический театр, построенный по европейским образцам, во главе с Юсефом Вахби; театр народных представлений сирийца Нагиба ар-Рейхани.

Дж. Абъяд относился к плеяде тех ливанских театральных деятелей, кто посвятил свое творчество актерскому мастерству.

Не напрасно его называли «старостой актеров». Любовь к театру у Дж. Абъяда проявилась еще в юности. Свой первый спектакль «Бешеные деньги» он сыграл в годы учебы в Бейрутской школе «Аль-Химка». Переехав в Александрию в 1898 году, он регулярно посещает выступления трупп И. Фараха, аль-Каббани, а вскоре и сам начинает участвовать в спектаклях любительской труппы Сулеймана Хаддада и сразу привлекает к себе внимание. Вскоре он поступает в Парижскую консерваторию в класс известного актера Селивена, ставшего для молодого ученика идеалом на сцене.

Вернувшись в Египет в 1910 году с французскими актерами, Дж. Абъяд свой первый театральный сезон начинает спектаклями «Карл VII» (А. Дюма), в котором он исполнял роль главного героя, «Андромаха» и «Эсфирь» (по Расину), «Тартюф» и «Ученые женщины» (по Мольеру) и др. Однако вскоре труппа распадается, так как репертуар в основном состоял из западноевропейских классиков и спектакли шли на французском языке. Стремление рабски перенести на египетскую сцену европейскую манеру игры, во многом чуждую и малопонятную египетскому зрителю, отдававшему предпочтение музыке перед словом, воспитанному на других эстетических традициях, не увенчалось успехом. «Таким образом, к началу Первой мировой войны в арабском театре сложились два основных направления театрального искусства: европейское, представленное регулярно банкротившимся и вновь воскресавшим театром Дж. Абъяда, и музыкальное, чисто развлекательное, представленное огромным количеством трупп и представляющее собой, в сущности, дальнейшее развитие традиций, заложенных творчеством Я. Санну'а, но без его политической заостренности». Дж. Абъяд задается целью создать истинно арабскую труппу, в исполнении которой будут звучать пьесы арабских драматургов, закладывающие и развивающие традиции национального театра.

Началом осуществления этого замысла можно считать постановку в 1913 году спектакля по пьесе Фараха Антуна «Египет новый, Египет старый», который, по существу, явился новой страницей в отечественной драматургии. Следуя вкусам театрального зрителя, драматург в основу сюжетной канвы кладет банальный любовный «треугольник», но при этом обычная любовная история поднимала вопросы острейшего социального неравенства и нравственного совершенствования общества Египта начала XX века. Еще одним несомненным достоинством пьесы было использование разговорного языка наряду с литературным. «Что скажут зрители об этой пьесе, — пишет драматург, — если услышат, как на литературном языке разговаривают танцовщицы в казино, газетчики, служащие

и слуги, берберы, пьяные, едва держащиеся на ногах, даже женщины на женской половине дома».

Стремясь следовать жизненной правде, Антун идет на компромисс, наделяя образованных героев литературным арабским языком, а остальных персонажей — диалектом. Более того, драматург изобретает так называемый третий язык, предвосхищая идею известного писателя и драматурга Тауфика аль-Хакима о создании «среднего языка» (облегченный литературный язык, оснащенный элементами разговорного). Дело в том, что проблема исторически сложившего двуязычия на Арабском Востоке имеет свою давнюю историю, где в любой стране сосуществуют два языка — общий для всех «классический» арабский язык Корана, литературы, прессы, науки, радио и разговорный диалект — язык народных масс. Этот выбор во многом определял аудиторию, к которой обращался автор.

Театральные критики Мухаммед Баракат, Фуад Даввара и другие справедливо называют Антуна родоначальником социальной драмы, его начинания были продолжены в творчестве Нумана Ашура.

Необходимо отметить, что развитие театрального искусства и драматургии арабских стран, и в первую очередь Египта, проходило в неразрывной связи с общественной жизнью региона. К концу Первой мировой войны в Египте турецкий гнет сменился английской и французской колонизацией. Война ухудшила экономическое положение людей, обострив социальные противоречия, что привело в 1919 году к волне национально-освободительного движения под лозунгом «Египет для египтян». Не достигнув своей окончательной цели — полной независимости — эти выступления явились поворотным моментом как в социально-экономической, так и в духовной жизни страны, способствуя появлению плеяды писателей и драматургов, названной европейскими востоковедами «школой египетского модернизма», чья идеология сочетала идеи буржуазного национализма и мусульманской просветительской мысли. В изменившейся ситуации перед театром стояла задача привлечения широкого зрителя, для которых западноевропейская драматургия не стала родной. Так, стремительно стали появляться музыкально-драматические труппы, основным жанром которых была мелодрама. В 1919 году организуется театр Нагиба-ар-Рейхани, в 1920 году — музыкальный театр известных певцов Сейида Дервиша и Муниры Махдийи, в 1924 году — драматический театр «Рамзес» под руководством Юсефа Вахби и Заки Тулеймата.

Театральная жизнь Египта в 20–40-е годы XX века получила исчерпывающее освещение в диссертации египетского исследователя Самиры Хусейн аль-Мосельхи, которая помимо «серьезного

театра» с репертуаром адаптаций европейских авторов выделяет и музыкальный «развлекательный театр» Али аль-Кассара, братьев Оккашей, Сейида Дервиша. Отметим сразу, что термин «развлекательный» применительно к музыкальному театру, существующему с успехом и сегодня, не совсем удачный. Отмечая тот факт, что музыкальный театр удовлетворял потребности «в развлечении как египтян, так и иностранцев», автор бесспорно сужает значение творчества труппы замечательного музыканта и композитора Сейида Дервиша или певицы Муниры Махдийи. Заметим, что театр Сейида Дервиша драматург Нуман Ашур называет «музыкально-политическим», отмечая в ряду многих его достоинств большую общественную значимость.

В годы Первой мировой войны в Египте формируется своеобразный театральный жанр «франко-араб». Возникнув на основе популярных французских водевилей, этот жанр приобретает большую социальную значимость в труппах Нагиба ар-Рейхани (1891–1943) и Али аль-Кассара (1895–1940). Будучи популярными у простого зрителя, эти представления считались «низкими» у местной интеллигенции. Критически относится к этому жанру и известный египетский писатель Мухаммед Теймур, который пишет: «Все это имеет свою приятную наивность, однако лишь простодушие публики, непонимание ею настоящего искусства обеспечивает нынешнюю популярность театра ар-Рейхани с его представлениями, жанр которых определяется французским словом “ревю” — представлениями, состоящими из отдельных сценок и номеров с произвольной композицией, включающими в себя всевозможные шутки и непристойности. В спектаклях ар-Рейхани нет ничего от искусства. Они не ставят никаких нравственных проблем. В них нет даже какого-либо сценического действия, что позволяло бы назвать их спектаклями, — и тем не менее они пользуются широкой популярностью у публики, которая готова посвятить им час-другой, чтобы отвлечься на время от своих забот и печалей».

Принимая во внимание характеристику, данную М. Теймуром жанру «франко-араб», следует, на наш взгляд, иметь в виду и то обстоятельство, что эти представления оставили значительный след в театральной культуре арабских стран. И Нагиб ар-Рейхани, и аль-Кассар создали интересные образы-маски — аль-Кассар образ негра Османа, веселого и никогда не унывающего, несомненно связанного с кукольным героем Карагезом, ар-Рейхани — образ Кишкиш-бека, разбогатевшего в военные годы деревенского старосты. Воплотив в себе наиболее типичные черты египетского нувориша, образ Кишкиш-бека отражал социальную действительность тех лет и по праву вошел в театральную галерею арабского

театра. Оставаясь в рамках традиций народных представлений, ар-Рейхани и аль-Кассар сумели придать своим образам современное звучание. Подобные комедии обычно писались на смеси арабского, французского и английского языков. Продолжая традиции народной импровизированной комедии, пьесы эти обладали существенным отличием — они имели фиксированный текст.

Корифеем египетской мелодрамы признан всеми арабскими критиками Ю. Вахби — режиссер, актер — исполнитель всех главных ролей театра «Рамзес», а также автор на шумевшей пьесы «Дети бедняков» (1932). Успеху способствовала прежде всего тематика спектаклей — рассказ о моральных проблемах «среднего класса» общества, включающий семейные ценности, традиционное положение женщин в арабском социуме, вопросы чести и достоинства. Обращаясь к мелодраме, Вахби, судя по его собственным высказываниям, ставил не просто задачу коммерческого успеха, целью его было «создать театр, передовой в постановках, декорациях и освещении. Я счел необходимым, чтобы события, происходящие в спектаклях, были современными».

Мы не склонны утверждать, что пьесы, на подготовку которых труппа театра «Рамзес» тратила не больше недели, отличались высоким художественным уровнем, однако они привлекали в театр большое количество зрителей и в то время звучали довольно остро и актуально. Мелодрама на том этапе развития театра, более чем все другие жанры, была приближена к жизни, подготовив почву для появления в дальнейшем реалистической социальной драмы.

Конструктивную роль в становлении социальной драмы Египта между двумя мировыми войнами сыграло творчество братьев Мухаммеда Теймура (1892–1921) и Махмуда Теймура (1894–1934). Создателем «реалистических картин современной социальной жизни» назвал академик И. Ю. Крачковский Мухаммеда Теймура. Тематический диапазон произведений писателей охватывает бытовые, социальные и психологические сюжеты. Пора отказаться, утверждал Теймур, от адаптированных и переводных пьес европейских авторов, представляя на суд зрителей произведения, отвечающие насущным интересам народа.

Арабский театральный критик Фуад Даввара в статье «Революция в арабском театре», особо выделяет такие пьесы драматурга, как «Абу Саттар эфенди», «Птичка в клетке», «Пропать». Заслугой Теймура является и написание первых научных трудов по театроведению. Он был главным инициатором организации в Каире «Общества друзей театра». В числе первых арабских драматургов Теймур пытался научно осмыслить еще очень скромные

достижения сценической практики, в которой он принимал участие и как актер. Его статьи в египетских газетах «аль-Мимбар» и «ас-Суфур» способствовали становлению театральной критики в стране.

«Общепризнанным классиком, главой современной арабской новеллы» назвал И. Ю. Крачковский младшего брата Мухаммеда Теймура — Махмуда Теймура. Исследователи отмечали заметное влияние на его творчество Чехова, Тургенева, Мопассана. Но драматургический список Махмуда Теймура включает около 20 пьес самого различного жанра — от исторической драмы до водевиля. Он оказался прекрасным знатоком как городской, так и сельской жизни страны, получившей отражение в таких пьесах, как «Бродяга», «Невеста Нила», «Шествие». На события Второй мировой войны Махмуд Теймур откликается драмами «Убежище № 13» и «Бомба». Наибольшего профессионализма и творческой зрелости автор достигает в пьесе «Фальсификаторы» (1951), посвященной теме коррупции и махинаций политических деятелей тех лет. В силу актуальности своего содержания и острой критики пьеса не допускалась к постановке на театральной сцене вплоть до национально-освободительной египетской революции 1952 года. Как и его предшественники, Махмуд Теймур обращался к злободневной теме литературы — проблеме двуязычия на Арабском Востоке. В поисках сценического языка он находит довольно странное компромиссное решение: свои пьесы он пишет одновременно на литературном языке и диалекте.

В годы Второй мировой войны в арабскую драматургию входит плеяда драматургов, которая сыграла особую роль в борьбе за культурную независимость стран Арабского Востока, невзирая на политические события того времени. Среди них такие известные авторы, как Тауфик аль-Хаким, Нуман Ашур, Юсиф Идрис и другие. Уже к 1960-м годам практически повсеместно в арабском мире создаются театральные труппы, в которых работает множество талантливых актеров. Более того, конец 1960-х — начало 1970-х годов ознаменовались настоящим театральным «бумом» в странах арабского мира. Созвездие молодых актеров и режиссеров активно отстаивало новую сценическую эстетику, в которой центральную роль стал играть принцип режиссерского театра. Если до этой поры влияние западного искусства на арабскую сцену оказывалось преимущественно в области драматургии, то важным для нового поколения стало усвоение опыта западных режиссеров-экспериментаторов — Б. Брехта, Ж. Жене, П. Брука. Но следует отметить, что отбор инонационального материала происходил в рамках принципа, в соответствии с которым арабская культура

как принимающая сторона всегда старалась найти в западноевропейском мире близкие себе элементы.

Особое место в арабской литературе занимает творчество Тауфика аль-Хакима (1898–1987). Диапазон его творческих исканий, как в области жанра, так и в области тематики, необычайно широк. Индивидуальность романиста и драматурга проявилась и в сфере философских трудов. Но для человека, ведшего жизнь отшельника и предпочитавшего «башню из слоновой кости», Тауфик аль-Хаким оказался поразительно успешным в публичной сфере. За время его работы в газете «Ахбар аль-йаум» с 1943 по 1950 год им было создано свыше 20 пьес, напечатанных в сборнике «Общественный театр». Среди них наиболее известны «Вор», «Чистая любовь», «Ключ удачи». К его мнению прислушивались поколения театральных и литературных критиков. Когда он заявил, что никогда не предназначал свои пьесы для постановки на сцене, но лишь для «театра сознания», критики возвестили о рождении нового драматического жанра и окрестили творчество Тауфика аль-Хакима «интеллектуальным театром». Отчасти, это оправдывало отсутствие в некоторых его произведениях живости происходящего, они больше напоминают изощренные философские дебаты, а не драму. То, что вызывало восторг критиков, пугало режиссеров и актеров своей сложностью.

Встретив с сочувствием национально-освободительную революцию 1952 года, Тауфик аль-Хаким тем не менее не сумел преодолеть идейных позиций буржуазно-националистического этапа общественной мысли, разделяя распространенные в те годы лозунги «искусство для искусства», «литература для литературы». Абстрактность идейных позиций Тауфика аль-Хакима, по мнению египетского критика Мухаммеда Бараката, не способствовала созданию своей школы.

Однако любопытно, что после смерти драматурга на египетской сцене появились постановки о нем самом, режиссеры предпочли личные факты жизни автора его пьесам. Так, в 1991 году режиссер Абдель Саттар аль-Ходари вместе с драматургом Ахмедом Итманом воссоздали на сцене «пьесу в пьесе», в которой главным героем выступал образ Тауфика аль-Хакима, дабы еще раз вспомнить ушедшие классические ценности и подвергнуть сомнению ценности современного театра. Вместе с тем наследие драматурга продолжает увлекать театральных деятелей Египта, и в 1996 году на сцене авангардного каирского театра «аль-Талиа» ставится известная пьеса Тауфика аль-Хакима «О ты, ползающий по деревьям» (1964). Режиссер театра Махмуд аль-Альфи заказал

молодому драматургу Саиду Мохаммеду Али упрощенную версию пьесы — некую адаптацию старого текста для новой экспериментальной постановки. Задуманный драматургом забавный контраст между высоким стилем, которым изъясняются герои, и их безумным поведением в итоге пропадает, так как классический и богатый арабский язык аль-Хакима был заменен мало выразительным вариантом разговорного языка.

Более удачным оказался эксперимент постановки пьесы аль-Хакима «Шехерезада» (1996) на сцене Национального театра в Каире в адаптации драматурга аль-Амира. Спектакль назывался «Власть Шехерезады». Постановка, осуществленная режиссером Ратебом, была, по сути, повторением более ранней его работы на парижской сцене с участием французских актеров. Поставленная в рамках французской классической традиции, она при внешней холодности и тяжеловесности, полна была внутренних страстей, которые оттеняли простота дизайна и статичность движений. Как и в своей постановке в «Комеди Франсез», Ратеб постарался запечатлеть в сценической форме и сделать видимыми внутренние ритмы авторского замысла. Конфликт между мужским и женским, духом и телом, внешним и внутренним стал основной идеей спектакля. Ратеб удачно сгущает его, удаляя всех второстепенных героев и оставляя только центральное трио — Шехерезаду, Шахрияра и его визиря Камара, а также раба — персонажа без слов. Сквозные метафоры визуально представлены на сцене в виде «круга» и «зеркал», рельефно отображая тщетность поиска смысла жизни Шахрияра. Природа видится ему порочным кругом рождений и обновлений, заканчивающихся смертью, так что невозможно понять смысл всего этого; он чувствует себя заключенным в мире зеркал, которые не отражают ничего, кроме текучих преходящих образов, и тоскует по возможности прорваться сквозь них к настоящей реальности, скрывающейся за поверхностью вещей. Две метафоры объединены визуально в полусферической расстановке зеркал вокруг основной, умышленно маленькой сценической площадки, которая представляет одновременно и покои Шехерезады, и весь мир. Зеркала отражают сцену с разных точек, разбивая ее на множество образов. Расположение в декорациях Шехерезады подчеркивает доминанту ее образа — она везде, куда бы вы ни посмотрели. Когда Шахрияр в финале покидает эту зеркальную комнату, полагая, что вырвался на волю, и собирается в путешествие в Египет и Индию в поисках знаний, его отражение сохраняется в зеркале, в котором просматривается облик Шехерезады. Движение по кругу сцены происходит в орбите Шехерезады. Он неизбежно возвращается в золоченую тюрьму, понимая, что никог-

да не покидал ее и только смерть может освободить его. Шахрияр обнаруживает загадочную Шехерезаду все также сидящей на деревянном сундуке (единственном предмете на сцене и явном символе ее тайны) и тень за зеркалом — полуголого черного раба, которого Шехерезада предусмотрительно поместила туда для возбуждения ревности. Когда Шахрияр отсылает раба вон, взрыв гнева следует за спокойным заявлением Шехерезады о том, что ее настоящий почитатель Камар поплатился своей головой за то, что увидел раба выходящим из ее комнаты. Не пережив нравственного падения своей богини и утраты веры в нее, Шахрияр произносит свой последний монолог и умирает.

Исполнительское мастерство актеров отличалось выверенностью и слаженностью: Амр Абдель-Гилиль в роли Камара был, как и требуется по роли, внешне робким и напряженным внутри, Салва Хаттаб (Шехерезада) попеременно — то холодной и безжалостной, то мягкой и чувственной, но всегда сбивающей с толку; Джамиль Ратеб в роли Шахрияра в каждом жесте и интонации воплощал агонию и крах человека, жаждущего понять суть отношений, столкнувшись со стеной молчания. Его заключительные мучительные слова звучали трагическим колоколом о непостижимости человеческой тайны.

Как уже отмечалось выше, 60-е годы XX века стали плодотворным временем поиска своего пути в искусстве. На сценических подмостках появляются работы таких режиссеров, как Саад Ардеш, Карам Мутави, Камал Ясин, Мухаммад Абд аль-Азиз, Нагиб Сурур, Ахмад Ибрахим, Рамзи Мустафа и другие. Пройдя стажировку в западных странах, богатых театральными традициями, они внесли весомый вклад в развитие режиссуры страны.

В декабре 1962 года, после возвращения из Италии, по инициативе Саада Ардеша открывается Карманный театр («Масрах аль-джиб»), наподобие маленьких итальянских театров. Первой работой, представленной на суд египетского зрителя, была пьеса С. Беккета «Конец игры». Следом была поставлена пьеса Э. Ионеско «Стулья», знакомящая египетского зрителя с европейским театром абсурда. «Карманный театр» славился в те годы своей экспериментальностью. Так сенсацией театрального сезона 1963–1964 годов были постановки философских пьес Тауфика аль-Хакима «Пигмалион» и «Судьба таракана».

В это же время появляется «Современный театр», творческие интересы которого концентрировались на пьесах остросоциальной направленности. Были поставлены «Ночи урожая» Махмуда Дийаба, «Песня на перевале» Али Салема и др.

Наследие западноевропейской драматургии составило основу репертуара «Театра мировой драмы», который познакомил египетского зрителя с «Антигоной» Софокла, «Учеными женщинами» Мольера, «Гамлетом» Шекспира, а также «Преступлением и наказанием» Достоевского.

Стремлением овладеть жанровым богатством как мировой драмы, так и арабской современной, объясняется обширный репертуар ведущего в стране Национального каирского театра. Репертуарная афиша сезона 1964–1965 годов включала пьесы Саад ад-Дина Вахбы «Путь спасения» и «Мост москитов», Альфреда Фарага «Багдадский цирюльник», Юсефа Идриса «Венецианский купец», А. П. Чехова «Дядя Ваня» и многие другие.

Очевидно, что в 60-е годы прошлого века театральное искусство Египта переживало свой расцвет, связанный с освободительной революцией (1952) и открывшейся перспективой национального развития. Более того, в эти годы создаются Высший институт театрального искусства, Институт кинематографии, Высший национальный музыкальный институт, в которых преподавали актеры и режиссеры старшего поколения, передавая свой опыт. Среди них Галяль аш_Шаркави, Заки Тулеймат, Хамди Гис и другие.

Появление молодой плеяды писателей и драматургов зачастую шло в полемике со старшим поколением. Так называемая школа нового реализма отличалась от «школы египетских модернистов» и по своему социальному составу — представителей национальной буржуазии и аристократии. Им на смену пришли выходцы из различных слоев общества, рабочих и феллахов, чье творчество искало новые пути и средства художественного выражения.

В театральной среде стали доминировать новые тенденции: обращение к сюжетам национальной литературы; категорический отказ от контактов с западноевропейской драматургией; создание так называемого праздничного театра, главными атрибутами которого были откровенная театральность и зрелищность, а основой драматургии — фольклорное наследие (сказки и легенды) и народные театрализованные представления; утверждение новых идей и ценностей, базирующихся на наследии арабской художественной культуры. Отдельные элементы традиционных зрелищных форм, претерпев определенные изменения, стали составной частью этих театральных постановок. Сохраняя общую логику сюжета и заложенные в нем идеи, пьесы стали включать в себя новых персонажей, рассказчиков аль-хаккавати и бродячих поэтов, в спектакле звучали напевы макама под ритмичную музыку.

Одним из первых сторонников возрождения народных зрелищных форм стал новеллист и драматург Юсеф Идрис (1927–1991). В качестве исходной формы он использовать традиции импровизационного народного театра самир, предполагавшее активное вовлечение зрителя в театральное действие в сочетании с экспериментами современного театра.

В 1964 году на сцене каирского театра «Аль-Гумхурийя» состоялась премьера его пьесы «Фарфуры», где главными действующими лицами были Сид — господин и его слуга — Фарфур — постоянные персонажи театра самир, ищущие ответ на вопрос: почему в обществе существует несправедливое деление людей на слуг и господ?

К представителям последнего направления можно с полным основанием отнести творчество Юсефа аль-Ани — известного драматурга, актера, художественного руководителя Современного художественного театра Ирака. Еще в 1950-е годы он заявил о себе как о ярком художнике социально-критического характера. А уже в 1967 году появляется его пьеса «Ключ» (поставленная режиссером Сами Абдель Хамидом с Юсефом аль-Ани в главной роли), действие которой, согласно традиции, комментируется сказителем.

Показателен в этом смысле творческий путь ливанского режиссера Роже Ассафа. Поначалу он возглавлял труппу «Ателье Бейрута», спектакли которой становились оригинальным продуктом коллективного труда не только в области литературного текста, который трансформировался сообразно поставленной задаче и интересам участников труппы, но и в процессе его воплощения на театральной сцене. Желая создать активную взаимосвязь между сценой и зрителем, труппа «Ателье» в своем творчестве стремилась сформировать некий сплав режиссерских принципов Питера Брука, Джона Литтлвуда, «Театра Солнца» А. Мнушкиной, а также методов арабских театральных деятелей ат-Тайиба ас-Сиддики (Марокко), Катоба Ясина (Алжир), Карима Цутави (Египет). Спектакли этого театра предназначались главным образом для простого зрителя. Вскоре Роже Ассаф пришел к отрицанию принципов социального театра, создав новую труппу «Театр аль-хаккавати». Этот театр провозгласил лозунг преодоления комплекса, связанного с представлением о превосходстве западной культуры и сопутствующей иллюзией, что эту культуру или хотя бы часть ее можно использовать в своих интересах.

Драматургия спектаклей строилась на адаптации народной притчи или предания. Основным принципом постановки стал отказ от реалистических образов, персонажей, событий, их художественное переосмысление в процессе поиска новых исполнительских

практик. Работа «Театра аль-хаккавати» представляла собой, пожалуй, первое серьезное обращение современного арабского театра к национальному наследию, в частности к творчеству древних сказителей. Роже Ассафа называют также единственным театральным деятелем, открыто проповедовавшим ислам в своем творчестве.

Далеко не последнюю роль в развитии арабской культуры 1980–1990-х годов играют изменения в курсе народного образования: по сравнению с предшествующими десятилетиями значительно больше места и времени стало отводиться изучению национального языка, традиций, а вместе с этим и религии как части национальной культуры. Правда, побочным результатом происходящих процессов стал исламский фундаментализм.

Не менее интересным представляется также рассмотрение опыта некоторых арабских педагогов и режиссеров, применяющих при подготовке студентов-актеров методику, заимствованную из опыта подготовки суфийских муридов. Так, существующая практика работы Али Иклы Урсана и исследование аль-Хафайри Аджадж Салима «Театральные явления в религиозных обрядах исламских суфиев и их связь с подготовкой современного арабского актера» позволяют говорить об эффективном синтезе религиозных традиций, философии (в частности, учения аль-Газали) и современных достижений в области актерского мастерства.

К примеру, аль-Хафайри Аджадж Салим не без основания проводит параллель между подготовкой суфиев к религиозным радениям и обучением студента актерскому ремеслу. Прежде всего, исследователь отмечает аналогии в стремлении к Абсолюту в суфизме и сверхзадаче роли в работе актера. В частности, для обозначения вещей, чувственно непостижимых, познаваемых лишь усилиями индивидуальной фантазии, суфии разработали особую символику, недоступную для непосвященных. Символ также играет особую роль в театральном действе, помогая обозначить не поддающуюся вербализации мысль и внушить ее зрителям. Среди мусульманских театрализованных форм в качестве примера приводятся богатые символикой обряды братства «мевлевийа» и шиитские траурные мистерии «та'зие».

Помимо символа в жизни суфия немаловажное значение имеет воображение: духовные искания суфии часто выражают в фантастической форме, утверждая, что все живые и мертвые материи по-своему поклоняются Богу. В театральной практике фантазия также способствует активизации творческого потенциала актера. Кроме того, и суфийская практика подготовки мурида, и обучение студента актерскому мастерству предполагает наличие следующих непеременимых условий, обеспечивающих эффективность

реализации методики: обучение умению концентрировать внимание на исполняемой роли; обучение способам мобилизации и концентрации на проведении ритуала или тренинга методом привлечения к действию всего «психофизиологического аппарата»; обучение контролировать внешние проявления эмоций.

Подводя итоги, можно сказать, что в процессе развития арабского театрального искусства к концу XX века все больше внимания уделяется традиционным национально-религиозным ценностям. Современные арабские театральные деятели приходят к мысли о том, что внедрение в современную практику народного наследия и религиозных театрализованных форм способствует формированию национального самобытного театра. А педагоги театральных институтов таких стран, как Египет, Сирия, Тунис, Ливан, заняты поиском путей развития нового поколения арабских актеров на основе взаимодействия традиционного и новаторского подходов в театральной жизни Арабского Востока, синтеза восточной и западной сценических культур, анализа проблем и кризисных явлений в деятельности государственных, коммерческих и любительских театров.

Примечания

1. *Морси М.Х.* Становление и развитие режиссуры египетского театра. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. С. 59.
2. Цит. по: *Долинина А.А.* Очерки истории арабской литературы нового времени. Египет и Сирия. М., 1973. С. 242.
3. *Баракат М.* Цена кризиса египетского театра // аль-Адаб. 1970. №9; *Даввара Ф.* Революция в арабском театре // аль-Адаб. 1970. №5 (на араб. яз.).
4. Ведущими теоретиками этого направления были писатели Таха Хусейн (1889–1973) и Мухаммед Хусейн Хейкаль (1886–1956), новеллист Мухаммед Теймур (1892–1921), романист и драматург Тауфик аль-Хаким (1898–1987).
5. *Хосейн аль-Мосельхи Самира.* Этапы становления современно египетской социальной драмы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1976. С. 10.
6. *Ашур Н.* Связь театра с государством и обществом // аль-Марифа. 1973. № 135. С. 164 (на араб.яз.).
7. Цит. по: *Морси М.Х.* Указ. соч. С. 65.
8. Цит. по: *Морси М.Х.* Указ. соч. С. 59.
9. *Теймур Т.* Сочинения. Т. 2. Каир, 1963. С. 5 (на араб.яз.).
10. *Даввара Ф.* Революция в арабском театре. С. 53.
11. *Баракат М.* Цена кризиса египетского театра // аль-Адаб. 1970. №9. С. 7 (на араб. яз.).

РАЗДЕЛ 5: Архитектура и осмысление современного городского пространства

А.В. Гусева Функция и дизайн временной архитектуры: японский опыт

Anna Guseva Function and Design in Temporal Architecture: The Japanese Experience

A long-life of the building is the sine qua non of architecture. Solidity goes along with usefulness and beauty in Vitruvian triad. In this paradigm a building is considered as a mean of communication not only with a present but also with a future. Furthermore, as buildings and infrastructural facilities play an important role for the formation of urban landscape, they could become a historical symbol and representation of the city identity like Tour Eiffel in Paris. Although buildings could be regarded as elements of established coordinates that helps us to orientate in the urban (or rural) space.

But what happens if building is designed as a temporal construction, what status does it have, what role does it play in the surrounding landscape, in visual and semiotic context? In comparison to the Western architectural paradigm Japan developed a paradigm based on a cycle of rebuilding with consideration of the temporality as an necessary part of life-cycle. It would be reasonable to suggest that this temporality of a building affects not only consumers, but approaches to design developed by architects. With the purpose to analyze how the temporality impacts on idea, methods and approach to design in contemporary architecture, what possibilities does it open and what

Keywords:
temporal architecture,
contemporary architecture,
Japan.

Ключевые слова:
временная архитектура,
современная архитектура,
Япония.

limitations does it put on design, this study describes the design and implementation of the temporal buildings designed by Japanese architects in 1990s and 2000s.

Традиционно в западноевропейской архитектурной традиции долговременность постройки является одним из качеств архитектуры: прочность дополняет красоту и пользу витрувианской триады. Однако, вопреки здравому смыслу, архитекторы занимаются временной архитектурой, и занимаются ею давно. Первые свидетельства уходят в эллинистический период, но придали ей особый статус уже архитекторы периода Возрождения¹. В эпоху барокко временной архитектуре уделяли внимание не меньшее, чем «вечной», поскольку многочисленные шествия, как праздничные, так и траурные, которые любила эта эпоха, требовали соответствующего оформления. В XIX веке появился новый жанр временной архитектуры — павильоны для индустриальных выставок. Многие из этих павильонов (такие как Барселонский павильон Л. Миса ван дер Роя или павильон «Махорка» К. Мельникова), несмотря на краткость существования, наравне с другими постройками вошли в историю архитектуры. В начале XXI века ежегодное приглашение архитекторов создавать новый проект павильона лондонской галереи «Серпентайн» в Кенсингтонском парке стало своего рода негласной архитектурной премией. Тем не менее в контексте устойчивой традиции строить на века, временная архитектура занимает положение, скорее, маргинальное, некой фигуры вне основного архитектурного текста.

Что дает архитектуре подобное ощущение скоротечности? Это новая мода в мире, где понятие вечности утратило актуальность? Или краткость существования открывает для архитектора новые горизонты, которые были невозможны в мышлении, определенном границами твердой материальности и истории?

И хотя, как правило, срок жизни временной архитектуры изначально краток (от нескольких дней до месяцев) по сравнению с обычными постройками, временное здание, как и любое другое здание, вносит изменения в пространство, в котором она возникает. Например, постройки, созданные архитекторами (и не только) в рамках проекта «Сукка-сити» в 2010 году, проведенного в рамках праздника Суккот, кардинально преобразили привычную картину одной из центральных площадей Нью-Йорка — Юнион-сквер².

В данной статье на примере временных построек современных японских архитекторов представлена попытка проанализировать, как временность объекта влияет на замысел и процесс дизайна.

Какие возможности она открывает и какие ограничения вводит? В каких пространствах возникает и существует временная архитектура? Обзор и анализ объектов предваряют замечания по историографии вопроса и терминологии.

Историография и терминология

Притом, что временная архитектура как явление уже имеет свою историю, изучению ее как феномена уделяется еще довольно мало внимания. Хотя нельзя говорить о том, что проблема времени выпадает из поля зрения архитекторов и исследователей, научных исследований феномена временной архитектуры в архитектуре XX века крайне мало. Пока преобладают главным образом монографии альбомного характера, в которых по принципу каталога собраны временные объекты ведущих архитекторов XX века³. Но чаще временные постройки рассматриваются в контексте всего творчества архитектора. Исключения представляют лишь выставочные павильоны и комплексы. Еще одной сферой, в которой можно познакомиться с анализом временной архитектуры, являются исследования, рассматривающие особенности использования и применения конструкций и материалов⁴.

В целом термин «временная архитектура» (англ. *temporary architecture*) может применяться к любым постройкам, в проектировании которых заложен конечный срок использования от нескольких дней до нескольких лет. К временным постройкам могут относиться сооружения самого разного типа и функций: от летнего кинотеатра, устроенного под эстакадой, до олимпийских сооружений. Временная архитектура также может рассматриваться как элемент временного изменения городского пространства — «временного урбанизма»⁵ или может являться частью арт-интервенции.

Применяется также и термин *overlay architecture* — «накладная архитектура», который относится к различного видам дополнениям, как правило, к уже существующим зданиями, которые позволяют внести в него изменения на краткий срок исходя из требований ситуации (например, строительство временных террас или навесов для проведения мероприятий).

Иногда по отношению к временной архитектуре используется термин, заимствованный из интернет-словаря, — *pop-up architecture* — по аналогии с всплывающей рекламой на просматриваемой веб-странице⁶. Чаще всего этот термин применяется к небольшим по масштабу постройкам, возникающим спонтанно, как одно из средств по привлечению внимания публики к проблеме или событию.

Японские архитекторы и время

Почему же, несмотря на то, что в портфолио большинства ведущих архитекторов XXI века можно найти временные постройки, японский опыт стоит выделить как отдельный феномен?

Во-первых, японские архитекторы наиболее последовательно и регулярно, чем их коллеги в других странах, занимаются именно временными постройками. В 2013 году архитектурный онлайн-журнал «Dezeen» составил список «Десяти лучших временных конструкций за 2013 год»⁷, и половина конструкций из этого списка спроектированы при участии японских архитекторов.

Возможно, одна из причин такого повышенного внимания к временным постройкам среди японских архитекторов лежит в культурной традиции. Если на Западе архитектор существует, как уже говорилось выше, внутри установившейся традиции позитивного отношения к протяженной жизни здания перед кратким, то в японской культуре мгновение занимает совсем не второстепенное положение. В японской культуре категории «вечного» и «временного» не могут существовать друг без друга. Преходящее, мимолетное, выражаемое в буддийском понятии *анитья* (яп. *мудзё* — «непостоянство, бренность»), стало одной из важнейших категорий японской эстетики, описывающее «красоту мимолетного»⁸.

В архитектуре отличное от западного отношение ко времени, безусловно, проявляется в традиции регулярной перестройки синтоистских святилищ: Исэ-дзингу — каждые 20 лет, Идзума-тайся — каждые 60 лет. Традиции уже всемирно известной, но тем не менее не укладывающейся в привычную нам традицию восприятия памятника архитектуры и его охраны. Подобное осознание бренности во многом было определено особенностями географического положения самой Японии в районе сейсмической активности и тайфунов с Тихого океана, приносящих разрушительные землетрясения, цунами и наводнения. Понимание скоротечности времени и необходимости в случае стихийного бедствия быстро восстановить разрушенные постройки проявляется как в строительной технологии, так и в использовании таких хрупких, но зато быстро восполняемых материалов, как дерево и бумага.

Оспаривая очевидное: Сигэру Бан

Архитектор Сигэру Бан (р. 1957), лауреат Притцкеровской премии 2014 года, является одним из самых известных на международной сцене японских архитекторов, последовательно проектирующих временные постройки из временных материалов.

С. Бан начал экспериментировать с бумагой в середине 1980-х, переходя от малых форм к полноценным зданиям⁹. Когда в 1995 году в Японии ликвидировали последствия сильнейшего землетрясения в Кобэ¹⁰, Бан предложил использовать разработанную им модульную конструкцию из бумажных труб: оказалось, что бумажные дома Бана строить дешевле, а жить в них намного комфортнее, чем в палатках службы спасения, начали собирать деньги на строительство новых домов.

После землетрясения помимо проблемы расселения потерявших жилище возникла и проблема возвращения к привычной жизни после бедствия, обретения распавшихся внутри квартальных и внутриобщинных связей¹¹. Поэтому следующим проектом Бана было строительство «Бумажной церкви» в Кобэ (1995), которая стала главным местом собрания для жителей района.

Простота конструкции, предложенная Баном, позволила вместо профессиональных рабочих привлечь 160 волонтеров¹². На строительство потребовалось пять недель. Церковь проста в плане: по сути, это площадка размером 10 на 15 метров, закрытая от непогоды по периметру панелями из поликарбоната и тентовой крышей из белой архитектурной ткани с тефлоновым покрытием. Внутреннее пространство решено как овальный атриум, окруженный 58 стройными колоннами (330 мм в диаметре) пятиметровой высоты. Колонны — на самом деле трубы из прессованных слоев бумаги с толщиной стенок 15 мм. Расстояние между колоннами, расставленными по овальному периметру основного пространства церкви, варьируется: широко расставленные в зоне входа, они стоят почти вплотную друг к другу в противоположной части овала — там, где находится алтарь.

Бан не использует дополнительных штукатурок или красок — как и в традиционной японской архитектуре, здесь только естественные цвета самих материалов. Если в северном климате коричневый картон смотрится невыразительно¹³, то в Японии или на Тайване (куда через двадцать лет была перевезена картонная церковь) нейтральный цвет картона, наоборот, оттеняется яркой зеленью и солнцем. Благодаря лаконичным формам и естественным цветам дерева, бумаги и поликарбоната (который фактически лишен цвета) проекты Бана легко взаимодействуют с городским контекстом, не отторгая его, а приглашая зрителя познакомиться с новым зданием шаг за шагом.

С. Бан продолжил работать с картоном, экспериментируя с конструкцией¹⁴. В 1998 году появился «Бумажный купол» (навес над стройматериалами в префектуре Гифу), представлявший собой параболическую арку с длиной дуги 27 и высотой 8 метров. Арка

была выполнена на основе расчета модульной конструкции (один модуль размером 1,8 на 0,9 м) из картонных труб и клееной фанеры. Картонные трубы конструкции, усиленной стальными тросами, были покрыты этилуретаном для защиты от влаги.

Павильон Японии на Экспо-2000 в Ганновере продемонстрировал, что математически рассчитанная конструкция на основе сетки из картонных труб позволяет перекрывать большие площади и создавать сложные формы. Сетчатая конструкция оболочки (grid shell) была рассчитана Баном вместе с немецким инженером и архитектором Фраем Отто¹⁵. В Ганновере бумажная конструкция приняла форму наполненного светом бумажного туннеля высотой 15,9, шириной 25, длиной 78 м. Поскольку объект задумывался изначально временным, необходимо было сразу же решить и вопросы не только строительства, но и его разборки и утилизации материалов. Чтобы добиться полного растворения в природе всех материалов после деконструкции, Бан заменил стальные скрепляющие элементы на текстильные ленты, что позволило свести к минимуму и использование специальной техники, — конструкция собиралась и разбиралась вручную.

Бумага считается ненадежным материалом, но продолжительность жизни здания определяется вовсе не материалом, а чувствами, которое оно вызывает, — «если здание любимо, то оно вечно», — считает архитектор¹⁶. С. Бан превратил бумагу из материала временного и хрупкого, исполняющего роль оболочки или визуального маркера границы между пространствами (в ширме, дверях-*фусума* или ставнях-*сёдзи*), в несущий конструктивный элемент. Само понятие, что есть временно, а что вечно, трансформируется.

Отражение контекста: Тойо Ито

Совсем по-другому к временной архитектуре подходит еще один лауреат Притцкеровской премии (2013) Тойо Ито (р. 1941). Тема временности для него родилась не из катаклизмов, а была в первую очередь полигоном для поиска новых архитектурных форм и средств выражения, адекватных современному человеку. К временным постройкам Ито обратился примерно одновременно с Баном в 1980-е, но не в жилой архитектуре, а в выставочном строительстве. В конце 1980-х японские архитекторы, которым тогда было около сорока, создали так называемый стиль временной архитектуры, который был «совершенно не похож на прочные, закрытые и бетонные здания старшего поколения», как писал японский критик А. Судзуки, представляя на страницах английского *AA files* проекты Т. Ито и И. Хасэгавы¹⁷. И если поиски Бана 1980-х лежали вне основного течения японской архитектуры, то работы Ито и Хасэгавы родились из самого сердца экономического японского чуда и связанных

с ним масштабных проектов по организации выставок, которыми занималась архитектурная компания «Сэккэй Рэнго Груп» (Sekkei Rengo Group). В нее входили бывшие архитекторы-метаболисты, такие как К. Кикутакэ и Кавадзоэ. Мэтры занимались проектированием зданий, тогда как временные сооружения были отданы на откуп младшему поколению¹⁸.

В таких проектах, как «Павильон для выставки в Нагоя» (1989) или «Ресторанная и рекреационная зоны выставки Exotic showcase» в Йокогаме (1989), Ито прибегает к недорогим материалам и технологиям строительства — стальным конструкциям и полимерам. Эти временные конструкции лишены тщательной отделки и намеренно оставлены «недостроенными», отражая постоянный меняющийся контекст вечно строящегося Токио, что так интересовало Ито в 1980-е годы¹⁹.

Вторая тема, о которой много размышляет Ито в этот период и непосредственно связанная с контекстом Токио, — поиски новых форм современного городского дома. Ито приходит к выводу, что одним из выходов для современного человека, который вынужден много перемещаться как по городу, так и по миру, может быть отказ от постоянного и переход к мобильному жилищу.

В начале 1980-х Ито представляет два разномасштабных временных проекта: дизайн-инсталляцию «Дом для токийской кочевницы» (1982), а чуть позже — архитектурный проект «Pao for Tokyo Urban nomads». Дом для неокочевников в собранном состоянии представляет многогранную призму, образованную натянутой на треугольные рамы матовой легкой тканью. Внутри собрано все, что нужно, чтобы перевести дыхание и почувствовать себя внутри своего индивидуального пространства. Современный дом — это не материальная постройка, прочно связанная лишь с одним определенным местом в пространстве, а скорее, меняющаяся и переносная граница, при помощи которой из большого пространства мира временно выделяется индивидуальное пространство «дома». При этом дом неокочевника, возникая каждый раз на новом месте, должен обладать гибкостью и нейтральностью, которые дадут ему возможность удачно встраиваться в новое пространство. Модульная система позволяет менять размеры и варьировать функции пространства, в то время как матовая нейтрально белая ткань тента подчеркивает визуальную нейтральность структуры.

Эксперименты с пространством: Кэнго Кума

Хотя имя К. Кумы (р. 1954), в отличие от С. Бана, не связано так неразрывно с временными сооружениями или материалами, временные постройки в их самых разных ипостасях занимают довольно много места в его портфолио, в котором есть различные

объекты — от выставочных павильонов до инсталляций, но особое место занимают павильоны для чайной церемонии. Разрабатывая типологию современного чайного павильона, Кума не только каждый раз решает архитектурную проблему соотношения пространства и формы, но и неизменно вступает в диалог с многовековой традицией чайного действия (яп. *тя-до*: или *тяно-ю*)²⁰.

Первое, что бросается в глаза при просмотре чайных павильонов Кумы, — это отсутствие таких естественных природных материалов, ассоциирующихся с чайной культурой, как дерево, солома, камень. По мнению архитектора, в современной среде рядом с бетоном и стеклом подобные материалы будут казаться нарочитыми и претенциозными, что противоречит самому духу чайной церемонии²¹. Кроме того, у Кумы использование того или иного материала невозможно лишь в качестве отделки, так как проявляющийся снаружи материал — это всегда неотъемлемая часть конструкции²². И в чайных павильонах метод работы Кумы виден чрезвычайно отчетливо. По сути, он сводится к простой формуле: выбор материала, создание модуля и мультиплицирование модуля для создания объема здания²³.

Например, чайный дом Орибэ, спроектированный для Ceramics Park Miho (префектура Гифу), представляет собой кокон площадью 8 кв. м, построенный из вырезанных по лекалам пластиковых панелей толщиной 5 мм и расположенных на расстоянии 65 мм друг от друга²⁴. Панели скреплены между собой веревками, благодаря чему сборка павильона не требует специальных навыков и инструментов.

Можно сказать, что в «Парящем чайном павильоне Фуан» безыскусность материалов и простота конструкции доведены до своего логического предела. С другой стороны, этот павильон получился наиболее абстрактным и даже фантастичным из всех.

Надо отметить, что чайная церемония изначально была направлена на выключение человека из привычной ему среды и суеты не только за счет погружения в чайное действие, но и за счет нахождения в особом сконструированном пространстве. Кума полагает, что для современного человека таким средством отключения из привычного окружения становится компьютер и виртуальный мир. Кума сравнивает свои чайные павильоны с таким девайсом, отправляющим нас в виртуальную реальность²⁵.

Погружению в другую — «чайную» — реальность может способствовать преодоление привычных стереотипов, например, восприятия нашего тела в пространстве²⁶. Полупрозрачная вуаль, ниспадающая с прозрачного шара, наполненного гелием, окружает крохотное пространство в 4,5 татами (7,9 кв. м). Это пространство пронизуемо

и в то же время отделено от нас; татами приподняты над землей таким образом, что вуаль маскирует границу между татами и полом, создавая ощущение парения — по-японски «фуан».

Кроме того, как отмечают архитекторы и исследователи, Кума в своем творчестве последовательно стремится к отрицанию архитектуры, стремится победить ее, приглушив «архитектурность» и по возможности стереть вообще²⁷. Именно временная архитектура позволяет отойти от стандартных требований, предъявляемых к зданию, на максимальное расстояние. Можно сказать, что временный чайный павильон для Кумы — это не только исследование потенциалов материалов, конструкций и пространства, но и возможность приблизиться к «вне-архитектурности».

Заключение

В данной статье на примере временных построек японских архитекторов С. Бана, Т. Ито и К. Кумы представлена попытка проанализировать, как временность объекта влияет на замысел и процесс дизайна.

Как показывают представленные проекты Т. Ито и К. Кумы, архитектор, создавая временные объекты, предлагает такие решения, на которые он, может быть, не решился бы, проектируя долговременные здания. Таким образом, фактор времени влияет на подход архитектора к проектированию такого объекта, точно так же он может влиять на отношение и формирование позиции зрителя, рассматривающего такую архитектуру.

Бумажные проекты Бана, создаваемые изначально как решение для конкретной задачи — быстро и дешево построить здание, — за тридцать лет привели к революционному переосмыслению возможностей одного из самых дешевых и экологичных материалов — бумаги. Отработанная на временных постройках технология строительства из картонных труб позволила Бану перевести этот материал из разряда «непрочных» в опробованные и приемлемые для строительства, сохранив при этом экономичность и скорость возведения, свойственные временным постройкам.

В то же время было бы неправильно рассматривать временные объекты только как своего рода лабораторию для архитектурно-инженерных опытов. Одна из важных составляющих временных построек — это диалог между архитектором и пользователем, пусть и временным. За исключением отдельных конструктивных экспериментов, которыми занимается С. Бан, большая часть построек является общественными или активно взаимодействует с социумом, будь то строительство временного жилья или выставочных павильонов. Так, создавая временные и легко возводимые павильоны

и располагая их в общественных пространствах, Кума выводит чайный павильон из ряда элитарных, давая возможность сделать паузу и «выключиться из привычной реальности» при помощи чайного действия намного большему числу людей, чем классический чайный павильон, находящийся, как правило, в монастыре.

Можно предположить, что эта временность изменяет реакцию и зрителя, который, пусть и кратко, но выходит за пределы привычной оценки постройки с точки зрения удобства, качества и прочности. Например, павильон «Фуан» Кумы или «Дом токийской кочевницы» Ито представляют неожиданные интерпретации типологии чайного павильона и городского дома, однако их временность создает своеобразный психологический буфер при восприятии объекта, позволяя перейти от категоричного отрицания неожиданного к более гибкому восприятию, дающему шанс всему странному на основании его временности.

Во временности безусловно есть очарование, которое не может позволить себе «вечная» архитектура, на что указывали еще в 1970-е годы архитекторы английской группы «Аркигрэм», отметившие, что «трудно не поддаться обаянию идеи... когда Мгновенный город появляется из ниоткуда, а потом, после события, подобрав юбки стремительно исчезает»²⁸. Временная архитектура позволяет отказаться от монументальности и работать как бы в «эскизной» манере, тем самым открывая совершенно новые возможности для архитектурного творчества. Изначально предусмотренная краткость существования здания дает архитектору ту свободу, к которой не всегда получается подступить в рамках строительства с оглядкой на вечность.

Примечания

1. *Chabrow B.* On the significance of temporary architecture // *The Burlington Magazine*. 174. Vol. 116. No. 856. P. 384–388, 391.
2. Проекты, как отобранные для реализации, так и конкурсные, представлены на сайте конкурса. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sukkahcity.com/>.
3. Такие как: *Jodido Ph.* Temporary Architecture Now! Cologne: Taschen, 2011; *Aiello C.* Temporal architecture. Los Angeles: Evolo publishes, 2015.
4. Например такие работы, как: *Preston S.J., Bank L.C.* Portals to an Architecture: Design of a temporary structure with paper tube arches // *Construction and Building Materials*. 2012. Vol. 30. P. 657–666; *Lombardo G.* Weightiness and lightweight for a temporary architecture sustainable // *Journal of Civil Engineering and Architecture*. 2012. Vol. 6 (1). P. 53–62.
5. *Bishop P., Williams L.* The temporary city. London: Routledge, 2012.
6. *Chan K.* Pop-up Populism: How the Temporary Architecture Craze is Changing Our Relationship to the Built Environment [Электронный ресурс] // *Blouin Artinfo*. 2012. No. 8. URL: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/802841/pop-up-populism-how-the-temporary-architecture-craze-is>.

7. Подборка журнала представлена на сайте: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.designboom.com/architecture/top-10-temporary-structures-of-2013-12-17-2013/>.
8. *Боронина И.А.* Поэтика классического японского стиха. М.: Наука, 1978.
9. *Buntrock D.* Shigeru Ban: Ethical experimenter // *Architecture — American Institute of Architects*. 1996. Vol. 85 (10). P. 104–109.
10. В результате землетрясения в 7,3 балла по шкале Рихтера 17 января 1995 года в Кобе и окрестностях было разрушено 200 000 зданий и погибли 6434 человека.
11. *Chamlee-Wright E.* The cultural and political economy of recovery: social learning in a post-disaster environment. New York: Routledge, 2010.
12. О технологии строительства домов из бумажных тубусов см.: *Ban S., Shodhan K.* Paper-Tube Housing // *Perspects*. 2003. Vol. 34. P. 154–159.
13. Временный павильон для выставочного центра «Гараж» по проекту С. Бана был построен в Парке Культуры (2012) и демонтирован осенью 2015.
14. Подробнее о работах С. Бана см.: *Ban S., Miyake R.* Shigeru Ban: Paper in Architecture. New York: Rizzoli International publication, 2009; *McQuaid M.* Shigeru Ban. London: Phaidon, 2003.
15. *McQuaid M.* Op. cit. P. 8–10.
16. *Kimmelman M.* A Designer of Social Change // *The New York Times* (New York edition). 2014. March 25. P. C1.
17. *Suzuki A., Hasegawa I, Ito T.* Temporary Architecture // *AA Files*. No 17. 1989. P. 48.
18. *Suzuki et al.* Op. cit. P. 48, 58.
19. *Hildner C.* Toyo Ito: Interview // *The Architectural Review*. 2013. Vol. 233. No 1394. P. 18–19.
20. О чайной церемонии подробнее см.: *Игнатович А.* Чайное действо. М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
21. Временные проекты находятся в РАЗДЕЛЕ «pavilion» на сайте архитектора: [Электронный ресурс]. URL: <http://kkaa.co.jp/works/pavilion/>.
22. *Bognar B.* Material Immaterial: The New Work of Kengo Kuma. New York, NY, USA: Princeton Architectural Press, 2009. P. 32.
23. *Daniell T., Birnbaum A.* Acting Natural // *AA Files*. 2014. No. 69. P. 100–106.
24. Биоморфная как бы продавленная в центре форма павильона отсылает к знаменитым чайным чашкам знаменитого чайного мастера Ф. Орибэ (1544–1615), которые высоко ценятся за свою естественную неправильность форм.
25. Цит по: *Bognar*. P. 210.
26. Комментарий к объекту на сайте архитектора: [Электронный ресурс]. URL: <http://kkaa.co.jp/works/pavilion/floating-tea-house/>.
27. *Isozaki A., Ando T., Fujimori T.* The Contemporary Tea House: Japan's Top Architects Redefine a Tradition. Tokyo: Kodansha International, 2007. P. 24.
28. *Cook P.* (Ed.). Archigram. New York: Princeton Architectural Press, 1999. P. 96.

Н.А. Коновалова Современные музеи Японии: НОВЫЕ ПОДХОДЫ К СОЗДАНИЮ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОСТРАНСТВА

Nina Konovalova Contemporary Museums in Japan: The New Approaches to the Creation of an Exhibition Space

By the end of the 20th century museum, in the traditional view, has become increasingly criticized for elitism. World experiments with the museum space by the end of the 20th century take place in Japan. At the turn of 20–21st centuries Japan followed widespread tendency to create new museums. In each prefecture, each city opens up new municipal and private museums, both large-scale and very chamber. Museums are slowly beginning to adapt their functional-spatial structure and architectural appearance to the needs of the mass of visitors. The museum space is endowed with new functions. One of the most unusual and popular museums in Japan in recent years, which combines an innovative concept and talented architecture, is widely regarded as the Museum of Modern Art in Naoshima. The report will analyze the architecture of museums in Japan, the end of the 20th — beginning of 21st century. In terms of the overall concept and its disclosure in the organization of space. Architectural Experiments Japanese masters in this area are particularly interesting.

Keywords:

Japan contemporary museums, receptions organization of space, «Island of Art» Naoshima.

Ключевые слова:

современные музеи Японии, приемы организации пространства, «остров искусств» Наосима.

Привычная логика говорит о том, что вопрос о строительстве нового здания музея поднимается прежде всего в связи с необходимостью размещения определенной коллекции, которая уже не помещается в существующем здании или нуждается в отдельном экспонировании. Обычно только в этом случае начинают обсуждаться концепция, размер и архитектурный облик нового здания. Однако в последние десятилетия отправная точка этой логической цепочки сместилась. В разных странах все чаще создаются музеи, появление которых никак не связано с реорганизацией размещения коллекции.

Япония — яркий тому пример. Причиной возникновения нового музея здесь часто становится не коллекция, а стремление показать процветание того или иного города (префектуры) или определенной корпорации. Нередко формирование коллекции происходит уже после того, как создана концепция музея и разработан проект здания. Это характерно прежде всего для частных или небольших префектуральных музеев.

Япония по праву считается одной из самых крупных и активных музейных держав преимущественно благодаря большому количеству музеев в стране и высоким темпам появления новых¹. За последние примерно три десятилетия в Японии появилось много новых «местных», иногда совсем маленьких, реже крупных музеев, в создании которых четко прослеживается принцип главенства архитектуры здания над музейной коллекцией. Именно архитектура новых музеев становится определяющей, играя первостепенную роль и для заказчика, и для их посетителей.

Одним из ярких примеров создания музея в соответствии с передовыми архитектурными экспериментами стал Музей фруктов в Яманаси (1996), спроектированный Ицуко Хосэгавой (р. 1941), включающий в себя помимо выставочного зала тропическую теплицу и мастерские для занятий ремеслами, тем не менее он назван именно музеем, а не оранжереей или центром ремесел. Спроектированное с помощью трехмерного моделирования, здание довольно ярко представляет тенденцию последнего времени — «музеев без произведений искусств». В основе проекта музея — металлическая сетчатая конструкция, обозначающая объем постройки.

В районе порта в городе Кобэ, в центре парка, расположен крупнейший в мире Морской музей (архитектурный отдел компании Harbor Maintenance Group). Его венчают белые стальные сетчатые конструкции, напоминающие раздутые ветром паруса судна. Музей был открыт в 1987 году в ознаменование 120-летия с момента

открытия порта Кобэ. Его важнейшей задачей стала необходимость показать в том числе и архитектурно-художественными средствами, значение порта Кобэ в истории Японии. Именно этот порт долгое время был связующим звеном между страной и внешним миром.

Современные архитекторы Японии уделяют новым музеям повышенное внимание, стараясь осмыслить и объяснить их меняющуюся роль. Арата Исодзаки (р. 1931) утверждает, что сейчас выросло новое поколение, которое отказывается от традиционной концепции музея, понимая необходимость предоставлять специально организованные пространства (часто довольно скромных размеров) для недавно созданных произведений искусства и инсталляций, отражающих дух современности². В соответствии со своими представлениями архитектор спроектировал Музей современного искусства в Наги (Nagi MoCA, 1994). В маленьком городке Наги никогда не было хоть сколь-нибудь значимой коллекции произведений искусства, и когда Исодзаки предложили взяться за этот проект, не было ясности, что именно будет выставляться в этом музее. В результате знаменитому зодчему пришлось обеспечить не только архитектурную, но и содержательно-художественную часть проекта. Он предложил выставить работы своей супруги, Аико Мияваки (р. 1929), а также ее коллег — художников Сусаку Аракава (р. 1936) и Кадзуо Окадзаки (р. 1930). Значение этого музея определяется прежде всего попыткой автора создать с его помощью символическую структуру, гармонично сочетающуюся не только с произведениями искусства, но и с местными традициями и, конечно, с ландшафтом.

Перед сложной задачей был поставлен архитектор Тойо Ито (р. 1941), получивший заказ на создание Музея озера Сува в Нагано (1993). Под застройку был выделен очень длинный и узкий участок, очертаниями которого и был обусловлен план нового музея. В архитектурно-художественном облике нового здания Ито четко прочитывается образ перевернутой лодки. Как и многие представители его поколения, архитектор активно ищет новые пути формообразования, используя, в частности, компьютерное моделирование. Ито указывает, что «конструктивные элементы и инженерные коммуникации должны быть заключены в стены во избежание создания неровностей во внешней оболочке здания. Алюминиевые панели и потолочные перекрытия, не зависящие от “тела” здания, покрывают его плавную дугу словно второй кожей»³. Такой сложный по кривизне объем мог быть создан только с помощью трехмерного моделирования, который дает совершенно новый уровень свободы действий. Архитектура все больше проникает в сферу

скульптуры, так называемого чистого искусства. Сам Ито указывает на то, что в наше время механистические формы перестали доминировать, на смену им пришли потоки информации, главенствующие в современном обществе. Новые образы — это, скорее, не сами формы, а объемы, в которых протекают невидимые процессы. «Более важными становятся не воплощенные формы, а образ пространства, которое делает выражение этих форм возможным»⁴. При всей сложности построения изогнутой кривой, которая определила архитектурную форму Музея озера Сува, сторонний наблюдатель, скорее всего, отметит простоту и лаконичность внешнего облика постройки, а также органичность ее размещения в пространстве. Тойо Ито настолько точно вписал свое произведение в окружающую среду, что создал гармоничный баланс между природой и архитектурой. Голландский архитектор Рем Колхас особо подчеркивает свойства зданий Ито «впитывать» свет и взаимодействовать с окружающей средой: «В то время как остальные пытаются воплотить эстетику растворения, Ито без всяких усилий растворяется и все же управляет потоком событий»⁵.

В префектуре Хёго, где начиная с 1950 года проводится фестиваль, посвященный памяти уничтоженных во время Второй мировой войны лесов, решено было создать Музей леса (1994). Он должен был стать архитектурной эмблемой префектуры. За разработку концепции музея взялся Тадао Андо (р. 1941). С присущей ему элегантностью, Андо воплотил в жизнь все чаяния заказчиков, вписав постройку в природное окружение так, что они стали единым целым, но при этом в проект не было привнесено ни доли сентиментальности.

Здание Музея леса в префектуре Хёго с точки зрения геометрии довольно лаконично — на вершине холма установлен усеченный конус с диаметром основания 46 м. Изнутри четко пополам его делит пешеходный мост, ведущий посетителей в лес к дому для гостей. Мост является еще и прекрасной смотровой площадкой. Здание музея выстроено из дерева в сочетании со стальным каркасом и бетоном. Внутреннее пространство музея организовано следующим образом: наклонный пол вовлекает посетителей в движение вниз по спиралевидной дорожке, которая вторит внутреннему пространству холла. Единственный элемент, апеллирующий к образу леса, — 16-метровые колонны из кедра. Тема контакта с природой возникает опосредованно, усиливаясь за счет концептуальной для архитектора монументальности.

Выстроенное Андо пространство музея как будто совсем не предназначено для экспонатов. По крайней мере, оно в них

не нуждается. Архитектор создавал не выставочный зал, а скорее, пространство для размышлений. Благодаря своей архитектуре Музей леса сам стал самодостаточным объектом. Оно вовлекает посетителя в свое пространство, которое захватывает и завораживает, влияет на мысли и чувства.

Важной составляющей при создании любого музея является предоставляемая им информация. Посетителя в него завлекают документы определенной исторической эпохи, коллекции произведений искусства или еще что-то. Создание новых музеев без коллекций предполагает возложение информационных функций на архитектуру, часто в ущерб экспозиции.

При разработке концепции К-Музея (1996) архитектор Макото Сэй Ватанабэ (р. 1952) ставил перед собой задачу создать модель города, делая упор на транслировании качества урбанистической жизни. Для размещения музея был выбран участок около береговой линии Токийского залива, оказавшийся свободным после переноса Международной выставки 1990 года из Токио в Осаку. Ватанабэ в образе музея постарался отразить инфраструктуру современного города, его энергетику, ритмы, потоки информации. Необходимо было подчеркнуть постоянное изменение городского пространства, вечное движение пульсирующей в нем жизни.

Архитектор сознательно усложнил инженерно-техническое решение своей постройки. Для создания нужного эффекта он рассчитал минимально необходимую опору здания. При осмотре постройки складывается такое ощущение, что автором запечатлен короткий миг покоя в процессе перехода от одного режима (или состояния) к другому. Перехода постоянного и неизбежного. Сам архитектор назвал этот момент «рывком»⁶. Именно этот момент — момент рывка, и стал ключевым в восприятии всего здания, поскольку, экстраполируя данную ситуацию на образ мегаполиса, движение перехода оживляет его, наполняет жизнью.

Вокруг музея искусственно образован сложный ландшафт, характеризующийся серьезными перепадами рельефа местности. Он также стал символом диалога — диалога неподвижной, по сути своей, архитектуры и постоянно меняющегося города. К-Музей состоит из разных (как с точки зрения материалов, так и геометрии форм) частей, которые вместе составляют единое целое, являясь образом города, в котором сосуществуют разные архитектурные стили, разные социально-ориентированные пространства и т. д. И только все вместе они образуют живой организм под названием «город». Таким образом, К-Музей должен был в знаковой степени отразить и динамизм развития города, и одну из его главных

характеристик — разнообразие, при котором комбинация простых составляющих рождает сложное целое. Однако взаимодействие различных элементов не должно нарушать фундаментальный принцип города — баланс — залог его устойчивого развития. Также обращает на себя внимание значительное количество зеркальных поверхностей на фасаде музея. Они размещены на сторонах постройки под разными углами, усиливая этот разноголосый и разноформатный диалог архитектуры с современным городом.

К-Музей хорошо иллюстрирует ярко проявляющуюся в Японии тенденцию создания музеев, по архитектурному образу которых можно получить исчерпывающую информацию о предназначении и главной идее здания. Музей влияет не только на его посетителей, но и на внимательных прохожих — нет необходимости его посещать, чтобы составить свое представление.

Апофеозом музейного пространства, способного влиять не только на эмоции и чувства людей, но и притягивать к себе, создавая все условия для успокоения, сосредоточения и размышления, стал Музей современного искусства в Наосиме, спроектированный Тадао Андо.

У острова Наосима очень интересная история. Небольшой остров во Внутреннем Японском море с середины 1990-х годов превратился в оазис современного искусства. Идея превратить Наосиму в нечто совершенно уникальное и создать остров-музей современного искусства принадлежит президенту и хозяину крупнейшей японской образовательной компании «Benesse Art Site» Соитиро Фукутакэ. Он вспоминал впоследствии, как случайная встреча в баре с Тадао Андо помогла сделать его мечту реальностью. Знаменитый архитектор моментально увлекся красивой идеей и взялся за разработку концепции и проекта музейного комплекса, благодаря которому появился «остров искусства». Кроме того, тихий, размеренный ритм жизни острова успокаивающе действует на людей, уставших от лихорадочного темпа Токио и других мегаполисов.

Музей решено было расположить на высоком мысу острова, создав целый комплекс построек, включающий выставочные площади, конференц-зал, ресторан и гостиницу. Основная часть музея была построена в 1992–1995 годах. Идея Андо заключалась в том, что здание музея современного искусства должно соответствовать новым формам самого искусства. Андо решил создать своеобразный перформанс, который заключался бы в постоянном изменении музейного комплекса, его динамичном развитии во времени и пространстве. Архитектор запланировал каждый год присоединять

к комплексу по одной новой постройке. Следующим этапом стало строительство на холме за музеем отеля «Venesse House». Новые здания продолжают дополнять комплекс и сегодня⁷.

Все здания музейного комплекса прекрасно вписаны в холмистый ландшафт, гармонируя с ним благодаря использованию природного камня, параллелизму ступенчатых форм террас и площадок. Размеренная композиция вытянута по направлению к морю специально для того, чтобы открывались лучшие панорамы. Остров Наосима отличается удивительной красотой природы, поэтому главной целью архитектора стало ее сохранение, что было достигнуто благодаря слиянию воедино естественной среды и геометрии сооружения.

Для посетителей, приплывающих на Наосима, устроена пристань, играющая роль входа в выставочное пространство. Ступая на просторную площадку, вымощенную натуральным камнем, террасами поднимающуюся к вершине холма, человек попадает в природный оазис. Весь комплекс музея, созданного Андо — это своеобразный вариант сада, в основе которого — первоначальный пейзаж. Отталкиваясь от особенностей естественного ландшафта, Андо выстроил комплекс, поражающий своей способностью казаться «невидимым» в природе, что, по сути, является традиционной практикой в японской культуре.

Увидеть весь комплекс целиком невозможно, поскольку почти все здания заглублены в землю — с разных точек открывается лишь часть. Центральным художественным элементом музейного комплекса стал расположенный на вершине холма овальный зал под открытым небом. Эллиптическая открытая часть крыши размещена над бассейном, получившим название «Пруд размышлений». Эта зона освещается исключительно дневным светом. Прямые солнечные лучи, попадая внутрь здания, не могут сделать интерьер залитым солнечным светом, так как, отражаясь в зеркальной глади воды, они возвращаются вовне. Интерьер наполняет игра света и тени, образованная бликами воды. Вокруг бассейна расположены шесть гостевых комнат, так как это здание музея соединено с отелем, из окон открывается чудесный вид на море.

Главным стержнем концепции «острова искусства Наосима», благодаря которому он привлекает ежегодно десятки тысяч туристов из разных стран, стало обращение к человеку. Музей помогает ему найти себя, переосмыслить многие важные вещи. Если обычно в музеях выставляют специально отобранные картины, формируя вкус посетителей, то на «острове искусства», каждый человек сам для себя решает, что есть шедевр, что представляет для него

интерес, что будит его воображение, а что оставляет равнодушным. Открывая для себя на Наосиме искусство и архитектуру заново, каждый человек волен дать им свою, независимую оценку. Поэтому в Музее современного искусства на острове Наосима архитектура, скульптура и живопись составляют такое органичное единство с окружающей природой, превращаясь из объекта любования, восхищения или критики, в катализатор переоценки собственного мировоззрения, помогая кому-то найти новый смысл жизни.

Музеи как таковые, несомненно, предоставляют современному архитектору обширные возможности для самовыражения. Но сегодня в Японии, как и во всем мире, возникает тенденция к расширению понятия «музей». Можно сказать, что в настоящее время пространство, специально спроектированное для демонстрации предмета, коллекции, явления, или даже идеи, может по праву считаться музеем.

В Японии возникают такие трудноопределимые по назначению сооружения, ничего не предлагающие зрителю в качестве музейной экспозиции, а лишь подталкивающие к размышлению, созерцанию и внутренним открытиям. Большому числу новых музеев Японии не нужны коллекции. Архитектурно-художественный образ здания становится самодостаточным, стараясь донести до посетителя не только идею, но и воодушевить на размышления, подтолкнуть к необходимости заглянуть внутрь себя.

Примечания

1. Например, в префектуре Айти в настоящее время функционирует 31 музей. Из них 11 — это музеи, расположенные на территории средневековых японских замков, а 9 музеев — новые, построенные за последние 40 лет.
2. Из интервью с А. Исодзаки // Зодчий, 21 век. СПб., 2003. № 3. С. 92.
3. *Jodidio Ph. New Forms. Architecture in the 1990s.* New York, Tashen, 1997. P. 42.
4. *Solomon N.B. Architecture: Celebrating the Past, Designing the Future.* N. Y., 2008. P. 180.
5. Из выступления Рема Колхаса на 14-й архитектурной биеннале в Венеции в 2014 году.
6. *Watanabe M.S. Conceiving the City.* Pittsford, NY, U.S. A. L'Arca, 1998. P. 21.
7. Последними на сегодняшний день постройками «острова искусств» стали «Зал Наосимы» и частный дом «Матабэ», завершённые в 2015 году по проекту архитектора Хироси Самбуичи.

А.И. Ким

Критика городской перепланировки в работах южнокорейских художников 2000–2010-х годов

Adel Kim

The Critics of Urban Renewal in Works of South Korean Artists in 2000–2010s

During the last decades, a steady process of urban renewal has become one of the significant features of South Korean urban politics. Built during the period of industrialization under president Park Chung Hee's political regime, today old blocks with low red brick villas are constantly throwing down and being replaced with high-rise modern apartment complexes. Former inhabitants of those areas are forced to move; the local history, culture and community of the neighborhood disappear because of this demolition.

Recently, the problem of enforced modification of the city's appearance rises up in works of Korean contemporary artists. Unlike the Western artists whose urban criticism often finds its expression through diverse street art practices, Korean artists pay attention to the medium of photography (Ahn Se-kweon), installation art (Gyuchul Ahn) or interactive community projects (Okin Collective). By doing this, artists reflect both private and social experience caused by the urban redevelopment.

Keywords:

Korean contemporary art, urban renewal, historical memory, fatigue society, Ahn Se-kweon, Gyuchul Ahn, Okin Collective.

Ключевые слова:

корейское современное искусство, городская перепланировка, политика модернизации, историческая память, «общество усталости», Ан Сэ Гвон, Ан Гючоль, Коллектив «Окин».

This research is an attempt to find the roots and essence of the urban renewal problem, cover the diversity of artists' approaches to it and show the importance of this artistic reflection for social and political critique in terms of its impact to development of civil society in South Korea.

Архитектурный облик города и общество: постановка проблемы перепланировки

Сеул, современная столица Южной Кореи, — динамично развивающийся мегаполис, в полной мере отвечающий стереотипу «азиатского города». Для него характерно эклектичное сочетание старых узких улиц и высотных небоскребов, загруженный трафик, обилие электрических огней и неона. Глядя на Сеул сегодня, трудно представить себе, что после окончания Корейской войны в 1953 году страна была одной из беднейших в мире. Ее стремительное экономическое развитие во многом обусловлено проведением жестких реформ президента Пак Чонхи в 1960–1970-х годах.

Создание и поддержание современного облика города, безусловно, требует постоянных архитектурных реноваций. Одноэтажные частные дома, составлявшие большую часть жилой застройки после окончания войны, в 1960–1970-х годах сменились зданиями в несколько этажей — так называемыми виллами, а в течение последних десятилетий на смену им приходят модернизированные многоквартирные комплексы. Этот процесс изменения архитектурного облика города обозначается в корейском языке устойчивым словосочетанием «городская перепланировка». Предпосылки к ее проведению представляются объективно обоснованными: она осуществляется в районах, где прежние постройки требуют функционального восстановления, а жилищные условия заметно ухудшились и не соответствуют стандартам. Таким образом, перепланировке подвергаются в основном старые, поврежденные или требующие капитального ремонта здания. Основные ее цели — увеличение эффективности использования жилой территории, восстановление функций городских построек, улучшение качества жилых помещений, борьба с бедностью, достижение городского равновесия и гармонии и т. д.¹

Из этого должно следовать, что процесс перепланировки необходим и полезен для общества. Однако уже на протяжении многих лет он является предметом ожесточенной критики, одной

из главных причин которой стал стандартизированный, не учитывающий ни особенностей местности, ни интересов жителей способ ее проведения. Исследователи, занимающиеся экономической и юридической стороной процесса, выделяют следующие проблемы, связанные с процессом перепланировки.

Во-первых, количество жителей, остающихся жить в новых постройках после сноса старых, очень мало, едва достигает 10–20%; оставшиеся 80–90% вынуждены отказаться от проживания в привычном месте и переехать, следовательно, у них совершенно отсутствует личная выгода от перепланировки. Основная причина этого заключается в том, что стоимость квартир в новых домах несоизмеримо выше суммы полученной компенсации. При этом в большинстве случаев объекты, предназначенные под снос, заселены жителями из средне- и малообеспеченных семей, и новые комплексы, возводимые на прежнем месте, не соответствуют их финансовым возможностям.

Другая проблема связана с эстетическим обликом изменяющихся районов. Городская перепланировка подразумевает облагораживание городского ландшафта, однако этой цели трудно достигнуть, поскольку основным интересом компании-застройщика является получение прибыли. Ввиду чего новые комплексы приобретают гигантские размеры, особенно в высоту, не сочетаются с окружающим пейзажем и совершенно не представляют художественной ценности.

Наконец, перепланировка не отвечает требованиям «равенства и публичности» гражданского общества. Рядовые жители не обладают достаточными знаниями в специализированной области градостроения, в то время как застройщики не заинтересованы в полноценном информировании. По этим причинам возникает взаимное недопонимание, и благородные цели, озвучиваемые при начале кампании по перепланировке, становятся скорее внешними, поверхностными.

В результате в корейском обществе сформировалось стойкое негативное отношение к перспективе перепланировки. Возникающее среди горожан недовольство насильственным переселением и разрушением привычного уклада жизни иногда выливается в гражданские протесты. Их кульминацией стал инцидент в районе Ёнсан-гу в 2005 году, когда в ходе демонстрации произошло столкновение с полицией, жертвами которого стали 5 гражданских лиц и 1 полицейский. Основной причиной столь ожесточенного противостояния стало то, что план перепланировки района был введен без согласования с жителями.

Существует и другая сторона проблемы, связанная с культурной памятью. Во-первых, для Кореи важным является вопрос сохранения исторических достопримечательностей. Как известно, страна на протяжении своей истории подвергалась многочисленным нападениям со стороны ближайших соседей, что стало причиной практически полного отсутствия сохранившихся архитектурных памятников. В Сеуле не так много исторических зданий, датирующихся даже первой половиной XX века; постройки же, относящиеся к более отдаленному историческому прошлому, неоднократно подвергались фундаментальной реставрации. Сооружения, не представляющие культурной ценности, после сноса в кратчайшие сроки сменяются новыми постройками. Среднестатистический горожанин в обыденной жизни практически не соприкасается с прошлым и не осмысляет его; высокие темпы и постоянные изменения облика города не дают ему возможности остановиться и осознать историю собственной страны. Такое «вымывание» памяти имеет своим главным следствием забвение, которое также становится причиной низкой гражданской сознательности.

Еще один негативный аспект проблемы состоит в том, что перепланировка становится причиной разрушения социальных связей путем уничтожения локальных сообществ. Так же как и хаотично вспыхивающая и угасающая во многих кварталах Сеула джентрификация², заставляющая жителей перемещаться в более доступные районы, перепланировка насильно разрушает сложившиеся местные социальные связи, а также атмосферу, местную культуру, скромные достопримечательности жилых кварталов и т. д.

Таким образом, проблема городской перепланировки затрагивает не только экономическую и социальную, но и культурную сферу. Однако если о первых двух ведутся ожесточенные споры, то последняя в общественном сознании представляется менее значимой и освещается незначительно. По сути, специалисты в области культуры исключены из процесса перепланировки: она в первую очередь регулируется государственным административным аппаратом и коммерческими предприятиями. Однако именно деятели культуры способны переосмыслить проблемы на гуманистическом уровне. Поэтому неудивительно, что критика урбанистической перепланировки находит свое отражение в работах многих корейских художников.

Рассматриваемая тема не является новой для истории корейского искусства: связанные с ней вопросы поднимались в работах корейских художников начиная с 1980-х годов, в рамках критически направленного активистского художественного движения *минчжун*

мисуль, или в работах т. н. корейских гиперреалистов³. С тех пор художественный язык заметно изменился, завершив переход от первых отрицаний модернизма (в частности, антимодернизма) к постмодернизму и вызвал к жизни новые явления в области изобразительного искусства.

На тот факт, что тема перепланировки в последние годы вновь стала актуальной и требует рассмотрения, указывает большое количество связанных с ней выставок в корейских государственных и частных музеях. Среди них «*Хи-Гён, исчезнувший ландшафт*» в арт-пространстве «Поан-Ёгван» и «*Дрим Хаус*» в альтернативном арт-пространстве «Пул» (2009). В 2014 году в одном из отделений Городского музея Сеула прошла выставка «*Луна района Канбук*»⁴, посвященная истории района Канбук-дон, где расположен музей, а в 2015 году в Государственном музее современного искусства открылась выставка «*Город, который мы знали*»⁵, раскрывающая взгляд художников Кан Хён Гу и Пак Чин Ёна на сопутствующие исчезновению привычного ландшафта проблемы.

Можно заметить, что в западных арт-практиках урбанистическая критика по большей части находит отражение в среде неофициального искусства: стрит-арта и граффити. В Корее, однако, практика граффити не развита, — отчасти по причине существующего законодательства, следствием которого стало отсутствие уличной культуры в западном понимании. Тем не менее корейские художники находят другие подходы к освещению проблемы, работая в разнообразных жанрах — фотографии, инсталляции, проектное искусство. Наиболее интересные примеры их работ на тему городской перепланировки будут рассмотрены далее.

Момент тишины:

документация исчезновения в фотографиях Ан Сэ Гвона

Большая часть городских ландшафтов со снимков фотографа Ан Сэ Гвона (р. 1968) уже не существует в реальности. Художник запечатлевает процесс разрушения и следующей за ним постройки, перехода от старого к новому. Две показательные серии его фотографий посвящены процессу перепланировки зоны ручья Чхонге-чхон (2004) и района Вольгок-дон (2007) в Сеуле.

В начале 2000-х годов дорога Чхонге-чхон, проходившая через центр города, была демонтирована, а на ее месте восстановлен протекавший там ранее ручей. Сейчас благоустроенная территория, прилегающая к ручью, — одна из главных достопримечательностей Сеула. Ан Сэ Гвон документирует процесс, стараясь оставаться объективным и отстраненным. Снимки сделаны с одной и той же точки, что позволяет наиболее полно проследить

изменения. В другой серии работ старый район Вольгок-дон, освещенный многочисленными огнями, от снимка к снимку постепенно погружается во тьму и исчезает, а его место занимают вновь отстроенные однообразные серые высотные здания, что можно трактовать как противопоставление разрушения и развития и указание на их сосуществование в пространстве.

Подавляющая масштабность фотографических отпечатков Ан Сэ Гвона, размер которых по широкой стороне обычно превышает 1,5 м, выявляет бессилие личности перед лицом необратимых изменений. На снимках нельзя увидеть людей: пейзажи максимально обезличены и предстают перед зрителем холодной, застывшей во времени театральной сценой. Этот эффект также подчеркивает холодная палитра снимков, сделанных с длинной выдержкой. Улицы, запечатленные в предрассветные часы, погружены в тишину — именно в это время активный процесс разрушения и сози­дания останавливается, обнажая хаотичное и шокирующее нутро местности. Образы в работах Ан Сэ Гвона прочно связаны с чувством ностальгии, вызванной энтропией и исчезновением среды, некогда обжитой человеком.

Современный корейский капитализм и ускорение темпов экономического роста, стремящиеся, по выражению корейского художественного критика Кан Суми, к «насильственной успешности нации»⁶, подразумевают резкий скачок вместо постепенного развития, провоцируя тем самым избавление от индивидуальности, в том числе и от специфического характера отдельного городского ландшафта. Сменяясь типовой постройкой, старые части города оказываются не существующими более в сознании и памяти, и процесс этого безвозвратного удаления из истории запечатлен на снимках Ан Сэ Гвона.

Институционализация забвения: выброшенные предметы в инсталляциях Ан Гючоль

Ан Гючоль (р. 1955) затрагивает тему городской перепланировки на более личностном, интимном уровне. Он пользуется репутацией концептуального художника, хотя предпочитает не относить себя к определенному течению либо стилю и работает в основном в жанрах скульптуры, инсталляции и графики. Художнику интересны на первый взгляд ничем не примечательные предметы быта: очки, обувь, пальто, столы, стулья и т. д., он раскрывает тему того, как человек существует в пространстве «между» предметами⁷. Ан Гючоль сосредотачивается на сущности обыденных вещей, пытаясь найти границу между обыкновенным предметом и произведением искусства. Вырванные из контекста повседневности, они зачастую

видоизменены и нефункциональны, что открывает путь к обретеную ими иных смыслов.

Тема критики городской перепланировки возникает в творчестве Ан Гючоля в середине 2000-х годов. В этот период он создает ряд работ в жанре инсталляции с использованием предметов, найденных на месте демонтажа зданий. Например, в работе «Ножки» (2005) и «Ножки II» (2006) он возвращается к одному из своих излюбленных объектов — столу: собирает ножки столов разнообразных форм и размеров, и вместе они становятся опорой для объединяющей их столешницы. Новая и обезличенная, она контрастирует с разнообразием ножек, подчеркивая их индивидуальность и историю.

По похожему принципу построена работа «Двери, которые мы выбросили» (2004) — инсталляция из дверей, снятых с аварийных зданий, составленных так, что формируется своеобразный новый дом. Здесь также прослеживаются поиски автором символического значения обыденного предмета. Двери соединяют и разделяют пространство; побывав в обращении, они также обозначают прошлое присутствие людей трещинами, надписями, следами рук; они становятся входом в пространство Другого, однако при этом никуда не ведут. Собранные воедино, они отражают коллективную индивидуальность и становятся своеобразным памятником всем выброшенным предметам. Эта работа переросла в серию арт-объектов в стиле *site-specific art*, то есть созданных для конкретных выставочных пространств — в «Комнатах других» на Триеннале Ичиги-Цумари в Японии (2006), а затем на выставке в Лондоне⁸. Из этого можно заключить, что художник рассматривает тему в общечеловеческом масштабе.

Для Ан Гючоля активная городская перепланировка тесно связана с понятием «выброшенного», к которому он часто возвращается в своих работах. Современное общество потребления, подстрекаемое рекламой и сложившимся общественным мнением, характеризуется быстрой заменой старого новым; время использования конкретного предмета неуклонно сокращается, а выброшенные за ненадобностью вещи характернее всего выявляют проблему забвения.

Художник довольно скептически настроен по отношению к современному состоянию общества. Он не раз подчеркивал свое нетерпимое отношение к шуму и хаосу и пристрастие к тишине, размеренности и пустому пространству, столь нехарактерным для современности. Быстрое изменение уклада жизни, ставшее привычным в конце 90-х годов, ассоциируется у художника с экзистенциальной тревогой, распространением крайней формы эгоизма и бегством от прошлого и настоящего в будущее⁹.

Ан Гючоль сокрушается, что Корея не ценит свою историю, постоянно строится и перестраивается, и следов прошедших эпох в ней найти практически невозможно. В своих интервью он упоминает об уничтожении памяти и «институционализации забвения»¹⁰, которые при этом не занимают должного места в творчестве современных художников. Можно увидеть, что автор, всегда ставивший человека в качестве главного объекта своего интереса, рассмотренного через призму предметов, подходит к освещению обозначенной проблемы с других позиций.

Интервенция и взаимодействие: проект коллектива «Окин»
Основной состав группы «Окин» — Ким Хваён, Чин Шиу и Ли Чонмин, хотя в некоторых проектах к ним присоединяются и другие художники. Название коллектива отсылает к сеульскому жилому комплексу Окин, в котором художники часто встречались. Его постигла судьба многих других старых районов: он был предназначен под снос. Первый проект группы, ставший поводом к ее формированию, вырос именно из сложившейся вокруг зданий ситуации.

В июле 2009 года после объявления о скором демонтаже зданий жители начали покидать комплекс. По словам участников «Окин», опустевшие, похожие на сон или мираж квартиры произвели на них неизгладимое впечатление и безжалостно отразили ту сторону реальности, которой хотелось избежать. Это стало причиной солидарности и эмпатии к месту, и на протяжении периода до окончательного демонтажа художники реализовали в полузаброшенном комплексе ряд арт-проектов.

Как сообщается в манифесте коллектива, «Окин» не является организацией, созданной для достижения какой-либо конкретной цели: коллектив сформировался естественно, поскольку у его участников появилась общая цель, но они не знают, как долго будут работать вместе. Будучи группой, они дают свободу и оставляют пространство для индивидуальной деятельности каждого из ее членов, избегая определений и ярлыков. Художники сформулировали два главных принципа своей деятельности: развенчивать заблуждение в том, что существует единственно верное заключение или ответ на какой-либо вопрос, и не переставать улыбаться¹¹.

Первый проект коллектива «Окин» начался как небольшой фестиваль «Каникулы в Окин-дон» (2009), проходивший на крыше расселенного здания. В этой двухдневной публичной программе участвовали художники, их знакомые, а также местные жители. В программу входила экскурсия по наполовину разрушенному комплексу, поиск «сокровищ» среди оставленного мусора, видеопоказ, ужин с жителями и т. д. С самого начала своей совместной

деятельности художники обозначили, что работают над проблемой взаимоотношений и сосуществования искусства и общества.

Другой небольшой проект, последовавший за фестивалем, — «Фейерверк в Окин-дон» (2009), проведенный в день рождения одного из участников коллектива. В нем также приняли участие немногие оставшиеся жители. Художники шутят, что перформанс перерос в хэппенинг: на звуки фейерверков пришли представители охраны находящейся неподалеку резиденции президента.

Окрестности жилого комплекса интересны не только с точки зрения урбанистических проблем, но также являются важным местом для истории корейского традиционного искусства: изображение соседствующих с ним гор Инван-сан является каноническим для Чон Сона, именитого художника времен корейской династии Чосон. Чтобы отметить этот факт, коллектив устроил «День рисования горы Инван-сан» (2010).

По окончании зимы, когда возобновился временно приостановленный снос, коллектив принял решение провести последнее мероприятие перед непосредственным разрушением — «Открытое пространство Окин» (2010). Содержание работ, представленных на ней, определялось каждым конкретным автором, однако каждая из них создавала связь с общей идеей.

К примеру, художница Чо Ын Чжи проводила экскурсии по пустым пространствам и брошенным квартирам. Ким Хаён в работе «Приглашаю к себе домой» констатирует особые чувства, испытанные к квартире, где она жила, — переезд для нее был равнозначен расставанию с любимым человеком. Проект должен был упорядочить ее чувства и отношение к месту и послужить логическим завершением этого периода. Приглашая всех желающих в свою квартиру, художница предлагала посмотреть на документацию прошедших двух лет, проведенных ею в этих стенах. В «Боулинге для Окин» художники И Чонмин и Шин Чжиу проводят аналогию между игрой и внезапностью изменений в жизни. Никто заранее не знает, когда шар, сносящий кегли (их роль в работе играют бутылки с водой), достигнет свою цель; так и жители многочисленных старых кварталов по всему городу не могут знать заранее, как долго они смогут там оставаться, и живут в постоянном, хотя и неосознанном беспокойстве. «Бар-призрак» Ли Чжу Ён и Юк Кин Тана — ироническая отсылка к буддийскому пониманию природы, а также к пониманию психологического состояния отрицания. По мнению художников, алкогольное опьянение и политическое бессилие вызывают похожие эффекты: ступор, интоксикацию, галлюцинации, трансформации сознания. «Бар-призрак», где можно выпить «последнюю

рюмку зимы в Окин», — бесплатный бар с прекрасным видом на горы, возведенный из найденных на территории обломков и выброшенных вещей. Алкоголь иногда предоставляет убежище для несбыточных мечтаний, а также приносит временное облегчение и забвение тому, кто не в состоянии выдержать и осмыслить свою жизненную ситуацию.

Несмотря на то что через год после начала проекта здания комплекса были демонтированы, его посетило множество зрителей, а деятельность художников вызвала сильный общественный резонанс, во многом благодаря освещению массмедиа, в блоге¹² и социальных сетях. За художниками закрепился имидж «политически направленных». Однако коллектив «Окин» не занимается прямой критикой и демонстрацией несогласия с официальной позицией властей, а скорее, собирает мнения обыкновенных жителей, переходит на уровень личного общения, что позволяет ему с известной долей абстрагирования противопоставить голос снизу распоряжениям сверху. Было бы неверно назвать акции «Окина» однозначно политическими — скорее, они мотивированы естественной реакцией равнодушного гражданина на события в своей стране, которые не позволяют ему оставаться в стороне и бездействовать. Возможно, такого рода художественная активность способствует формированию гражданской сознательности, столь необходимой современному обществу в его стремлении к постоянному обновлению и прогрессу.

Заключение

Безусловно, список художников, затрагивающих тему городской перепланировки, далеко не исчерпан; единичные работы, посвященные этой теме, можно найти у многих современных корейских авторов. Все они — свидетельства того, что тревога, неуверенность, состояние постоянной неопределенности уже стали характерными и привычными чертами современной жизни корейцев. Они отражают состояние «общества усталости» (термин, введенный современным корейским философом Хан Бён Чхолом) — явления, при котором социум ставит во главу угла достижение успеха любыми способами в как можно более краткие сроки, отодвинув на задний план значимость человеческой личности.

К сожалению, преждевременно считать, что в результате деятельности корейских художников ситуация вокруг урбанистической перепланировки существенно изменяется. Однако им в определенной мере удастся достичь освещения проблемы и осознания ее гражданами, доказывая на собственном опыте, что даже малая группа людей не бывает абсолютно бессильной перед лицом

административной машины и капитала. Возможно, уже в ближайшем будущем будут осуществляться подвижки в сторону иной урбанистической политики и станут реализовываться такие нововведения, как концепция медленного города, концентрация на среде вместо архитектуры, интегрирование в новые жилые районы малоэтажных зданий; иными словами, город станет пониматься в масштабе человека. Культурная сознательность как ничто другое необходима для поддержания архитектурного облика города и формирования его исторической перспективы.

Примечания

1. *Ли Ч.С.* Исследование юридических проблем и путей усовершенствования проекта городской перепланировки // Ревью публичного земельного законодательства Корейской ассоциации публичного земельного законодательства. Сеул, 2011. № 55. С. 6 (на корейск. яз.).
2. Процесс архитектурного обновления, сопровождающийся притоком представителей среднего и высшего класса в неблагополучные и деградирующие районы, что приводит к вытеснению более бедных слоев населения. В случае Сеула — возникновение в спальных районах большого количества развлекательных заведений, которые становятся центром притяжения для потребителей среднего класса. Как следствие — цена на землю и аренду в таких, изначально бедных, районах возрастает.
3. Подробнее см.: *Чхве Г. В., Пак Ч. В.* Исследование городской перепланировки и критического похода искусства: на примере взаимоотношений перепланировки в Корее после 1980-х гг. и художественных движений // Исследования видеоискусства. Том 15. 2009. С. 309–313.
4. URL: <http://sema.seoul.go.kr/bukseoul/exhibition/exhibitionView.jsp>.
5. URL: <http://www.mmca.go.kr/exhibitions/exhibitionsDetail.do?menuId=1010000000&exId=201505080000251>.
6. *Кан С.* Секреты Сеула 21 века // Каталог персональной выставки Ан Сэ Гвона «Сеул, ландшафт тишины», Музей Сонгок. Сеул, 2011 (на корейск. яз.).
7. *Ким С.В.* Предметы: Эстетика нарушения // Ан, Гючоль. Все и ничто. Сеул, 2014. С. 74 (на корейск. яз.).
8. *Ким С.В.* Интервью с Ан Гючолем // Ан, Гючоль. Все и ничто. Сеул, 2014. С. 118 (на корейск. яз.).
9. *Ю Голь и коллектив авторов.* Быстрее и больше. Сеул, 2007. С. 141 (на корейск. яз.).
10. Там же. С. 132.
11. Коллектив «Окин». Сеул: Воркрум, 2011.
12. URL: <http://okinapt.blogspot.com>.

Е.И. Кононенко Архитектурный патронат мечети: турецкий опыт

Eugeniy Kononenko Perception of the Modern Mosque: the Turkish Experience

Mosque was unclaimed during first decades of Turkish Republic, but returned in Turkish architecture after Second World War as rethinking of Ottoman model. In the second part of the 20th century a number of original religious buildings, which were corresponded to the world architectural trends, were created. However, “strangeness” of modern mosques encountered conservatism of Muslim community, and situation even comes up to boycotting new buildings. Architects have to consider people’s tastes and search for compromise between usual image and unusual engineering decision. Acceptance of daring and off-centre mosque decisions has become means of self-identification of closed communities, pretending to have intellectual, financial elitism. Too modern Turkish mosques, thus, became the signs of prestige, marking membership of special social groups. On the one hand, these mosques still remain religious buildings, on the other, they are not perceived by Moslems-traditionalists.

Keywords:

Mosque,
Turkish architecture,
closed communities,
signs of prestige,
Moslems-traditionalists.

Ключевые слова:

мечеть,
архитектура Турции,
замкнутые общины,
элитарность,
знаки престижа,
мусульмане-
традиционалисты.

После провозглашения Турецкой Республики в октябре 1923 года кемалистское правительство декларировало приоритет светского государства. Однако, девальвируя исламскую составляющую в политике, столь важную для официальной идеологии Османской империи, кемалисты сумели избежать исламофобии, отнеслись к бытовым проявлениям ислама как к традиционной ценности

большинства населения и, подчинив религиозные организации светским ведомствам, создали своеобразную систему «государственного ислама»¹.

На фоне развернувшегося в молодой Республике активного строительства и поисков форм «новой архитектуры» (*yeni mimari*), образцом для которой стал европейский модерн, переносимый на турецкую почву приглашенными европейскими или же прошедшими стажировку в Европе турецкими мастерами², культовая архитектура оказалась лишена государственной поддержки. В 1920–1930-х появление новых мечетей могло осуществляться только по заказу «снизу», по инициативе и на средства мусульманской общины и с использованием старых проектов в нео-османском стиле.

Когда после окончания Второй мировой войны в новых районах крупных турецких городов стали появляться мечети, воспринимавшиеся государством как напоминание о победоносном прошлом, а населением — как признак возвращения к мирной жизни, архитектурным ориентиром для них стали все те же нормативные образцы «большой османской мечети» в вариантах, разработанных в XVI веке Синаном и закрепленных в десятках памятников вплоть до начала XX века. Таковыми оказались, например, Шишли-джами в Стамбуле (1949, арх. В. Эгели), Мальтепе-джами в Анкаре (1959, арх. Р. Акчай)³ и целый ряд подобных им новых мечетей практически во всех городах Турции.

В условиях актуальных напоминаний о ценности традиции и приоритете «регионализма» подобная консервативная «неоклассика» второй половины XX века часто сводится к некоему обобщенному типу, обозначенному критиками как «куб с куполом и минаретом»⁴. После многократного воспроизведения как в самой Турции, так и за ее пределами именно этот тип послужил аргументом для создания нелестного представления о современной турецкой мечети как об «иконографически унылой»⁵.

Однако «мечети, отстроенные в стиле современной архитектуры, вовсе не обязательно должны походить на мечети исторического прошлого»⁶. Турецкое зодчество с огромным интересом реагировало на стилистические поиски интернациональной архитектуры конца 1950-х — начала 1960-х годов, для которой «современная мечеть» стала популярной темой. И хотя проблема обновления мусульманских типов построек для турецкой архитектуры оставалась маргинальной, тем не менее ряд реализованных проектов — мечети на острове Кыналыада (1964, арх. Б. Аджарли), в каппадокийском городке Деринкую (1971, арх. Х. Атамюлю), Национальной Ассамблеи в Анкаре (1989, арх. Б. и Дж. Чиниджи), стамбульские Шакирин-джами в Уськударе (2009, арх. Х. Тайла, З. Фадилиоглу)

и Йешилвади-джами в квартале Умрание (2010, арх. А. Козмаоглу), не говоря уже о первоначальном проекте Коджатеппе-джами в Анкаре (арх. В. Далокай)⁷, — демонстрируют проникновение авангардистских трендов и в практику возведения турецких мечетей.

Активизация мусульманского строительства стала следствием возрастающей политической роли ислама: многие партии и общественные движения Турции в последние десятилетия сделали частью своей политической риторики апелляции к традиционным ценностям, в качестве одной из которых расценивался бытовой ислам, противопоставленный западной культуре, а консервативные течения искали опору в том числе в исламистской идеологии, и прежде всего в мусульманских общинах⁸ (косвенное отражение этот фактор нашел, например, в романе О. Памука «Снег»). Либеральные реформы «Партии Отечество» 1980-х стали возможны именно благодаря поддержке в том числе религиозных движений и привели к оживлению общественной деятельности мусульманских организаций.

Неудивительно, что одним из следствий воздействия этих факторов стало увеличение количества мечетей: в 1980-х в Турции ежегодно возводилось до 1500 культовых зданий⁹. Безусловно, подавляющее большинство из них не является архитектурными шедеврами: перед их создателями не ставились задачи конструктивной или художественной оригинальности, декларирования какой-либо программы или же стилистической последовательности, и, отвечая острому социальному заказу, эти здания прежде всего выполняют свою изначальную функцию — служат местом коллективной молитвы.

Современные турецкие мечети можно условно разделить на три группы.

Первую, наиболее многочисленную, группу составляют псевдоосманские «кубы с куполом и минаретом». С одной стороны, подобные здания идеально соответствуют своему практическому назначению, достаточно вместительны, чтобы служить квартальными и даже пятничными мечетями, и дешевы (особенно при использовании типовых проектов), с другой — априорно соответствуют представлениям о «национальной архитектуре», отсылая к столетиями закреплявшемуся образу «большой османской мечети». Коллективными заказчиками таких сооружений выступают анатолийские деревни, легализованные поселки сквоттеров (тур. *Gec, ekondu*, в переводе «построенный за ночь» — практика самозахвата земли и возведения на ней целых кварталов с малоэтажной застройкой), пригородные микрорайоны новостроек и муниципалитеты небольших городков. Выполнить подобные заказы вполне в состоянии небольшие архитектурные ателье, приспособливающие проекты к конкретным

реалиям. В силу многочисленности подобные мечети архитектурно безлики, а потому легко узнаваемы в рамках «типа». Именно современные вариации «османской мечети» оказались востребованы при возведении на рубеже XX–XXI веков больших культовых зданий в северокавказских республиках (Юсуф бей-джами в Махачкале, «Сердце Чечни» в Грозном), в Поволжье и даже на Урале (мечеть Исмаил аль-Бухари в В. Пышме)¹⁰.

Вторую, также довольно многочисленную, группу турецких мечетей представляют предельно упрощенные молитвенные здания, часто лишенные какой-либо архитектурной декорации, двора и отдельно стоящего минарета. Композиция таких сооружений, в большинстве своем деревянных, предельно проста — прямоугольный зал, перекрытый двух- или четырехскатной крышей, над которой может возвышаться символическая башенка минарета и изредка — имитация купола над михрабом. Такие молитвенные дома «шаговой доступности» возводятся на окраинах больших деревень и курортных поселков в дополнение к уже существующей пятничной мечети, но чаще предназначаются не для постоянной общины, а для предоставления возможности коллективной молитвы людям, оказавшимся в данном месте «разово» — вблизи терминалов междугородных автобусов, заправочных станций, придорожных ярмарок. Инициаторами строительства таких мечетей выступает чаще всего квартальная община или администрация ближайшего предприятия (тех же автовокзалов), заботящиеся лишь о наличии ритуального пространства, а не о его архитектурной выразительности. Понятно, что в этих случаях постройки представляют собой скорее разросшиеся комнаты для молитвы, и такие мечети прекрасно обходятся без постоянного имама — его функции при необходимости берет на себя один из собравшихся на молитву мусульман. Часто подобные здания строятся и воспринимаются именно как временные и при изменении ситуации (разрастание поселка, превращение стихийной ярмарки в организованную торговую зону, получение дополнительного финансирования) заменяются на более основательные и презентабельные мечети, как правило — те же напоминающие о славных османских традициях «кубы с куполом».

И третья группа современных турецких мечетей, явно уступающая по количеству первым двум, — собственно «авангард», памятники инновационной архитектуры, совершенствующие, развивающие и трансформирующие представление о возможностях «неклассической» мечети. Наиболее заметные примеры таких сооружений перечислены выше. Конечно, диапазон современных турецких мечетей не ограничивается указанными памятниками, но уже их достаточно, чтобы сделать некоторые выводы об особенностях

и судьбе авангардистских поисков в культовой мусульманской архитектуре Турции.

Едва ли не каждый раз, когда турецкое зодчество брало на вооружение мировые тренды, в нем через какое-то время отчетливо возникала тенденция возвращения к собственным корням, «сохранялось стремление к самоидентификации; менялись лишь ее векторы — османизм, национализм, модернизм, регионализм, — которые по необходимости корректировались иностранным участием. Это участие требовалось лишь для создания образцов на этапе становления собственного стиля и для подготовки первого поколения национальных архитекторов, способных этот стиль развивать»¹¹. Так, в 1980 году С.Х. Эльдем, одна из наиболее авторитетных фигур в истории зодчества Турецкой Республики, напоминал, что турки должны научиться любить достижения собственной культуры и архитектуры и гордиться ими, обращаясь к созданию нового стиля только после изучения и переосмысления национальных основ¹².

Весьма показательно, например, что реализация «модернистского» проекта В. Далокая большой мечети в Анкаре была остановлена на рубеже 1950–1960-х именно в результате оживленной общественной дискуссии на тему «Интернационализм или регионализм?», а после военного переворота 1960 года был объявлен новый конкурс с задачей ориентации на национальную традицию. Именно так на уже готовом фундаменте мечети Далокая появилась «ностальгическая» (то есть в очередной раз повторяющая образ «большой османской мечети») Коджатеппе-джами (1967–1987, арх. Х. Тайла), а первоначальный проект Далокая оказался позже реализован в Пакистане (видимо, менее пресыщенном «интернационализмом»). Декларированная и постоянно напоминаемая турецким архитектором ценность национальной традиции, на практике выливающаяся в клонирование османских памятников, искусственно сужает шкалу эксперимента в поиске форм современной мечети, практически невозможного в репрезентативном «госзаказе».

Другая особенность современной турецкой мечети — стремление оправдать новации прецедентами, «оглядка» на принятые общественностью образцы, которые уже вошли в фонд национальной архитектуры. Ориентирами стали не только османские памятники (к образу которых апеллируют стамбульские мечети Шакирин и Йешилвади), но и мечети Кыналыады (реализованная в ней идея «смещенного перекрытия» повторена в стамбульской Йешилвади-джами), Национальной Ассамблеи (композиция ансамбля которой отчасти воспроизведена, например, в Буттим-джами вблизи Бурсы), отвергнутая, но не забытая анкарская мечеть Далокая

и его же знаменитая мечеть Фейсал в Исламабаде (современные архитекторы часто используют примененные Далокаем идеи перекрытия-тента, размещения световых проемов на потолке и превращения несущих стен в стеклянные оболочки).

Кроме того, модернистские примеры турецких мечетей не претендуют на конкуренцию с более традиционными зданиями. Современная мечеть подает себя именно как эксперимент, частный случай, практически всегда оставляя молящимся выбор — какое молитвенное пространство предпочесть. Речь идет о мечетях весьма небольшой вместимости — ни одна из названных построек не может служить не то что городской, но даже полноценной квартальной мечетью. Мечеть Кыналыады вмещает всего сотню молящихся; мечеть в Деринкую и Йешилвади-джами — около двухсот; мечеть Национальной Ассамблеи рассчитана на 450 присутствующих, Шакирин-джами — на 500. Таким образом, в плане рассредоточения уммы эти здания погоды не делают, скорее, лишь декларируя потенциальную возможность совершить коллективный намаз.

Но главная особенность — появление авангардных мечетей в Турции становится возможным благодаря частному семейному либо корпоративному заказу. Место «нетрадиционным» культовым постройкам находится, как правило, не в муниципальных жилых кварталах, а на территории промышленных и коммерческих комплексов, в кампусах университетов, в элитных пригородах и клубных поселках, то есть там, где демонстрация приверженности исламу сочетается с позиционированием интеллектуальной свободы, а также на кладбищах, где строительство мечети преподносится как благотворительность.

Мечеть Кыналыады обязана своим появлением местному клубу водных видов спорта; архитектором ее был Башар Аджарли — уроженец о-ва Кыналыада, выпускник факультета архитектуры Стамбульского технического университета, известный турецкий ватерполист, работавший на Кыналыаде администратором клуба спортивной ассоциации. Мечеть Национальной Ассамблеи находится внутри закрытой территории парламента (меджлиса) и «обслуживает» лишь сотрудников аппарата меджлиса. Йешилвади-джами обязана своим возникновением проектировщикам отдельно взятого жилого комплекса в стамбульском районе Умрание. Возведение Шакирин-джами стало возможно благодаря частному фонду семьи Шакир, посвятившей мечеть памяти родителей, и дизайн мечети выполнен членом семьи Шакир художницей З. Фадилиоглу, владелицей дизайнерской фирмы. Автор мечети Деринкую Х. Атамюлю, известный турецкий скульптор, был мэром этого каппадокийского городка, и оригинальная по своим пластическим

характеристикам мечеть является частью спроектированного Атамюлю парка, украшенного его произведениями. Хотя Атамюлю проектировал общедоступную городскую мечеть, ее небольшие размеры и изолированность от жилой застройки позволяют говорить о том, что детище мэра Деринкую продолжает в турецкой мусульманской архитектуре линию «частного» заказа, доведя ее до абсолюта: «сам придумал — сам разрешил — сам построил».

Кроме того, следует указать на существование целого ряда оригинальных мечетей, возведенных по заказу компаний и производственных объединений — ТЕК-джами в Анкаре носит аббревиатуру Техничко-электрической компании, Буттим-джами в Бурсе — аббревиатуру названия промышленной зоны (Bursa Tekstil Ticaret İş Merkezi); Ярхасанлар-джами в Манисе является частью здания Департамента водоснабжения и канализации. Особую фантазию в строительстве авангардных мечетей проявляют турецкие университеты, декларируя одновременно уважение к религии и вестернизированное свободомыслие.

Впрочем, тема «университетских мечетей» должна рассматриваться отдельно, однако она позволяет выделить еще одну характерную черту современных мечетей Турции — их «клубность», элитарность и часто физическую недоступность, рассчитанную на искусственное отделение «своих» от «чужих». Связано это прежде всего с корпоративной принадлежностью таких зданий, находящихся на изолированных территориях, где действует пропускной режим, — кампусах, элитных кварталах, владениях фирм и уж тем более в парламентском квартале. Именно в силу «корпоративности» культовых зданий их архитекторы отваживаются на определенные эксперименты.

Однако всегда остается открытым вопрос: где границы авангардных поисков и как неклассическая мечеть будет воспринята ее потенциальными пользователями? Например, З. Фадилиоглу признавалась, что при проектировании Шакирин-джами консультировалась с теологами, социологами и даже жителями Уськудара, и предварительно убедилась, что ее искания будут благосклонно восприняты мусульманской общиной. Однако на практике даже само название мечети, связанное с именем заказчика, не прижилось, — ее творение осталось для жителей Уськудара исключительно *modern jami*. В разных городах Турции можно видеть, как новые просторные квартальные мечети во время пятничной молитвы остаются полупустыми, тогда как находящиеся в нескольких кварталах от них старые молитвенные здания не вмещают молящихся. На той же Кыналыаде, услышав азан с минарета-мачты, местные жители не спешат в единственную на острове мечеть, предпочитая расстилать молитвенные коврики

на балконах соседних домов или в подсобках расположенных в шаговой доступности от мечети рестораников на набережной.

Наиболее же показательно отношение к мечети в Деринкую. Когда я расспрашивал о ней местных жителей, многие говорили, что знают этот памятник, считают его необычным и прекрасно понимают, что это — новая достопримечательность Каппадокии; однако люди старшего возраста неизменно с сомнением, сожалением, а то и с явным неодобрением характеризовали это здание как «слишком современное» и уточняли, что не пользуются им как местом молитвы, поскольку оно «не похоже на мечеть».

Можно заключить, что развитие современной, авангардной мечети как объекта архитектурного эксперимента в Турции во многом сдерживается как декларируемой ориентацией на традицию, так и традиционной консервативностью самого общества. В светской республике зодчий, вступая на поле культовой мусульманской архитектуры, вынужден ориентироваться не столько на мнение образованных интеллектуалов и профессиональных экспертов, сколько на оценку общиной, уммой, и принимать ее готовность «голосовать ногами», — а это в данном случае, пожалуй, самая объективная критика.

Примечания

1. Например, в префектуре Айти в настоящее время функционирует 31 музей. Из них 1. *White J. B.* Islam and politics in contemporary Turkey // *The Cambridge History of Turkey*. V. 4. Turkey in the Modern World. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 357.
2. См.: *Кононенко Е. И.* Иностраный вклад в формирование национального стиля турецкой архитектуры // *Известия Саратовского университета*. Новая серия. Серия: История, Международные отношения. 2015. Т. 15. Вып. 4. С. 59–64.
3. См.: *Кононенко Е. И.* Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой // *Искусствознание*. 2014. №3–4. С. 157–160.
4. *Al-Asad M.* The Mosque of the Turkish Grand National Assembly in Ankara: Breaking with Tradition // *Muqarnas*. 1999. V. XVI. P. 161.
5. *Шукуров Ш. М.* Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014. С. 46.
6. Там же. С. 12.
7. Подробнее см.: *Кононенко Е. И.* Турецкая мечеть...
8. Подробнее см.: *White J. B.* Op. cit. P. 361–363. См. также: *Islam in Modern Turkey: Religion, Politics and Literature in a Secular State*. L.: I. B. Tauris & Company, 1991; *Yavuz H.* Islamic Political Identity in Turkey. N. Y.: Oxford University Press, 2003.
9. *Ahmad F.* The Making of Modern Turkey. L. — N. Y.: Routledge, 1993. P. 221.
10. См.: *Ибрагимов И. А.* Архитектура современных российских мечетей // *Академический вестник УралНИИпроект РААСН*. 2011. №2. С. 53.
11. *Кононенко Е. И.* Иностраный вклад... С. 63.
12. См.: *Eldem S. H.* Toward a Local Idiom: A Summary History of Contemporary Architecture in Turkey // *Conservation as Cultural Survival*/ed. R. Holod. Philadelphia: Aga Khan Award for Architecture, 1980. P. 96.

С.А. Шкляева Интерьеры мечетей Газиза Ешкенова

Svetlana Shklyayeva Interiors of Mosques by Gaziz Eshkenov

In this article the several projects of the cathedral mosques' monumental and decorative shape and interiors located in the different cities of Kazakhstan during the period of the country's independence which were constructed by Kazakh artist G. Eshkenov is considered.

The visual analysis of these projects allowed revealing the stylistic features of G. Eshkenov preferences. In shaping of the mosques' architectural space by sacral elements underlined the selectivity with the calligraphy, and also both all-Islamic and Kazakh traditional ornaments which possess by semantic value. The decor of the halls' arches represents a certain example of a retrospective of innovation — art reception in contemporary regionalism. The schemes of ornamental motives' using in the historical cult buildings' dome bowls are processed by G. Eshkenov with the logical way of the Kazakh ornament's typical meanings and syntax.

Decor sets of prayer halls is a specific example of a retrospective of innovation — art reception in contemporary regionalism.

Газиз Ешкенов — один из немногих казахстанских художников-монументалистов, чье творчество связано с оформлением экстерьеров и интерьеров значимых общественных и культовых зданий, построенных в конце XX — начале XXI века в разных городах Республики.

Keywords:

mosque, sacral interior, total Islamic traditions, heritage of the steppe culture.

Ключевые слова:

мечеть, сакральный интерьер, общеисламские традиции, наследие степной культуры.

Его работа над интерьерами и внешним декором мечетей началась в 1999 году, когда впервые в независимой стране, в Алматы, была построена Центральная мечеть (архитекторы С. Баймагамбетов, Ж. Шарапиев, К. Жарылганов; конструктор К. Толебаев). Мечеть и в наши дни является одним из крупнейших культовых сооружений Казахстана¹. Соавторами в проекте Г. Ешкенова стали художники Е. Ахметов, Т. Сулейменов, А. Жакыпбек. Перед ними стоял поистине волнующий вопрос: как должен выглядеть интерьер и оформление соборной мечети для народа, долгое время жившего в жестких условиях советского тотального атеизма?

В поисках ответа художники обратились к опыту создания памятника культового зодчества тимуридского времени — туркестанского портално-купольного мавзолея (1385–1405) Ахмеда Яссави (1103–1166). Выбор и творческие идеи художников определились в следующих решениях.

В Центральной мечети три михраба, находящихся в пятничном, обрядном и женском зале. Главный михраб (высота 10 м) расположен под малым куполом мечети, он выделяется пятигранным выступом на юго-западном торце мечети. Глубокое развернутое пентагональное пространство михраба обрамлено стеной и входной стрельчатой аркой, облицованной полосами белого мрамора. Форма стрельчатой арки характерна для мавзолея Ахмеда Яссави. Художники оформили пять сторон михрабной ниши керамическими плитками ручной надглазурной росписи в характерном колорите контрастных сине-охристых цветов туркестанского мавзолея.

Доминантой композиции на керамических плитках трех центральных панелей ниши становится изображение арки. В тимпанах арок художники поместили солярную лучевую розетку, называемую в народном искусстве казахов *донгелек*. Этот орнаментальный мотив, символизирующий верхний мир в первобытной мифологии, встречается в казахстанских археологических находках керамики, резной кости, датированных эпохой бронзы², а в художественно-образной системе традиционного искусства казахов он занимает особо значимые места декорируемых изделий: *тускиизов* (вышитых ковров), *шапанов* (верхних вышитых халатов), *кулыптасов/кулпытасов* (каменных надгробных стел) и т. д. Во внутреннем круге розетки золотом обозначено имя Творца — Аллах. Лучи розетки завершаются геометрическими элементами гириха. За многие века существования ислама на территории Казахстана некоторые элементы и мотивы доисламского и исламского орнаментального творчества слились не только в семантическом

понятии, но и в графической основе: в исламе образ Солнца — это символический всевидящий и всезнающий глаз Аллаха³.

Центральная панель михраба выделяется П-образным построением орнаментальных каем и коранических надписей, выполненных жидким золотом всемирно известным турецким каллиграфом Хасаном Челеби, расписавшим мечети аль-Харам в Мекке, ан-Набави и Куба в Медине и т. д. Расположение бордюров михраба напоминает композиционную схему традиционных войлочных мозаичных ковров *сырмак* с характерным распределением полос бордюра по горизонтали и вертикали без построения угловых симметрий орнамента.

В верхней части боковых панелей михраба художники поместили символические восьмиконечные розетки в сетчатом раппорте квадратных ромбов, подобных рисунку *кереге* (решетчатых деревянных стен) юрты или *шарши* (розетка в виде квадратного ромба). Интерпретация восьмиугольных фигур, самых распространенных мотивов декора в исламе, знака верха, неба известна, по археологическим данным, на территории Казахстана также с эпохи бронзы⁴.

Свод мечети над молельным залом расписан турецкими мастерами. Барабан купола двухъярусный: цилиндр опирается на восьмигранник, арочные окна которого украшают витражи из листового стекла (автор — Б. Вагазов) с восьмиугольными знаками.

Кроме михраба художники оформили внешние поверхности барабана главного купола и входного портала мечети. Строгое письмо суры «Аль Ихляс» почерком куфи, выложенное художниками квадратными керамическими плитками-тессерами на барабане купола мечети, напоминает составленный из цветных поливных кирпичей эпиграфический орнамент мавзолея Ходжи Ахмеда Яссави. Узкая синяя полоса сталактитов завершает переход декора барабана к гладкой поверхности золотого купола.

П-образный выступающий портал белоснежной мраморной мечети художники украсили полосами рельефных восьмиугольников, каллиграфией и орнаментальной керамической мозаикой. На синем фоне над архивольтом гладкой конхи полуцилиндрической ниши, облицованной плитками белого мрамора, расположен растительный орнамент.

Роль текста, размещенного на портале, велика: это символическое место перехода из мира обыденного в пространство молитвенного общения с Богом. Использование архитектурных традиций в решении декора портала очевидно — так выглядят не только многие тимуридские постройки, объекты пристального внимания художников, но и более ранние исламские культовые здания, например,

порталы мавзолея Саманидов в Бухаре (IX—нач. X в.)⁵ с орнаментированной кладкой кирпичей или арки испанского дворцового города Мадинат аз-Захры (X в.)⁶.

По сторонам от порталной арки на стене расположены двойные прямоугольные ниши со стрельчатыми арками. Они выделены мозаичным орнаментом (восьмиугольники, ромбы) в сетчатом раппорте, столь характерном для декора внешних стен мавзолея Ахмеда Яссави.

Таким образом, выполняя декор михраба интерьера и экстерьера первой построенной в период независимости Казахстана мечети, Г. Ешкенов и его соавторы обращаются не только к репрезентации элементов культового зодчества тимуридского времени, но и к свободной интерпретации общеисламских традиций и исторического наследия орнаментального творчества народа. Выбранный метод работы узнается и в последующих осуществленных проектах художника-монументалиста.

С 2005 года Ешкенов регулярно занимается реконструкцией и проектированием интерьеров мечетей. В том же, 2005 году он разработал и осуществил как художественный руководитель проекты интерьеров Исламского культурного центра Нур-Астана и мечети Нур-Астана (архитектор Чирльз Хадифе из Ливана), построенной при финансовой помощи Государства Катар⁷.

Предпочтение художника при создании михраба вновь отдано П-образной форме. Бордюрное расположение орнамента и полос с золотой каллиграфией Хасана Челеби в михрабе вторит композиционному приему в распределении каем ниши алматинского храма. Центральная прямоугольная часть михраба по вертикали разделена на три части: верхняя — украшена сталактитами, далее под стеклом закреплен фрагмент кисвы с золотым шитьем (подарок мечети президента Н.А. Назарбаева), а нижняя плоскость выложена отполированными плитками белого мрамора.

В проекте художника орнамент купола мечети имеет ярусное и радиальное построение, в какой-то мере напоминающее композиции росписи куполов османской архитектуры, в частности, центрального купола мечети Сулейманийе (1549–1557) в Стамбуле, построенной Синаном. Первый ярус в центре купола художник плотно заполняет бесфоновым орнаментом (по принципу *мадохиль*⁸, часто встречающемуся в тканых полосах для крепления и украшения юрты — *бау* и *баскур*), мотивы которого напоминают сасанидскую пальметту, распространенную как символ защиты в прикладном искусстве древнетюркских племен. Во втором ярусе

купола на синем фоне почерком сульс золотом написана сура «Аль Фатиха». Далее — ярусы орнаментальных вариаций традиционного мотива *уш жапырак* (трилистник; любой растительный мотив — символ Мирового Древа, а значит, вечной жизни), *гуль ою* (цветочный орнамент), пальметт, восьмиугольников на цветных, опоясывающих свод, фонах. Перспективное сокращение масштабов орнаментальных мотивов устремлено к единому центру кульминации декора — верхней точке свода, являющейся символом Божественного⁹. В общей композиции росписи свода акрилом соблюден принцип прочтения фоновых образований как самостоятельных орнаментальных мотивов, что соответствует традициям построения декора изделий в народном прикладном искусстве казахов.

Барабан свода опирается на восемь профилированных столбов, расписанных сверху вниз орнаментальными мотивами. Декорирование многих элементов интерьера мечети (в том числе и принадлежащих к строительным оболочкам — стен, потолка; подкупольных конструкций; а также пилястр, дверей, решеток) можно сравнить с привычным для казахов орнаментированием деталей и предметов традиционного интерьера юрты: *шанырака* (съёмного кругового навершия купола юрты), *уыков* (купольных жердей), *сырмаков* и *текеметов* (войлочных ковров), *тускиизов* (вышитых ковров), *шым ши* (узорных циновок), *сыкырлауыков* (входных дверей) и т. д.

В 2006 году за работу в мечети Аль-Гани (архитектор А. Х.-Э.И. Валиханов) в микрорайоне Чубары города Астаны Г. Ешкенов как автор эскизов и художественный руководитель получил грамоту Международного Союза архитекторов за лучшее использование национального наследия в исламском культовом зодчестве.

В чем же выразились традиции народа в интерьере мечети?

Прежде всего решение михрабной ниши мечети отличается от рассмотренных выше. Это первый пример применения в творчестве художника полуцилиндрической михрабной арки с колоннами, расположенной в прямоугольной раме *алфис* с орнаментами и каллиграфией, чей прототип можно найти в композиционных решениях михрабов Исфахана, Хамадана и других иранских мечетей X–XII веков.

Стрельчатая арка ниши опирается пятами на расписанные золотом восьмигранные капители полуколонн, также орнаментированных золотом. Синим и бирюзовым цветом, растительным орнаментом оформлена образованная плоскость над архивольтом арки, в прямоугольном панно выше золотом выведен коранический аят. Художник наполнил конху ниши рядами сталактитов с повторяющимся мотивом *уш жапырак* в росписи, увеличивая масштаб его изображения в двух последних рядах. Ниша расписана цветными

розетками: восьмиугольниками, *шарши* с мотивом *космуйиз* (символом достатка и благополучия) и сложными медальонами, образующими бесфоновый орнамент.

В центре свода мечети (диаметр купола — 10 м) Ешкенов поместил синий круг с именем Всевышнего, начертанным арабской каллиграфией, изображение молодого месяца, аяты, написанные золотом на темно-зеленом фоне. Декор радиально-перспективной композиции свода, состоящий из отдельных цветных медальонов с прорисованными мотивами *уш жапырак*, *гуль ою*, *кус канат* (крыло птицы), *шугла* (луч солнца) и т. д., расположен на гармоничных локальных пастельных голубых и розовых ярусах. Схема орнаментации свода типологически вполне соотносится с композиционным ритмом в распределении сталактитов купольной чаши мавзолея Ахмеда Яссави¹⁰.

Многозвучен на стенных панно рельефный гипсовый декор, состоящий из мотивов, образующих постоянно меняющиеся в своих очертаниях более крупные орнаментальные варианты. При близком рассмотрении композиция преобразовывается в плотную сетку линейных мадохилей (вариации мотивов национального орнамента — *уш жапырак*, пальметты и других), решенных в гармоничной голубовато-охристой гамме, контрастирующих с орнаментальным бордюром насыщенных терракотовых, синих и зеленых цветов.

В оформлении внутреннего пространства мечети художник вновь использует исторический опыт народа, воплотившего в орнаменте свои духовные и эстетические представления. «Интерес к наследию как источнику заимствования» и «развитие ретроспективного новаторства» как явление современного регионализма в период подъема национального самосознания отмечают исследователи и России¹¹, и Казахстана¹², стремящихся к самоидентификации и сохранению своеобразия страны.

Следующим этапом творческой работы художника стало выполнение эскизов интерьеров Центральной мечети Акмешит-Сырдарья (архитектор К. Жарылгапов) Кызылординской области в 2008 году.

Художник для этой мечети предложил проект трехгранного пространства михраба прямоугольной формы с верхней полосой сталактитов. Декор внутренней чаши купола в сине-голубой гамме — колористическая и орнаментальная разновидность уже рассмотренного решения свода мечети в Чубары. Потолок молельного зала украшен неглубокими орнаментированными прямоугольными кессонами. Рельефный вертикальный орнамент с динамично вьющимися завитками *гуль ою*, *уш жапырак* на поло-

сах профилированных столбов с восьмигранными расписанными капителями выделен золотом, создающим прихотливым блеском живописно-пластический эффект.

Портал с каллиграфией и орнаментальными бордюрами арки, очерченной белой мраморной полосой и угловыми композициями, в какой-то мере подобен portalу алматинской мечети. Можно отметить разнообразие подходов в решении орнаментальных мотивов: геометрический строгий в вертикальных полосах, свободно вьющийся растительный — в угловых частях. Барабан купола украшен в традициях мозаичного декора и почерка куфи куполов мавзолея Ахмеда Яссави.

В 2011 году Г. Ешкенов в соавторстве с алматинским художником-монументалистом А. Жамханом оформил Центральную мечеть в Караганде. Художники съездили в Саудовскую Аравию, чтобы воочию увидеть интерьеры самых известных в истории исламской архитектуры мечетей. Они отметили для себя удивительную гармонию света, колорита и взаимосвязанности элементов сакрального пространства мечетей. Эта поездка прибавила художникам уверенности в собственных силах, и, как следствие, колорит интерьера карагандинской мечети стал более насыщенным, но не потерял утонченной изысканности, присущей творчеству художников-монументалистов.

П-образную форму керамического михраба мечети художники усложнили дополнительными боковыми панелями. Синяя гамма внутренней панели с молитвенной нишей и золотой каллиграфией (исполнитель — А. Урынбасаров, ученик Х. Челеби), орнаментом с восьмиугольными розетками перекликается по цвету с белыми орнаментированными золотом и кобальтом боковыми панелями и росписью неглубоких стенных стрельчатых ниш, элементами капителей пилястр и столбов. В центре михраба расположена цилиндрическая ниша с ребристым полукуполом стрельчатой формы и горизонтальными рядами сталактитов. Внутренняя подсветка михраба, как мерцающий свет подвесной лампы перед нишами в ранних мечетях, создает особые ценностные ощущения и в то же время эффекты светотеневой игры на рельефах символических знаков.

Свод молельного зала художники оформили ярусными орнаментальными медальонами, сокращающимися к центру. Живописцы уплотнили цвет медальонов, а в фоновые промежутки ввели линейные вариации спиралевидного орнамента с мотивами *уш жапырак*, *гуль ою*, пальметт, восьмиугольников и др., нанесенными жидким золотом. В нижней части свода рельефный ряд сталактитов также расписан золотом.

Декор элементов интерьера мечети чрезвычайно разнообразен и сложен: золотая каллиграфия на бирюзово-синем фризе стен, ковровый орнамент в неглубоких настенных нишах со стрельчатymi арками и полосой керамических плит с кораническими изречениями, узорные пилястры, гирих гипсовых рельефов в верхних участках стен, рельефные пальметты и розетки мраморных столбов и капителей и т. д.

Прямоугольный портал со стрельчатой широкой аркой украшен синими полосами с орнаментом и угловыми квадратами с восьмиугольными звездами. Внутренняя стена входа декорирована общей орнаментальной полосой, росписью тимпана и панно в виде маленьких арок над тремя дверями.

Барабаны куполов мечети и горизонтальных выступов минаретов оформлены рельефным ярусным орнаментом.

В том же, 2011 году Г. Ешкенов и А. Жамхан создали проект интерьера главного зала и оформления купола мечети Хазрет Султан (арх. С. Жамбулатов) города Астаны. Но так получилось, что по проектам художников работали турецкие мастера, искажившие авторские замыслы. По эскизам Г. Ешкенова были выполнены только конха портала и орнаменты в прямоугольных панно на боковых фасадах мечети. Самая большая мечеть в Центральной Азии¹³ была открыта в июле 2012 года, ее название переводят как «Святейший Султан». Это метонимический перенос имени Ходжи Ахмеда Яссави.

Мечеть Иман (архитектор К. Жарылгапов) в городе Талдыкургане (Южный Казахстан) была оформлена художниками в 2012 году. В ее интерьере сохранились найденные композиционные приемы декорирования П-образного михраба с аркой и появились новые колористические соотношения глубокого зеленого и синего. Художники использовали принцип симметрии композиционных членений стен на фризы и панно с ковровым декором *шарши*, а также потолка с особыми очертаниями восьмигранника и заполнением выделенных плоскостей орнаментом.

Для свода мечети художники применили разработанную схему радиально-ярусной композиции с постепенным сокращением к центру размера и количества фигурных медальонов с традиционными мотивами и исламской каллиграфией. Медальоны расположены на чередующихся пастельных цветовых поясах, а фоновые промежутки между ними заполнены орнаментальными мотивами, выполненными гибкой линией. В этом куполе очевидно великолепное сочетание взаимно-контрастных цветов — гармоничных и сияющих — синих, бирюзовых и разных оттенков светлой охры.

В 2012 году Г. Ешкенов в соавторстве с А. Жамханом разработал проект интерьера Центральной мечети для города Усть-Каменогорск (Восточный Казахстан), построенной на левом берегу Иртыша.

Интерьер мечети, третьей по величине в Казахстане, художники выполнили в сложной гамме зеленовато-синих тонов с вкраплениями терракотовых пятен, дополняя ее цветом постоянно мерцающего и меняющего свои оттенки золота в подвижных линиях орнаментальной росписи на конструктивных частях: своде, столбах, капителях и т. д. В декоре интерьера мечети, предложенном художниками, интересны белые сталактиты на цветном узорчатом фоне капителей столбов.

Михрабную нишу художники выделили прямоугольником с трехпослойным бордюром с золотыми кораническими аятами на его средней широкой синей полосе. Трехлопастная арка пятами опирается на стилизованные капители, напоминающие пальмовидные, витых колонн. Конха ниши украшена золотыми вертикалями и абрисами арок. Объем ниши подсвечен, этот апробированный прием вновь привлек художников и стал значимым элементом композиции.

Свод мечети разделен лучами на ярусные бесфоновые геометрические сегменты, выделенные белым контуром. Выбранная художниками сине-охристая гамма подтверждает сохранившийся интерес художников к культовым сооружениям тимуридского времени. Свод опирается на вершины трехлопастных арок аркады с объемными колонками, которые фиксируют 12 граней барабана купола, далее в три ряда — в овалах, крестовидных розетках, восьмиконечных звездах — на темно-синем фоне золотом написаны 99 имен Аллаха. В композиционной схеме свода усть-каменогорской мечети можно было бы отметить ее далекий прототип — купольную чашу мавзолея династии Суфи Тюрабек-ханым в Куня-Ургенче (Хорезм, 1360-е), но понятно, что исторический пример лишь стал поводом для собственных оригинальных исканий художников.

Объемный мозаичный портал мечети со стрельчатой аркой позволил углубить пространство входа, оформленного аркой подобного очертания.

В 2014 году Г. Ешкенов и А. Жамхан выполнили проект интерьера мечети Альжан Ана в городе Астане. В решении михраба художники сохранили форму прямоугольника с орнаментальным бордюром и цитатами из Корана. В его центральной белой плоскости, доходящей до стилизованных пальмовидных капителей колонн, размещаются темно-бирюзовая полоса с каллиграфией золотом и сквозной силуэт стрельчатой арки. Вогнутая орнаментированная стена ниши

с пояском сталактитов создает на уровне арки иллюзию конхи с неглубоким объемом.

В этой мечети художниками была применена другая схема орнамента свода. Центр свода (замок) трижды окружает по-разному интерпретированный мотив восьмигранника. Крупные дуги, соприкасаясь со сторонами восьмигранника, оформляют сегменты с орнаментальным решением и вписанными арками. Математически выверенная геометрия пересекающихся дуг с ленточными узорами удивительно напоминает расположение тканых орнаментальных полос *баскуров* за деревянными *уыками*, образующими купол юрты, а холодная синяя гамма с добавлениями охры и зелени создает особое настроение покоя и умиротворения. Но, с другой стороны, композиция орнамента свода мечети восходит к опыту конструктивного (нервюрной системы) и декоративного решения купольной чаши (961–976)¹⁴ перед михрабом Большой мечети в Кордове (VIII–X). Однако можно привести еще один пример более раннего использования типа орнамента свода: это мечеть Тлемсен (около 1136) в Алжире¹⁵.

В том же, 2014 году Г. Ешкенов принял участие в реконструкции интерьера мечети имени Машхура Жусупа (архитекторы Т. Абильда, М. Кабдуалиев, Ш. Юсупов, С. Даутов, С. Нурбай; конструктор Б. Мусурғалиев) в Павлодаре. Она была построена в 2000–2001 годах¹⁶. Необычна верхняя часть мечети в виде усеченного конусовидного складчатого основания с куполом, символизирующим *шанырак* юрты (гофрированный купол характерен для средневекового мавзолея Бабаджи-хатун, XI–XII вв.; Южный Казахстан).

В реконструкции интерьера художником был предложен П-образный михраб с орнаментальными каймами, оформляющими прямоугольник с золотой каллиграфией на темно-зеленом фоне. Он развивает предыдущий замысел в решении центральной части михраба: на белом фоне орнаментированной плоскости вырезан сквозной силуэт, напоминающий арку с нишей.

Художник полностью преобразил купольную чашу, расписав ее радиально-лучевым орнаментом замкнутых медальонов и расположив в нижних мукарнах два ряда восьмиугольных медальонов с 99 именами Аллаха.

Интерьер мечети (архитектор С. Джамбулатов) в северном регионе Казахстана — городе Кокчетаве — был выполнен Г. Ешкеновым и А. Жамханом в 2014–2015 годах¹⁷.

Михраб мечети представляет неоднократно выбранный художниками тип иранских молитвенных ниш — прямоугольную композицию

с бордюрами рядами и собственно арочной нишей. Для бордюров художники использовали керамические плитки ручной орнаментальной росписи. На средней широкой полосе сдержанного светло-кофейного цвета расположена сияющая золотыми всполохами каллиграфия. Неглубокая молитвенная ниша выложена керамическими плитами с рельефными орнаментами и золотыми накладками, образующими вершины ромбов. Она служит фоном для сквозного силуэта стрельчатой арки, вырезанной в плоскости верхней части михраба, так же как в мечети Альжан Ана. Поверхность над архивольтом арки покрыта золотой арабеской с переплетающимися цветами и двудольными листьями, бутонами лотоса, трилистниками, украшенными эмалями синего, зеленого и гранатового цвета. Орнаментальная свободная фантазия художников, вероятно, должна напоминать верующим о грядущем Аль-Фирдаус —саде-рае, уготованном для правочерных и упоминаемом в хадисах. Золотом обозначены абрисы небольших арочек, создающих мотив сталактитового декора в несколько параллельных рядов на белом фоне. Пяты арки и нижняя часть орнаментированной поверхности прямоугольной плоскости опираются на стилизованные пальмовидные капители сдвоенных колонн.

В центре купола мечети художники поместили круглую орнаментированную розетку с расходящимися 15 лучами-полосами, на которых они обыгрывают орнаментальные мотивы тканых полос — *баскуров*, стягивающих *кереге* и украшающих свод традиционной юрты. Способ деления сферы на меридианные линии отсылает к опыту схематической разметки чаши купола мавзолея Шади-Мульк — первой тимуридской постройки (1371–1372) в Самарканде¹⁸ и мечети Кусамы ибн Аббасы в Самарканде (1405), молитвенный зал которой был построен по приказу Тимура¹⁹, но ни в коей мере его не повторяет. Декор купола — сложнейшее орнаментальное произведение художников, где каждый завиток причастен к наследию степной культуры орнаментаки. По окружности барабана купола в ромбических розетках *шарши* золотом написаны 99 имен Аллаха. Подобные элементы в орнаментации михраба и свода, общий колорит определяют черты стилового единства интерьера.

Обобщая, можно отметить, что во всех рассмотренных композиционных решениях интерьера и оформления порталов, барабанов куполов мечетей Г. Ешкенова присутствуют черты интерпретационной преемственности традиций (орнамент) и ретроспективного новаторства (михрабы, барабаны куполов, порталы, размещение каллиграфии и т. д.), одновременно отсылающие к наследию народа, опыту культовой архитектуры средневековой Средней Азии и зарубежных исламских стран.

Примечания

1. Общая характеристика алматинской Центральной мечети: размеры—76×50 м; главный купол здания—высота 36 м, диаметр—20 м; высота большого минарета—47 м.
2. Примеров достаточно, но см.: *Флек Е. В.* Бронзовые бляшки алакульской культуры [Электронный ресурс] // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2010. № 1 (12). С. 88, рис. 1, 17. URL: www.bronzovye-blyashki-alakulskoy-kultury.
3. URL: <http://megabook.ru/>; <http://www.symbolarium.ru/index.php>.
4. *Флек Е. В.* Указ. соч. С. 91, рис. 4, 1.
5. *Веймарн Б. В.* Классическое искусство ислама. М.: Издательский дом «Искусство», 2002. Ил. 230.
6. *Кирюшкина Е. В.* Особенности формирования и развития декора дворцовой архитектуры мусульманской Испании. [Электронный ресурс]. URL: [actual-art.org»stati/125-st2012/dr-mir/456-...](http://actual-art.org/stati/125-st2012/dr-mir/456-...)
7. Общая характеристика мечети Нур Астана: высота главного купола—40 м, михраб—11×7 м; высота минаретов—63 м.
8. Мадохили—построенные фигуры, абрисы которых плотно соприкасаются друг с другом, заполняя плоскость без фона. См.: *Ремпель Л. И.* Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусства. М.: Советский художник, 1978. С. 178–180.
9. *Моццати Л.* Исламское искусство/Пер. с итал. С. В. Зоной. М.: Арт-Родник, 2012. С. 29.
10. *Нурмухаммедов Н.-Б.* Мавзолей Ходжи Ахмеда Яссави. Алма-Ата: Онер, 1980. С. 134.
11. *Пономаренко Е. В.* Архитектурное наследие и современная культовая архитектура Южного Урала. [Электронный ресурс] // Экономикс. 2013. № 2. С. 42. URL: <http://cyberleninka.ru>.
12. *Абдрасилова Г. С.* Региональная архитектура Казахстана в контексте глобализации. [Электронный ресурс]. URL: [kazatu.kz»docs/vn_20102_architecture.pdf](http://kazatu.kz/docs/vn_20102_architecture.pdf). С. 79–84.
13. Общая характеристика мечети Хазрет Султан: высота главного купола 51 метр, диаметр—28 м. Купол окружают восемь малых куполов. Высота минаретов 77 м.
14. *Веймарн Б. В.* Классическое искусство ислама. М.: Издательский дом «Искусство», 2002. Ил. 103. Или: *Бренд Барбара.* Искусство ислама. М.: Издательство Фаир, 2008. С. 67, ил. 28.
15. *Моццати Л.* Указ. соч. С. 135.
16. Общая характеристика мечети Машхур Жусупа: высота купола—54 м, его диаметр—30 м; высота восьмигранных минаретов—63 м. План мечети имеет вид восьмиконечной звезды (48×48). Минареты мечети имеют характерные острые шатровые навершия.
17. Общая характеристика мечети в Кокчетаве: диаметр купола—12 м, высота четырех минаретов—25 м.
18. *Моццати Л.* Указ. соч. С. 204.
19. *Корбендо И.* Великие святые ислама. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. С. 385, 58–60, табл. 26, 188.

Е.А. Комиссарова Концепция регионализма в современной архитектуре Абу-Даби

Ekaterina Komissarova The Concept of Regionalism in the Contemporary Architecture of Abu Dhabi

End of the 1990s and beginning of the first decade of 2000s became the time of losing the specific image of the coastal city for the architecture of Abu Dhabi. The aspiration of the authorities to approve their ambitions via imported architecture from Europe and America resulted in dissonance with the historical environment.

Soon the architecture of international style with the trends determined the shape of Abu Dhabi. It turned out to be ineffective. The Government recognized the need to appeal to the basics of folk culture to restore branding identity in architecture.

During the next stage of development, the architecture of Abu Dhabi was marked by the realization of failure uncorroborated ethnic roots utopian ideas. The desire to re-create a unique image of Abu Dhabi, by changing the overall strategy and search uniting in architecture, was the deliberate policy of the Government beginning of the 21st century.

Talented foreign architects have supported the Government's efforts to develop the architecture synthesis of tradition and inter-

Keywords:

Architecture Abu Dhabi, Arab tradition, Mashrabiya, globalization, contemporary architecture of Arab Emirates.

Ключевые слова:

архитектура Абу-Даби, региональная традиция, машрабия, глобализация, современная архитектура Арабских Эмиратов.

national trends. Organic fusion of old and new has become a powerful impetus creativity of architect's activity and led to the emergence of a new language in the architecture of Abu Dhabi.

Период резкого подъема в архитектуре Арабских Эмиратов в 1970–1990-х годах был связан с экономическими изменениями и готовностью к градостроительному эксперименту. За счет доходов от добычи нефти развернулись масштабные работы по реконструкции крупных городов молодого государства. В страну приглашались иностранные архитекторы, инженеры, импортировались строительные материалы и технологии. Архитектура высоких технологий из Европы и Америки, теснила тенденции национальной культуры, становясь инструментом глобализационной политики и бизнес-предложений.

Особенности градостроительных традиций побережья на протяжении сотен лет формировались под влиянием климатических условий, национальной культуры, доступных материалов, а также особенностей социальной структуры общества. К началу XIX века на территории побережья проживало более 25 народностей, оказавших воздействие на создание особого языка архитектуры, в котором можно обнаружить заимствования из традиций Ирана, Сирии, Турции, Индии и северо-востока Африканского побережья.

Тенденции в современной архитектуре, появление которой, несомненно, связано в Абу-Даби с открытием нефти во второй половине XX века, были основаны на чужеродных новаторских методах и искусственном изменении имиджа, что вело к полной потере региональной идентичности. Вместе с приобретением статуса глобального города Абу-Даби терял национальный дух.

Пренебрежение к климатическим условиям, а особенно — высоким температурам, характерным для региона, и отсутствие понимания контекста, применение новых материалов и несоблюдение строительных технологий имело порой разрушительные последствия. Например, при замешивании бетона на воде Персидского залива, имеющей критическую концентрацию соли, разрушение фундамента и самого здания происходило в течение нескольких лет. Игнорировалась традиционная ориентация зданий относительно моря и солнца, а при остеклении южных фасадов использовались материалы с высокой теплопроводностью, что создавало внутри помещений эффект сауны. Вскоре стала очевидной потребность адаптации новых методов и технологий.

В начале 1990-х годов архитекторы, ученые и критики, пристально следящие за процессом развития арабской столицы, были обеспокоены вступлением города в новую фазу жизни, стремительно ведущую к утрате региональной самобытности. Начали проводиться семинары и конференции, исследователи разных стран посвятили свою деятельность анализу проблем отношения современной архитектуры и региональных традиций, среди них: преподаватели Университета Зайеда Ясир Элшиштой¹ и Рональд Хукер², архитектор Совета градостроительства Абу Даби Майкл Камерон Демпси³, преподаватель Американского Университета Шарджи Джордж Катодрутис⁴, голландский теоретик архитектуры и архитектор Рем Кулхас⁵. Большое значение для понимания архитектурной традиции региона имеют труды иранского ученого Бахрама Малеки⁶, руководителя кафедры архитектуры Университета Еффат в Саудовской Аравии доктора Абдель Монием эль Шорбаджи⁷, преподавателя Оксфорда Сюзан Роаф⁸.

Положение спасали арабские зодчие, стремившиеся к созданию современной архитектуры с региональным подтекстом. Среди них иракский архитектор Рифат Чадержи, одержимый идеей слияния культурной традиции и технологических изменений интернациональной архитектуры⁹. Ему принадлежит здание Национального Театра и Культурного центра Абу Даби (1970–1977) с большой аркой у входа, являющейся визитной карточкой архитектора. Утверждая, что зодчество — необходимый элемент времени и пространства, всю свою профессиональную жизнь Рифат Чадержи доказывал, что оно должно быть определяющим фактором непрерывности мироздания, связывая прошлое и настоящее.

Архитектор из Ирака Хишам Мунир в содружестве с американским бюро «Коллаборатив», основанным приверженцем интернационального стиля Вальтером Гропиусом еще в 1945 году, создали комплекс Фонда Культуры Абу-Даби (1979–1981). Здания комплекса с рядами аркад, ведущих к внутренним дворам, подобно тому, как создают затененное пространство *ливаны* традиционных домов побережья, носят явные признаки национальной культуры.

Кризис столкновения новаций и традиций в архитектуре Абу-Даби, вылился в решение правительственного совета по созданию правил отбора проектов, способных изменить городской облик. Главным критерием стало отражение региональной идентичности в современной его интерпретации, основанное на переосмыслении традиционных технологий, имитации природных форм и архетипов¹⁰.

Предполагалось, что проекты, вдохновленные идеями национальной самобытности, повлияют на привлечение инвестиций

в Абу-Даби, стимулируют патриотические настроения граждан и сформируют конкурентоспособный, с точки зрения туристической отрасли, городской имидж.

Чтобы понимать исторические корни зодчества региона, архитекторам необходимо было начать изучение традиций, возникших при определенных климатических, социальных и экономических условиях¹¹ и доказавших свою состоятельность на протяжении длительного периода времени.

Абу-Даби, зажатый с одной стороны водами Персидского залива, с другой – безжизненной пустыней Руб-Аль-Хали, с бушующими шквальными морскими ветрами и песчаными бурями, был не слишком подходящей зоной для проживания.

Прежде всего необходимо было найти действенные средства защиты от температур, превышающих порой +50° С и высокой влажности, в чем преуспели арабские архитекторы-изобретатели, предложив различные способы натурального охлаждения, — так возникли особые конструкции, системы ориентации и градостроения. Однако самым действенным механизмом для охлаждения воздуха на побережье стало использование традиционной формы «башен ветра» или бадгиров¹², имеющих обширную географию распространения на Ближнем Востоке и в Северной Африке. О древнем чуде кондиционирования писали известные путешественники Насир Вандар Сафарнама (V в.) и Марко Поло (VII в.), побывавшие в исторических городах Ирана: Ширазе, Ларе, Найене, Хормузе. В Арабские Эмираты бадгиры попали с берегов Ирана в 1889 году вместе с архитекторами и строителями, бежавшими в результате конфликта суннитов и шиитов. Эмигранты организовали поселение Бастакия в районе Дубая и вскоре «башни ветра» распространились по всему побережью от эмирата Абу-Даби до Рас-эль-Хаймы.

Конструкция, установленная на крышах зданий, была основана на захвате потоков ветра отверстиями, расположенными с четырех сторон башни. Бадгир направлял пойманный воздушный поток по стволу вниз, максимально снижая температуру и увеличивая его скорость. Производительность бадгира, увеличение или уменьшение турбулентности воздушных масс зависело от высоты, ориентации, площади поперечного сечения и формы сечения. Для Абу-Даби традиционным считался четырехсторонний бадгир высотой до 15 м, внутри которого скорость ветра становилась примерно в полтора раза больше, чем на уровне одного метра над землей.

Большинство «башен ветра» в современной архитектуре Абу-Даби выполняют псевдофункциональную роль, являясь декорацией

в стиле ближневосточного дома. Однако идея бадгира увлекла британского архитектора Нормана Фостера, по проекту которого в Абу-Даби возводится полностью обеспечивающий себя возобновляемой солнечной энергией город Масдар. Архитектор умело встроил конструкцию 45-метровой «башни ветра» в комплекс Университета Масдар Сити, используя ее по прямому назначению — для охлаждения воздуха. Архитектор заимствует жизнестойкую традицию бадгира, подставляя вертикальные профили стальной решетки под мощное давление Шамаль ветров и создавая эффект сифона.

В вернакулярной архитектуре Абу-Даби, помимо общих черт, присущих традиционной исламской архитектуре, существовали приемы, отождествляющиеся с данным регионом. Обязательным, например, являлось наличие конфиденциальных пространств, организованных системой *сиккас* и решетками *машрабии* (о которых подробно будет сказано позднее). Создание закрытых зон было продиктовано религиозными канонами и племенными устоями, но в то же время применение системы *сиккас* зодчими побережья служило действенной защитой от высоких температур.

Компактный, с высокой плотностью строений, Абу-Даби, как большинство арабских городов, строился по особой системе, называемой на побережье *сиккас*, где все улочки строго ориентированы или с севера на юг либо с северо-востока на юго-запад. Сплошные коридоры из домов и ограждающих стен создают узкие извилистые проходы, предназначенные лишь для доступа пешеходов. Температура в промежутках между стенами находится в прямой зависимости от их высоты. Например, существенно снижается температура при контрастной высоте противоположных стен и неравномерно затененных поверхностях, за счет образующихся зон разного давления воздуха. Разнородный по силе воздух быстрее циркулирует и сильнее охлаждается, создавая в коридорах более комфортные условия.

Фостер следует этому принципу, располагая здания университетского кампуса Масдар очень близко друг к другу.

Университетскому кампусу вторит павильон ОАЭ на выставке Милан Экспо 2015, созданный Фостером, под влиянием принципов планирования исторических поселений побережья, основанных на эффективном использовании систем натурального охлаждения. Архитектор задумал павильон в виде небольшого городка-оазиса, построив его в соответствии с древним *сиккас*, но гипертрофированно увеличил и превратил узкие проулки восточного города в глубокие 12-метровые каньоны. Изобретая современное

пространство, с узкими пешеходными дорожками и дворами арабского традиционного дома, Фостер определяет границы волнистыми стенами, определенно перекликающимися с архитектурой университетского кампуса Масдара. Волнистые гребни параллельных стен создают неравномерные поверхности и разнородное давление на воздушные потоки, теряющие динамику движения.

Фостер подчеркивает национальный характер грубой, но крайне выразительной текстурой песчаных дюн. Окрашивая бетон стен в излюбленный терракотовый цвет, архитектор красноречиво намекает на связь с конкретной природной принадлежностью.

Несмотря на то что к концу XIX века многие традиции были вытеснены современной архитектурой и потеряли свое реальное назначение, например коралловые блоки заменил бетон, а «башни ветра» и решетки машрабии уступили место кондиционерам, для архитекторов они оказались наиболее интересной темой в попытке синтезировать достижения современной архитектуры и местной культуры.

Машрабией в традиционной архитектуре региона называется деревянная решетка-фильтр, выполняющая несколько важных функций. Решетка известна с XII века, и ее появление связывают с Багдадом времен Аббасидов, но в течение двух последующих веков она распространилась на огромной территории от Северной Африки до Центральной Азии.

В странах Персидского залива существует две теории происхождения термина «машрабии»: либо от слова «пить» или «поглощать», что в данном случае означает укрытие от солнца, в тени которого охлаждали сосуды с водой, либо от глагола «ашрафа», в переводе — «упустить», «дать возможность скрыться». Решетка выполняла практическую функцию конфиденциальности, получив еще одно название — «вуаль», за которой женщины получали возможность наблюдать за тем, что происходит снаружи дома, оставаясь невидимыми.

Основной все же является функция пассивного охлаждения: за счет уменьшения поверхности воздушных масс, проходящих сквозь отверстия решетки, увеличиваются циркуляция и скорость потоков. Существует множество областей применения решетки машрабии, созданной из дерева, металла и других материалов, это могут быть окна со ставнями, небольшие закрытые балконы или эркеры, она может покрывать огромные проемы, вовсе заменяя окна и стены.

Традиционная решетка чаще всего вырезалась умелыми мастерами из дорогих пород лиственных деревьев или тика Ливии и Малой

Азии. В этот период резное кружево было доступно лишь правителям и богатым купцам, как признак благополучия и успеха. Позже способы резьбы усовершенствовались, и машрабия превратилась в высокоразвитое искусство.

Тонко встраивая в современную архитектуру Масдар Сити региональные традиции, Фостер не забывает и о решетках, размещая их по всему периметру балконов и выступающих эркеров зданий Университетского кампуса. В итоге, при очевидной современности, помещения несут в себе тонкую метафору национального духа, струящуюся дюнами пустыни и перетекая узорами по стенам зданий университетского кампуса.

Городское пространство Абу-Даби до начала второй половины XIX века формировалось по законам эпохи Средневековья, ориентируясь на места сосредоточения торговли, ремесел и вероисповедания, являющихся и культурно-политическими центрами. Ко времени образования страны в 1971 году силуэт прибрежного города выглядел протяженным, с вертикальными доминантами мечетей и фортов. Основным местом консолидации городского пространства, был Сук Абу-Даби, или рынок, привлекающий многонациональные людские потоки.

Включившись в урбанистический процесс и приобретая новые качества, Абу-Даби переосмысляет и традиционный кипящий бурной жизнью арабский базар. Египтянин Абдурахман Маклуф¹³, главный архитектор Абу-Даби с 1968 года, начал свою деятельность с возведения Центрального городского рынка (1972), создав его не просто местом купли-продажи, а территорией консолидации общественной жизни города в духе арабских традиций¹⁴. Но рынок Маклуфа сгорел в начале XXI века, да к тому же правительство требовало создания более современной и упорядоченной версии восточного базара, которую в 2006 году представилась возможность спроектировать Норману Фостеру.

Фостер проявил изобретательность, используя в проекте мозаику из шаблонов — элементов решетки машрабии на фасадах нового Центрального рынка Абу-Даби. Геометрические панели, с прорезанным в штукатурке сквозным узором под названием *накш*, были довольно популярным декоративным элементом архитектуры побережья. Мастерами изобретались узоры различных сочетаний и форм, самой популярной являлся квадрат. Это был еще один способ натурального охлаждения, когда за счет мелких прорезных отверстий растительного или геометрического орнамента, уменьшалась поверхность воздушных потоков, увеличивалась их скорость и температура снижалась. Панели располагались высоко

на фасадах, над входами и окнами, охлаждая таким образом воздух, поступающий внутрь здания.

Изучив традиционное искусство, Фостер с помощью арабских мастеров разработал для фасада Центрального рынка панели довольно крупного размера из терракоты темного мягко-коричневого цвета. Архитектор создает несколько шаблонов, где одни разделяет горизонтальными и вертикальными просветами, другие линует мелкой клеткой, а на третьих вырезает традиционный геометрический орнамент. Многократно поворачивая шаблоны, Фостер складывает из них мозаику определенных последовательностей, создавая массивный текстурированный фасад с тонкой ассоциацией традиций.

Ключевую проблему региона, связанную с организацией микроклимата в здании Центрального рынка, Фостер решает, вводя в помещение атриумы, а также стены и потолки из деревянных решеток. Сложный ритм всех структур интерьера способствует активной циркуляции воздуха не только по вертикали, но и по горизонтали. Впечатление дополняют эффекты освещения, масштабные витражи, лестницы и эскалаторы, размещенные в будто случайных просветах, и сложные торговые пространства, удивительно напоминающие старый арабский рынок.

Фостер был не единственным архитектором, осознавшим целесообразность применения уникальной решетки в новой архитектуре. Были и такие, кто дал машрабии новую жизнь, подвергнув ее компьютерной обработке, ведь это позволило применить решетку практически во всех современных проектах.

Одними из первых архитекторов в мировой практике 1980-х годов, кто задумал использовать сложную стилизованную машрабию в современной архитектуре, стал Жан Нувель. Стены здания Института арабского мира во Франции Нувель целиком покрыл перфорированными решетками, пропускающими лучи света. Спустя девять лет Жан Нувель разработал проект Лувра Абу-Даби, где снова обратился к теме машрабии, правда, усложнив задачу поиска причудливых световых узоров.

Создание Лувра Абу-Даби как площадки для диалога классического искусства Запада и культуры Востока было результатом соглашения между правительствами Арабских Эмиратов и Франции, подписанного в 2007 году. Таким образом, парижский Лувр искал новые идеи, выходящие за общепринятые представления о музее классического искусства. Для проекта музея требовалась новая концепция, которая отразила бы традиции прошлого, реальность настоящего и перспективы будущего развития международной музейной сцены.

Жану Нувелю предстояло решить трудную задачу, условие которой вмещало современность и традиции. Архитектор тщательно изучил историческую архитектуру, учел особенности климата и создал Лувр Абу-Даби, сплетя инновацию с миражом арабского города, стоящим между пустыней и морем, ускользящей тенью древней истории и актуальностью сегодняшнего дня.

Позаимствовав прием планировки сиккас, Нувель в своем городе-музее расставляет простые белые здания на расстоянии вытянутой руки, что позволяет воздуху активнее циркулировать, а промежутки между ними заполняет водой, это дает дополнительную прохладу и свежесть. Очарование древней традиции, архитектор усиливает простой геометрией белоснежных строений, словно выросших из воды блоками белого коралла.

Усиливает визуальное воздействие купол над городом, представляющий, по мнению автора, и мечеть, и мавзолей, и дворец. Нувель создает перфорированный купол из стилизованного многослойного узора машрабии в современной интерпретации.

В древних арабских жилищах в качестве кровельного материала использовались переплетенные пальмовые листья, сквозь неплотное кружево которых сквозил воздух, создавая особый микроклимат. Лучи света, проникающие сквозь листья, мерцали солнечным дождем, составляя причудливые узоры на полу и на стенах древних построек айриш. В поиске сверкающих отражений, распылений и затуманивания, уводящих от четких границ, Нувель создает сложный купол из десяти слоев машрабии. Желая стереть границы временных пространств, архитектор изменяет размер и угол поворота каждого последующего слоя купола. Он играет светом и тенью, бликами воды и пятнами света, преломляя их сквозь призму кружева.

Стилизация традиционной машрабии привлекает многих зодчих, к их числу принадлежит и бюро Аедас, создавшее проект 25-этажных близнецов Аль Бахр Тауэрс, где архитекторы успешно применили уникальную защиту от солнца на основе функционального элемента¹⁵. Архитекторы создали особую систему поворотных зонтиков, открывающихся и закрывающихся в зависимости от движения солнца. Управляемый гигантский компьютерный дисплей закрывает не все здание, а лишь ту его часть, которая более всего подвержена нагреву от солнечных лучей. Умный фасад похож на пчелиные соты и состоит из более чем тысячи элементов, прочно прикрепленных к внутреннему каркасу и деликатно контролирующих солнечный свет.

Современная машрабия создается из различных материалов и может быть любого размера, но ее функция та же — охлаждение воздуха за счет дробления воздушного потока. Решетку вставляют в небольшие проемы или же она покрывает десятки метров, как в случае со зданием галереи Манарат Саадият по проекту британского бюро «Аедас». Протяженный навес из машрабии в лучших художественных традициях бесконечного кружевного узора, над входом и вдоль центрального фасада галереи, полностью защищает от солнца поверхность стен здания.

Существует и некая смысловая аллюзия использования решетки, ведь галерея «Манарат» была первым выставочным пространством на острове и приняла на себя роль буферной зоны при входе на территорию культуры, благодаря подобному решению она оказалась метафорически отгорожена от города кружевной вуалью. По сценарию архитекторов, красивая декорация интригует зрителя, он допущен в святая святых, чтобы увидеть ценность приобретенных коллекций для будущих музеев Лувра и Гуггенхайма Абу-Даби, хранящихся в галерее Манарат.

Поиск синтеза современных тенденций и народной архитектуры, привел Каса Остерхёйс и Илону Ленард из Роттердама к созданию Лива Тауэр, вошедшего в крупный комплекс Национального выставочного центра Абу-Даби. Специализируясь на проектировании крупномасштабных зданий-скульптур с помощью компьютера, они разработали конструкцию гибкой вазы, изменяющей форму по мере роста.

Слишком ограниченный по размерам участок, выделенный под строительство небоскреба, заставил архитекторов создать основание здания гораздо меньшего сечения, чем тело строения. Податливо изгибаясь скошенными и закругленными углами, Лива Тауэр набирает объем с каждым этажом. Благодаря своей обтекаемости здание устойчиво к ветровым нагрузкам. Архитекторы покрыли Лива Тауэр специальным серебристым стеклом, прочно защищающим от воздействия солнечных лучей. Для увеличения эффективности противостояния высокой температуре сверху на здание надели плотно облегающий слой «кожи» золотисто-оранжевых эмалированных панелей машрабии.

Бескрайние просторы пустыни Руб-эль-Хали, неотъемлемая часть всех семи эмиратов, и использование в архитектурной практике трепетной темы песчаных дюн часто являются источником вдохновения. Среди проектов, передающих сложность и совершенство природных форм пустыни эмирата Абу-Даби, нужно отметить мост шейха Зайеда Захи Хадид (1997–2010). Работая над проектом, британский архитектор изучила топографию, ландшафт и, будучи

ограниченной выбором средств художественной выразительности, присущей мостовым конструкциям, создала асимметричный силуэт, навеянный образом пустынного пейзажа. Форма дюн накрепко связала мост с ландшафтом, и создала обманчивое впечатление подвижности берега, который постепенно трансформируется в элегантную мостовую конструкцию¹⁶.

А в 2010 году появился еще один образ дюн на выставке Шанхай Экспо — павильон ОАЭ от сэра Нормана Фостера, который затем был размещен на территории Культур Дистрикт острова Саадият и стал экспозиционным центром проведения ежегодного осеннего фестиваля Art Fair Абу-Даби.

Переведя поиск природных форм в цифры компьютерного языка, архитектор использовал популярную в современной архитектуре ОАЭ диагональную решетку диагрид¹⁷, и это позволило Фостеру довольно убедительно сформировать гибкие очертания павильона.

При ориентировке зданий павильона в пространстве относительно моря и солнца была учтена еще одна особенность традиционной архитектуры. Оптимальным считается расположение зданий фасадом на северо-восток, что основано на принципах пассивного охлаждения и контроля над господствующими ветрами. Именно такое направление задает двум дюнам, отлитым в обшивку металлических панелей Фостер. В качестве мощной защиты от солнца выступают жалюзи южных барханов, а гладкие северные фасады, принимают и гасят удары ветра.

Покрывая отражающей золотистой сталью все поверхности, Фостер добивается цветового сходства с пустыней эмирата, имеющей ярко выраженный оранжевый оттенок. Прием подобного использования природной формы ведет не только к сохранению региональной идентичности, но к ее обогащению и рождению новых концепций.

Как видно из некоторых примеров современной архитектуры, в Абу-Даби работают зодчие, сумевшие не только влиться в русло регионального опыта, но и сделать его неиссякающим источником творческого вдохновения.

Новые подходы в организации городской среды не могут рассматриваться изолированно от понимания принципов исторического и культурного наследия. Интеграция традиций и национально-культурных символов в современную архитектуру не только способствует сохранению региональной идентичности и соответствует специфическим потребностям многонационального общества, она ведет к обогащению современной архитектуры и рождению новых концепций.

Примечания

1. *Elsheshtawy Y.* The Evolving Arab City: Tradition, Modernity and Urban Development. Routledge, 2008. P. 328.
2. *Hawker R.* Exploring the analytical and educational possibilities of virtual reconstructions and new media applications in the heritage architecture of the United Arab Emirates. ASCAAD 2010 conference paper Fez, Morocco. P. 270.
3. *Dempsey M.C.* Castles in the Sand: A City Planner in Abu Dhabi. McFarland, 7/3/2014. P. 220.
4. *Katodrytis G.* The Dubai Experiment. Al Manakh. Archis Foundation. May 2007. P. 496.
5. *Koolhaas R., Reisz T.* Volume 23: Al Manakh Gulf Continued. Archis Foundation, 2010. P. 536.
6. *Ahmadkhani Maleki B.* Wind catcher: passive and low energy cooling system in Iranian vernacular architecture. International Journal "Technical and Physical Problems of Engineering". September 2011. Issue 8. Vol. 3. № 3. P. 141.
7. *Abdel-Moniem.* Traditional Islamic-Arab House: Vocabulary And Syntax, International Journal of Civil & Environmental Engineering IJCEE-IJENS. Vol. 10. No 04. P. 20.
8. *Roaf S.* The Traditional Technology Trap: stereo-types of the Middle Eastern traditional building types and technologies, International Conference "Passive and Low Energy Cooling for the Built Environment", May 2005, Santorini, Greece. P. 1109.
9. *Chadirji R.* Architectural Education in Iraq: A Case Study in Ahmet Evin, Ed., Architectural Education in the Islamic World (Singapore: Concept Media/Agā Khan Award for Architecture), 1986.
10. *Юнг К.Г.* Психологические типы / Пер. с нем, общ. ред. В.В. Зеленского. Минск: Попурри, 1998.
11. *Херинг Х.* Путь к форме // Мастера архитектуры об архитектуре / Под общ. ред. А.В. Иконникова. М., 1971. С. 318–319.
12. Popular Mechanics Magazine, Hearst Magazines, 1913, Vol. 19, feb, No 2. P. 244.
13. *Reisz T.* Plans the Earth Swallows: An Interview with Abdulrahman Makhlof, Portal 9, 2, Spring 2013. Web. January 20, 2014.
14. *Daniel K.* Bazaar Buzz: The old world charm of Hamdan Souk in Abu Dhabi makes shopping a pleasure, Gulf News, June 17, 2002. P. 16.
15. *Broug E.* Islamic Geometric Patterns. Thames & Hudson. 2008. P. 128.
16. *Акимова Е.* Работы Захи Хадид для Объединенных Арабских Эмиратов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Вып. 1. 2013. С. 151–167.
17. *Акимова Е.* Ближневосточное наследие и традиции в современной архитектуре Арабских Эмиратов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Вып. 1. 2015. С. 122–133.

РАЗДЕЛ 6: Ориентализм

Н.Л. Рубан Восточные мотивы в фортепианных сочинениях А. Черепнина

Natalya Ruban Oriental Motifs in the Piano Works of A.N. Tcherepnin

The article for the first time discusses the piano works of the most eminent composer-pianist of Russian Émigré Alexander Nikolayevich Tcherepnin (1899–1977). The rich artistic heritage of the musician (over 100 works) stands out for its genre diversity. The author of the article reveals the nature of the Eastern component of A. Tcherepnin's piano works, as essential and sustainable indicators in the evolution of the composer's style. The Eastern line permeates his entire career, combining biography and artistic career and songwriting style. Analysis of the piano works of A. Tcherepnin became possible thanks to the comprehensive study of materials and documents of foreign (American, Chinese, Korean) researchers. In addition, analytical observation, presented in the paper is based on personal performance experience of Tcherepnin's works, the composer's own recordings, and interpretations of his students.

Keywords:

A. Tcherepnin,
piano music of 20th century,
nine step scale,
Oriental motifs in music.

Ключевые слова:

А. Черепнин,
фортепианная
музыка XX века,
девятиступенный
звукоряд,
восточные мотивы.

На фоне богатой и разнообразной жанрово-стилистической панорамы фортепианной музыки первой половины XX века оригинальностью и самобытностью почерка выделяется творчество одного из наиболее видных и талантливых композиторов-пианистов русской эмиграции — Александра Николаевича Черепнина.

Александр Черепнин (1899–1977), сын известного русского композитора Н. Черепнина (1873–1945), родился в Санкт-Петербурге,

покинул Россию в 1921 году. Жил во Франции, Китае, Японии, последние свои годы провел в США, активно занимался исполнительской деятельностью. По справедливому утверждению Л.З. Корабельниковой, он «стал гражданином мира»¹.

Восточная линия творчества Черепнина сформировалась под влиянием деятельности отца, Н. Черепнина, педагогов Петербургской консерватории, музыкальной культуры Серебряного века и художественных традиций Закавказья, которые во многом стимулировали обновление музыкального языка молодого композитора.

Ранний период становления его творческого дарования (1899–1918) теснейшим образом связан с музыкальной средой Санкт-Петербурга. Важнейшую роль в этом процессе сыграла фигура отца — известного русского композитора, дирижера, педагога, ученика Римского-Корсакова, предоставившего сыну возможность познавать профессиональный мир искусства, в том числе традиции «Русского Востока». Детские впечатления Александра связаны с музыкальными вечерами в доме, где бывали Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, Ц. Кюи, А. Глазунов, а также И. Стравинский, С. Прокофьев, А. Павлова, Ф. Шаляпин. Став студентом консерватории, музыкант изучал композицию в классе Н. Соколова, ученика Н. Римского-Корсакова, члена Беляевского кружка, известного композитора и музыкального критика. Кроме того, молодой Черепнин охотно посещал многие концерты: «Вечера современной музыки», концерты С.А. Кусевицкого, театральные премьеры отца и его современников. Таким образом, именно петербургская художественная среда во многом определила основные качества композиторского и пианистического мышления А. Черепнина: особый эстетизм и любовь к Востоку.

Культура русского Серебряного века была также тесно связана с Востоком, что справедливо отмечено исследователями этого периода. В. Конен в своей работе пишет: «Во второй половине XIX — начале XX века у европейских композиторов наблюдается определенное тяготение к ориентальной музыке. В той или иной степени <...> оно ощутимо в творчестве многих европейских музыкантов того периода (как крупного, так и менее значительного масштаба). В их числе Балакирев и Римский-Корсаков, Бородин и Кюи, Сен-Санс, Дебюсси и многие другие»². Кроме того, восточные мотивы характеризуют, как известно, многие сочинения Н. Черепнина, написанные в разные годы и в различных жанрах³. Красочность, новизна музыкального языка, необычный экзотический колорит в произведениях русских композиторов на восточные темы, глубоко затронул и творчество А. Черепнина — преемника

школы Н. Римского-Корсакова и в целом «кучкизма». Это влияние сказалось в первую очередь на создании и использовании композитором «искусственных ладов» — одного из определяющих свойств его стиля, проявившегося уже в пьесах раннего фортепианного цикла — «Багатели» ор. 5. Восточные мотивы значительно обогатили жанровую, образную и языковую сферу ранних пьес, усилив их характерность и подвижную пластику. Вместе с тем привлекает внимание стремление молодого автора к обновлению ладотональной системы, за счет активного насыщения мелодической ткани хроматизмами, что придает звучанию миниатюр восточную окраску.

Непосредственно в звуковую атмосферу Востока музыкант окунулся во время пребывания в Грузии (1918–1920). Здесь он на практике познает профессиональные и национальные музыкальные традиции, продолжая обучение в Тифлисской консерватории, активно гастролирует по городам Закавказья, занимается композиторской деятельностью. Кавказские впечатления во многом способствовали обновлению музыкального языка А. Черепнина.

В результате уже в начале 20-х годов он отказывается от классической ладотональной системы, внедряя в фортепианный стиль новый девятиступенный лад⁴ и по-новому организуя мелодико-ритмическую, тембровую структуру материала. Примерами служат две фортепианные токкаты и циклы миниатюр: «Несшитые листки» ор. 10, «Девять инвенций» ор. 13, «Четыре романса» ор. 31.

К жанру токкаты композитор впервые обращается именно в Тифлисе. Обе они (ор. 1, 1921, ор. 20, 1922), на наш взгляд, представляют несомненный интерес для исполнителей и педагогов именно с точки зрения синтеза традиций (в первую очередь барочных и романтических) и элементов нового (в том числе и «восточного») музыкального языка. В токкатах усилена роль восточного начала, поскольку в качестве основы использован девятиступенный звукоряд. Внимание к восточному колориту в данных пьесах обеспечено в первую очередь благодаря ладогармонической стороне вертикали: чередованию мажоро-минорных терций, расширению сферы хроматики и значительному удалению таким способом от традиционной тональной системы. Органичное сочетание экзотической ладовой окраски и разнообразных исполнительских приемов концертно-виртуозного романтического стиля придают их звучанию особую эффектность.

Оригинальную ладовую систему композитора в рамках его девятиступенного звукоряда в полной мере представляют «грузинские» фортепианные циклы: «Несшитые листки» ор. 10, «Девять

инвенций» ор. 13, «Четыре романса» ор. 31. Восточная окраска в сочетании с русско-грузинским фольклорным материалом и выразительной, прихотливой метроритмической основой придают большинству этих миниатюр характер импровизации и неповторимый красочный колорит, а своеобразное звучание нового лада вносит в образное содержание элемент свободной «эссеистской» недосказанности⁵.

Для начальной и заключительной пьес фортепианного цикла «Четыре романса» (подобно пьесам № 1, 2, 4 из цикла «Несшитые листки») характерно преобладание вокального типа тематизма, в основе которого ясные очертания восточных песенных мелодий. Особая выразительность достигается за счет напряженного звучания ув. 2 и хроматизмов. Примечательно, что в Романсе № 4 в результате ускорения темпа песенная тема трансформируется, приобретая черты восточного, зажигательного танца. В начальном разделе Романса № 2 песенный характер восточной темы в звучании на *Legato* сочетается с ритмической танцевальной фигурацией *marcato* в сопровождении. В следующем провидении основная тема звучит в низком регистре на фоне переливающихся восходящих и нисходящих пассажей по звукам девятиступенного ряда, что привносит в пьесу черты восточно-романтического этюда.

К грузинскому фольклору композитор также обращается в первой и второй пьесах из цикла «Несшитые листки». В основе темы песенного склада обеих миниатюр — восточный лад А. Черепнина. Пьеса № 1 *Grave* написана в характере восточного песнопения и окрашена в печально-сумрачный колорит. Ладогармонические особенности этой миниатюры заключаются в сплаве различных видов мажора, в результате чего музыка приобретает восточные черты. Пьеса № 4 из того же цикла построена на синтезе интонаций русской колыбельной и восточных лирических песен и представляет собой яркий пример диалога двух национальных традиций — русской и грузинской.

В 1930-е годы (под влиянием идей евразийства) Черепнин активно гастролирует, занимается педагогической, просветительской и композиторской работой в странах Ближнего и Дальнего Востока. По результатам сольных концертов пианиста в Египте и Палестине (1930–1931 годы) был создан целый ряд произведений на основе арабского музыкально-поэтического материала. К ним относятся: фортепианный цикл «Беседы», концерт для фортепиано с оркестром № 3, опера «Свадьба Зобеиды».

Период с 1934 по 1937 год связан с творческой деятельностью А. Черепнина на Дальнем Востоке. После гастролей в Китае

в 1934 году, А. Черепнин был приглашен в Шанхайскую консерваторию на должность профессора фортепиано и композиции. Среди русских музыкантов, работавших в Поднебесной, его имя до сих пор пользуется особой популярностью. Многие представители профессионального музыкального сообщества Китая высоко оценили деятельность А. Черепнина как композитора-пианиста, чье творчество объединило национальные и профессиональные традиции стран, где он проживал ранее. Пребывание музыканта в Китае было воспринято как естественное продолжение его творческого пути, которое лишь способствовало укреплению национальной традиции. Об этом свидетельствуют воспоминания известного современного композитора Чу Ванхуа: «Черепнин — великий музыкант особенно для Китая. Несмотря на то что он русский композитор и пианист, выступавший в многочисленных концертах для аудитории русских и европейских эмигрантов, в нем всегда присутствовала восточная составляющая, что вызывало в нем потребность сделать что-нибудь и для Китая»⁷.

Вклад А. Черепнина в современную музыкальную культуру Китая значителен, поскольку в каждой из профессиональных сфер своей деятельности (исполнительство, композиция, педагогика, просветительство) музыкант воплотил основную идею, направленную на развитие и становление китайской пианистической школы. Занимаясь педагогической деятельностью, стремясь к повышению качества музыкального образования, он разработал новую систему занятий, с учетом не только индивидуальных, но и национальных особенностей китайских пианистов. На это композитор указывает в своих комментариях: «Основная трудность для молодых китайских пианистов, особенно начинающих, в том, что они начинают самостоятельное ознакомление с новым для них музыкальным инструментом фортепиано посредством иной музыкальной культуры и традиции. Автор решил попробовать облегчить задачу, разработав фортепианную методику, основанную на пентатоническом звукоряде, который традиционен в китайской музыке, и, следовательно, помочь молодым музыкантам в освоении нового инструмента, посредством звуковых образов, хорошо знакомых им по слуху»⁸.

Примечательно и то, что на осуществление педагогических целей А. Черепнин направляет свой композиторский дар. На протяжении 1934–1935 годов им написан ряд инструктивных произведений в китайском стиле, являющихся до сих пор основным репертуаром для начинающих китайских и японских пианистов до сих пор⁹.

Подчеркнем, что и впоследствии, как исполнитель, А. Черепнин в своих концертных программах вызывал интерес слушателей

разных стран к композиторам Китая и Японии, играя их произведения не только на Дальнем Востоке, но и в Германии, Франции, Англии, Голландии, США. Для укрепления традиций и школ Дальнего Востока им был организован конкурс молодых китайских композиторов. В письме к Сяо Юмэй (директору консерватории) музыкант пишет: «Я надеюсь, что появится китайское произведение, которое смогут играть во многих других странах»¹⁰.

Практическим воплощением его исполнительских и педагогических задач стало создание оригинального фортепианного цикла «Пять концертных этюдов» ор. 52. А. Черепнин трактует части цикла как самостоятельные и равноправные произведения, что предоставляет пианистам возможность исполнять их как отдельные концертные сочинения. Названия этюдов подчинены авторской программе¹¹. В каждой из пьес композитор имитирует звучание разнообразных национальных китайских инструментов: гуцинъ — в этюде № 2, пипы — в этюде № 3 и ударных инструментов — в этюде № 5. Результат такой мастерской имитации достигается благодаря использованию сонорно-колористических эффектов фортепиано. Обновление образа инструмента обусловлено в первую очередь тем, что «в музыке Китая и всего Дальневосточного региона большое значение придавали тембру звука, качеству отдельно взятого тона»¹².

Отличительная черта индивидуального стиля композитора проявилась прежде всего в ладовом своеобразии данных сочинений. Роль восточного начала в них усилена посредством использования в качестве основы системы пентатонных ладов, характерных для китайской музыки. В пентатонике композитора привлекает «мягкое и плавное звучание, характерное для южных мелодий песенного сказа (чжугундяо), в то время как северные мелодии отличаются мужественным и скачкообразным звучанием в семиступенном звукоряде»¹³.

Вместе с тем в этюдах пианист абсолютизирует не только выразительные функции инструмента, но и роль техники и энергии движения, в чем, в очередной раз, проявился его виртуозный исполнительский подход к созданию крупных концертных пьес. С этим связано обращение к предельно быстрым темпам и преобладание разнообразных приемов крупной техники: октавных, аккордовых пассажей, скачков.

В отличие от композиторов-романтиков, в музыке которых содержание отражает черты глубокого психологизма, программный замысел в этюдах А. Черепнина иного свойства и связан с демонстративной театральностью, что еще раз подчеркивает искренний

интерес художника к Пекинской опере. В результате внимание сосредоточено на пластических и динамических возможностях фортепиано. Однако очевидна работа музыканта и над расширением тембровых свойств инструмента, что позволяет обозначить черты влияния на его музыку «восточной» эстетики и стиля К. Дебюсси. Важный и выразительный компонент, свидетельствующий о сходстве концертных этюдов А. Черепнина и К. Дебюсси, заключается в обращении к нетрадиционным ладам. К. Дебюсси использовал «целотоновые» фигурации в пальцевых этюдах, а у А. Черепнина в основе музыкального материала пьес — пентатонная ладовая система.

Влияние фортепианной музыки композиторов XX века в этюдах связано с активизацией ритмического начала, моторики, энергии движения, что является также важнейшим элементом музыки Востока. Сохраняя ведущую роль ударных эффектов и в целом энергии ритма, композитор создает «колористический, тембральный образ инструмента»¹⁴.

Итак, в «Пяти концертных этюдах» ярко представлены основные традиции музыкальной культуры Китая в области театрального искусства, инструментальной музыки и в жанре песенно-поэтического сказа. Вместе с тем в пьесах синтезируются восточная и западная традиции: (жанровые элементы, принципы формообразования, пианистические приемы), что было характерно для китайского фортепианного искусства 30-х годов и последующих десятилетий¹⁵.

Широкий круг интересов А. Черепнина к дальневосточной культуре способствовал новому стилистическому повороту в его творчестве американского периода (1950–1977). Целый ряд поздних сочинений (в частности, «Рондо» для двух фортепиано ор. 87 а, соната № 2 ор. 94) демонстрирует дальнейшую работу над синтезом, обновлением пентатонной ладовой системы и собственного девятиступенного лада. Реализуя в обоих произведениях элементы своей музыкальной системы, А. Черепнин в то же время продолжает поиски и эксперименты в ладотональной, метрической областях. Он говорил: «Я искал более крупные формы, более сложные ритмы и синтезировал все, что знал как композитор»¹⁶.

К примеру, в «Рондо» использована система пентатонных ладов, а в сонате № 2 значительно усилена роль атонального начала, за счет нового (в сравнении с его же девятиступенным), восьмиступенного звукоряда¹⁷.

В «Рондо» для двух фортепиано воплощена одна из главных идей творчества А. Черепнина — идея евразийского единства не только

на уровне композиции, но и на уровне исполнительства. С одной стороны, «Рондо» — это динамичный диалог двух музыкальных традиций, а с другой — игровой диалог двух исполнителей. В музыке органично сочетаются русские песенные темы с экзотической окраской пентатонных ладов, традиционных для восточной культуры. Русская тема трансформируется в китайскую за счет использования пентатонного лада.

В результате «Рондо» стало ярким примером воплощения в музыке евразийской идеи единства европейской и азиатской традиций в русской культуре. Приверженность ей подтверждается высказываниями А. Черепнина: «Россия столь же европейская страна, сколь и азиатская. Это поистине евразийская империя <...> Для русских Восток — не экзотика, а неотъемлемая часть их природы»¹⁸.

Восточная линия является устойчивой и отличительной чертой индивидуального стиля А. Черепнина, составляет важнейшую часть его фортепианного наследия и значительно обогащает исследовательские и исполнительские подходы к творчеству выдающегося русского композитора XX века.

Примечания

1. *Корабельникова Л.З.* Александр Черепнин: Долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 18.
2. *Конен В.Д.* Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века // Музыкальный современник. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1973. С. 36.
3. Исследователи творчества Н. Черепнина относят к «восточным» сочинениям следующие: кантата «Сарданапал» для солистов, хора и оркестра, цикл романсов «Из Гафиза», «7 японских поэм» для голоса и фортепиано ор. 52, две песни матери для голоса и фортепиано по повести «Хаджи-Мурат» Л. Толстого; балеты: «Нарцисс и эхо», «Павильон Армиды», «Зачарованная птица», «Роман мумии». См.: *Томпакова О.М.* Н.Н. Черепнин. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1991.
4. В основе девятиступенного звукоряда А. Черепнина лежит мажоро-минорное трезвучие. Наложение одного трезвучия на другое способствует образованию гексахорда. Мажоро-минорный гексахорд охватывает большую септиму и строится по принципу чередования полутоновых и полуторатоновых интервалов. В результате совмещения восходящего и нисходящего гексахордов образуется синтетический девятиступенный звукоряд, ставший основой многих фортепианных сочинений композитора. Подробно об этом см.: *Tributes to Alexander Tcherepnin* [Электронный ресурс] // The Tcherepnin Society website. URL: http://www.tcherepnin.com/alex/tribute_alex.htm (дата обращения: 09.09.2015).
5. По словам американских исследователей: «Девять инвенций символизируют посвящение девятиступенному звукоряду». См.: *Lewis C., Gresham M.* Alexander TCHERPNI (1899–1977) Booklet Notes for CD: Alexander TCHERPNI (1899–1977) Complete Piano Music vol. 1, Giorgio Koukl, Piano, Grand Piano, 2012. P. 6.
6. Известная китайская пианистка Ли Сяньми стала женой композитора в 1938 году и до конца своей жизни (1991) активно концертировала в странах Европы и США, имея обширный пианистический репертуар, в том числе и из произведений А. Черепнина.
7. *Чу Ван Хуа.* Личный онлайн дневник [Электронный ресурс]. URL: <http://www.emus.cn/29037/viewspace-52019.html> (последний доступ: 17.12.2014).

8. *Айзенштадт С.А.* Три судьбы. Русские эмигранты Аксаков, Захаров и Черепнин, и музыкальная культура Китая // Вопросы истории и теории фортепианного исполнительства: Сборник статей / Под ред. Р.Е. Илюхиной. Владивосток: ДВАИ, 2008. С. 27.
9. Среди них: «Пентатонная школа игры на фортепиано», сборник «Обучение игре на фортепиано на основе пентатонной гаммы» op. 51, включающий три цикла (в первом и во втором по 7 пьес, в третьем — 12 под названием «Китайские багатели»), «Пентатонные упражнения для фортепиано» op. 53.
10. *Liu J., Mason C.* A critical history of new music in China. Hong Kong: Chinese University Press, 2010. P. 102.
11. Этюд № 1 — «Ombres chinoises» («Театр теней»); № 2 — «Le luth» («Лютня»); № 3 — «Hommage a la Chine» (Посвящение Китаю); № 4 — «Guignol» (Гиньоль); № 5 — «Chant» (Гимн).
12. *У Ген Ир.* История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учеб. пособие. СПб.: Издательство Планета Музыки, 2011. С. 29.
13. *У Ген Ир.* Указ. соч. С. 65.
14. *Гаккель Л.Е.* Фортепианная музыка 20 века. Л., 1990. С. 10.
15. См.: *Цуй Ва.* Из истории музыкального образования Китая // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. С. 249–256.
16. *Waleson H.* Alexander Tcherepnin (1899–1977) Notes for CD: Alexander Tcherepnin Archival release Martha Braden, piano. NY, 2002. P. 2.
17. Имеется в виду звукоряд, состоящий из двух несцепленных тетраордов (из однотипных хроматических тетраордов, не имеющих общего звука, с возможным воспроизведением исходного тона в соседней октаве). Сочленения хроматические тетраорды друг с другом, мы можем получить разнообразные составные звукоряды. Подробно об этом см.: Tributes to Alexander Tcherepnin [Электронный ресурс] // The Tcherepnin Society website. URL: http://www.tcherepnin.com/alex/tribute_alex.htm (дата обращения: 30.09.2014).
18. *Корабельникова Л.З.* Указ. соч. С. 246.

А.С. Струкова Дальневосточные влияния в советском искусстве на примере монументальной живописи 1930-х годов

Strukova Alexandra Far Eastern Influences in the Soviet Art. Monumental Paintings of 1930s

The article focuses on the influence of Far Eastern art on the Soviet monumental painting of the prewar decade. Interest in art of China and Japan was founded on the cultural contacts of these countries with the Soviet Union, including busy exhibition activities. The influence was mutual and it implemented the widest range of genres from book illustration to monumental murals. “Old Chinese painting” along with the art of other countries and epochs entered the arsenal of Soviet artists in the process of development of heritage. The employees of monumental painting workshop of Moscow Architectural Institute: Lev Bruni, Andrei Goncharov, Constantine Edelstein, Alexandra Shiryayeva used formal methods and images of Far Eastern art in their own work. Experiments of the workshop in art technology and materials have been also associated with Far Eastern tradition. The specific use of China and Japan art by Soviet muralists discussed in the article on concrete examples.

Keywords:

Soviet art,
Soviet monumental art,
cultural ties of the USSR,
China and Japan,
the exhibitions
of 1920–1940s,
the Soviet pavilion at the
International Exhibition
in Paris in 1937,
ЕНЕА,
Lev Bruni.

Ключевые слова:

советское искусство,
советская монументаль-
ная живопись,
культурные связи СССР,
Китая и Японии,
выставки
1920–1940-х годов,
Советский павильон
на Международной
выставке в Париже
1937 года,
ВДНХ,
Лев Бруни.

В 1927 году в трех городах Японии — Токио, Осаке и Нагоя — прошла масштабная выставка советского искусства. Как писал комиссар выставки, искусствовед Николай Пунин, на ней русское искусство впервые непосредственно соприкоснулось с искусством Японии. Выставка пользовалась большой популярностью, имела обширную прессу, посещалась представителями императорской семьи. Однако тот же Пунин признался, что до конца не понял, какое впечатление она произвела на японцев. Он отмечал, что молодые художники были разочарованы, поскольку произведения «революционного футуризма и кубизма» почти не были показаны в экспозиции. Существенным представляется еще одно его замечание: «Только один наш друг-японец выдал нам тайну этой встречи двух искусств, сказав: через год выставок японских художников нельзя будет узнать: они будут полны подражаний русскому искусству. Этому нельзя верить и, вместе с тем, этому невозможно не поверить»¹. Предсказание этого художника в дальнейшем сбылось. Члены многочисленных творческих союзов Японии ориентировались на идеи Пролеткульта². На пролетарских художников также повлияло советское объединение АХР, которое во главу угла ставило тематику картины и весьма равнодушно относилось к формальным качествам произведения³. Наибольшее распространение в Японии получила революционная графика. По мнению специалистов, она складывалась под воздействием произведений советских художников⁴. Что касается живописи, то здесь конгломерат европейских влияний был более многосоставным и сложным: от Пабло Пикассо до Кузьмы Петрова-Водкина и Александра Дейнеки. В 1931 году во Всесоюзном обществе культурной связи с границей во время своего вторичного пребывания в Москве японский художник Кони-си сделал доклад, в котором отмечал влияние советского искусства на японское⁵.

После возрождения в 1924 году в Токио японо-русского общества между двумя странами участился обмен выставками⁶. Непосредственные встречи советской публики и искусства стран Дальнего Востока с тех пор были нередки. В Москве вслед за гастролями театра Кабуки, которые «оставили глубокое и сильное впечатление»⁷, демонстрировалась «Выставка детской книги и детского творчества Японии». Она открылась 11 октября 1928 года в помещении Государственного исторического музея: 1450 книжных экспонатов, несколько серий гравюр, более 600 детских рисунков, игрушки и многое другое. Выставка прошла с большим успехом в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве, Одессе, Минске, Баку, Тифлисе. Причем выше всего в японских произведениях ценилась самобытность, традиционное начало. Анатолий Бакушинский в связи

с ней писал: «Художественное оформление японской детской книги превосходно и безукоризненно по большей части там, где оно более или менее крепко обусловлено национальной традицией. Эта традиция строгого, легкого и острого рисунка, декоративного, сдержанно-построенного цвета и разнообразной, изысканной фактуры древних “какемоно” и “макимоно”. Позднее — это традиция великих и малых мастеров деревянной гравюры»⁸. В 1932–1933 годах в залах Государственного музея нового западного искусства в Москве была проведена выставка «Революционное искусство в странах капитализма» (или «Революционные художники Запада»), приуроченная к 15-й годовщине Октябрьской революции. Из японцев на ней выставились Иото, Иошивара, Курода Сэйки (Юдзи), Окамото.

Очередная выставка должна была открыться в Москве 5 октября 1935 года, но так и не состоялась ввиду обострения международных отношений из-за военных действий японцев в Монголии. С этого времени часть политических преследований в Советском Союзе велась под лозунгом поиска японских шпионов, и любое указание на связь с Японией могло иметь для советского гражданина самые тяжелые последствия.

Обмен выставками между СССР и странами Дальнего Востока зависел от взаимоотношений государств и пропагандистских усилий советского правительства. Дипломатические отношения между Москвой и Пекином были установлены в 1924 году, но связи в области культуры начали налаживаться только с 1930 года, когда Лу Синь возглавил «Лигу левых писателей», признавшую себя секцией МОРПа (Международного объединения революционных писателей)⁹. На протяжении 1930-х годов эти связи становились все более интенсивными.

С 7 мая по 7 июня 1934 года в помещении Государственного исторического музея в Москве состоялась выставка китайской живописи. Она была организована профессором Нанкинского университета художником Жю Пэоном (Сюй Бэйхуном) и включала более 300 произведений традиционной и современной живописи. «Выставка китайского искусства, ознакомившая широкие круги советских зрителей с мало еще знакомым у нас искусством, пользовалась у москвичей заслуженным успехом и превратилась в значительное событие художественной жизни сезона 1934 года»¹⁰. После Москвы выставка открылась в Ленинграде, где к работам, полученным из Китая, были присоединены произведения из собрания Эрмитажа. К этой выставке был выпущен каталог со статьей академика В. М. Алексеева, который дал анализ специфических

черт китайского искусства и культуры. По-видимому, по следам эрмитажной выставки была написана аналитическая книга Э.К. Кверфельдт со следующим выводом: «Предмет в китайском искусстве представляет собою художественную единицу, не всегда понятную европейцу. Он выявляет тесную связь идеи и материала, из которой логически вытекают все формальные и декоративные возможности для художественного использования»¹¹.

Выставки китайского искусства были заметным явлением в художественной жизни СССР, об этом свидетельствует то, что они сопровождались аналитическими статьями в главном художественном журнале страны. Интересно проследить, как менялась точка зрения на него от 1934 к 1940 году. Если сначала преобладало стремление исследовать особенности китайской живописи с исторической точки зрения¹², то к началу 1940-х взгляд изменился: в журнале «Искусство» был опубликован текст Германа Недошивина, который отрицал необходимость вникать в специфику китайского искусства с точки зрения его смысла и значения для художника и его современников. Недошивина интересовало, «что может дать это искусство сегодня не знатоку-ученому, а человеку, любящему живопись»¹³. Он смотрел на предмет как бы глазами неподготовленного зрителя, воспитанного в европейской культурной традиции. И в этом упрощении, как мне кажется, сказывалась не только все большая популяризация искусства в целом, но и практика освоения формальных приемов восточных мастеров, стремление к адаптации их языка советскими художниками. На протяжении 1930-х годов советское искусство осваивало все более широкий спектр источников цитирования.

В силу специфики традиционной китайской живописи наибольшее влияние она оказала на советских художников-графиков. Среди них можно назвать Николая Лапшина, Владимира Конашевича, Дмитрия Митрохина, Валентина Курдова, Дмитрия Горлова¹⁴, а также Льва Бруни.

К 1920-м годам относятся многочисленные рисунки животных и пейзажи Бруни, вызывающие ассоциации с изобразительной культурой стран Дальнего Востока. В 1925 году он создал произведение в смешанной технике, которое в текстах о его творчестве фигурирует как «эскиз плафона» под названием «На ветке над водой»¹⁵. Его, по-видимому, следует считать наиболее ранней работой художника, связанной с областью монументальной живописи. Притом, что она стоит в общем ряду пейзажей с лесными зарослями, отмеченных аскетичностью цвета и каллиграфической изысканностью форм, растения здесь менее стилизованы.

Точность, детальность их изображения связана, вероятно, с опорой на другую традицию. Тем более, что представленная здесь девушка с удодом указывает на персидскую миниатюру как источник вдохновения художника¹⁶. Исследователь творчества Бруни Василий Ракитин писал о его интересе к восточному искусству вообще, о том, что сложно разделить в данном случае влияние Персии, Китая или Японии¹⁷.

В 1930-е годы Бруни много работал в области монументальной живописи и в ряде случаев прибегал к стилистике традиционного китайского искусства¹⁸.

Необходимость привлечь монументальное искусство к декору новых советских сооружений привела к формированию в 1932 году Мастерской монументальной живописи при Архитектурном институте или «мастерской Бруни», как ее называли¹⁹. Бруни встал во главе этой организации, не имевшей постоянного штата сотрудников. В разные годы в ней работали около 50 художников²⁰.

По мысли современников, расцвету стенописи должен был способствовать так называемый синтез искусств, проблема которого активно обсуждалась с начала 1930-х годов. В 1934 году итоги обсуждения были подведены в сборнике статей «О синтезе искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев». Все участники подчеркивали, что «инициативным началом»²¹ в организации сотрудничества трех пространственных искусств является архитектура. А создание современных синтетических произведений должно осуществляться после обязательной фазы освоения наследия. Среди рекомендуемых к изучению произведений минувших эпох, как правило, фигурировали одни и те же примеры: «...перед нами проносятся величественные видения прошлого — образы помпейских фресок, пластика готических соборов, великолепные композиции Веронезе, титанические фигуры Сикстинской капеллы, гармония Рафаэлевых станц»²². В числе высоких образцов для советских монументалистов были также названы ансамбли Древнего Египта, Византии, XVIII столетия в Европе²³, памятники Древней Греции и Древнего Рима, древнерусские церкви²⁴. Искусство Китая или Древнего Китая, а также Японии не рассматривалось как материал, пригодный для заимствования и «творческого развития». Монументальные ансамбли были малоизвестны или, скорее, не являли подходящих примеров синтеза²⁵. Произведения живописи, графики, прикладного искусства в силу своей камерности, несомасштабности искусству больших идей просто не встраивались в нужный ассоциативный ряд. Тем не менее искусство стран Дальнего Востока оказалось востребовано советскими

монументалистами, хотя в ряде случаев они предпочитали не обсуждать свой экскурс «в сокровищницу наследства» мировой культуры и не озвучивать отход от рекомендованных прообразов²⁶.

Бруни был основным энтузиастом дальневосточной образности в области монументальной живописи. В 1935–1936 годах совместно с Константином Эдельштейном он создал панно «Джунгли» для зимнего сада Центрального дома пионеров и октябрят в Москве²⁷. Интерьер зимнего сада проектировал Каро Алабян. По периметру помещения на стенах были закреплены живописные панно, под которыми располагалась горизонтальная тяга сложной конфигурации, служившая подставкой для горшков с цветами и обшитая деревянными рейками. Обшивка имитировала заросли бамбука. На этой «полке» и перед ней располагались многочисленные растения. Ближе к углам помещения были установлены крупные напольные светильники, походившие на фонари в зарослях сада. В задачу художников входило создание образа тропического леса, основная роль в ее разрешении отводилась живописным панно.

Последовательность работы в Монументальной мастерской была следующей: сначала на основе предварительных набросков изготавливались эскизы (соавторы-помощники предлагали свои варианты), по утвержденному заказчиком эскизу выполнялся картон, и уже после этого начиналась работа на стене. В данном случае в качестве основы для росписи использовали шелк. Оформляя зимний сад Центрального дома пионеров, Бруни изобрел новую технику — письмо акварелью по загрунтованному шелку. Произведения, стилизованные в духе дальневосточного искусства, были созданы им в 1920-е годы в основном в технике акварели. Накопленный опыт пригодился и в данном случае. С одной стороны, Бруни двигался вслед за китайскими мастерами, так как искусство орнамента ткани было развито на Дальнем Востоке и широко использовалось при отделке интерьеров²⁸. С другой — он применял не аутентичную китайскую технику, а китайские материалы (шелк), изобретая оригинальный метод работы. Подобный подход был не так уж редок, например, Владимир Конашевич, который живо интересовался дальневосточным искусством, с конца 1920-х годов использовал китайскую бумагу и тушь, но не стремился к подражанию художественным приемам²⁹. К вопросу о материалах можно также вспомнить предложение еще одного сотрудника Мастерской монументальной живописи Владимира Фаворского. В статье 1934 года он писал: «В работе над фреской стоит, может быть, ввести кисти, которыми работают в акварели и особенно — кисть китайского образца, только, конечно, большого размера. Она позволила бы моделировать удар»³⁰.

Восточную стилизацию современники отметили также в панно для советского павильона на Международной выставке «Искусство и техника в современной жизни» в Париже 1937 года, выполненного Бруни. Два панно носили название «СССР — железнодорожная держава» и размещались в шестом зале павильона, где были показаны транспорт, промышленность, итоги второй пятилетки, а также образцы оформления советских празднеств. Кроме того, Бруни исполнил по меньшей мере еще два панно для парижского павильона — «Балтика» и «Комната матери и ребенка»³¹, однако именно композиции, посвященные железнодорожному транспорту, были выделены и критикой, и коллегами-художниками³² как одни из лучших произведений, оформлявших павильон Бориса Иофана. При работе над этими панно Бруни был руководителем бригады художников, в которую вошли Александра Ширяева и Константин Эдельштейн.

О том, какое именно искусство послужило основой для интерпретации, высказывались противоречивые мнения. «Художник дал зрителю образ огромного размаха нашей родины и разнообразия отдельных ее частей. <...> Эти горизонтальные полосы, воздушностью своей напоминающие **акварели японцев**, размещены одна над другой, разделены узким багетом, но в то же время объединены общей композицией»³³. Или «панно были очень интересно задуманы по принципу многоярусных **китайских пейзажей**, в которых каждый ряд строился на противоположном движении и каждый нижний ряд несколько перекрывал верхний»³⁴. Сама техника работы над панно — письмо акварелью по грунтованному шелку — могла навести на мысль об их связи с искусством Китая и Японии. Однако она использовалась не только в тех случаях, когда произведение демонстрировало явные ассоциации с дальневосточным искусством. В 1938–1939 годах по эскизу Бруни акварелью по шелку были выполнены панно «Природа Азербайджана» для павильона Азербайджанской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (худ. Д. Бродская, О. Малышева, С. Романович). В том же парижском павильоне в этой технике было написано панно «Балтика». Прием грунтования шелка сводил на нет вопрос о технологической близости с материалами дальневосточных авторов. Мастерски владея акварелью, он нашел для себя способ использовать любимую технику в произведениях большого формата, что совершенно не предполагало стилизацию в духе живописи гошуа. Работа акварелью по шелку обращала на себя внимание оригинальностью приема, позволяла добиваться эффектных художественных решений, но ее слабым местом была плохая сохранность. Ни одна из монументальных акварельных росписей Бруни не сохранилась.

На выставке 1937 года фантазии на тему искусства экзотических стран были сосредоточены в особой зоне — в павильонах французских колоний, чьи решения отчасти повторяли Международную колониальную выставку 1931 года, также проведенную в Париже. В других разделах стилизации в духе искусства стран Дальнего Востока встречались нечасто. Например, пейзаж «Пересечение шоссе в снегу» Вольфа Паниццы (1937) в павильоне Германии.

Завершающим шагом на пути обращения Бруни к стилистике искусства Дальнего Востока была фреска «Китайские партизаны» 1940 года в павильоне Международной организации помощи борцам революции на ВСХВ. Эта работа завершает китайскую тему в творчестве Бруни. По стилистике она находится на противоположном полюсе по отношению к утонченной живописи гоуа и на первый взгляд не имеет никакого отношения к искусству китайских мастеров. Но не стоит забывать про революционный китайский плакат, образцы которого были доступны советскому художнику: прежде всего в конце 1930-х (вероятнее, в 1938 году) в парке им. Горького была проведена выставка, посвященная национально-освободительной борьбе китайского народа³⁵, к тому же китайские плакаты можно было встретить на улицах Москвы³⁶. И неожиданно выясняется, что Бруни подверг формальные приемы своей росписи сознательному огрублению, стилизации, весьма точно и в целом, и в деталях соотносящейся с прототипом.

Японская и китайская тема в росписях 1930-х годов не всегда была связана с попыткой использовать средства выразительности дальневосточного искусства. В 1936–1937 годах Михаил Пиков, ученик Владимира Фаворского и сотрудник Мастерской монументальной живописи, выполнил фриз в демонстрационном зале Ателье мод треста Мосбелье в Москве. Составной частью фриза на тему истории костюма были китайский чиновник и музицирующие девушки в кимоно. Интерьер ателье не сохранился. Роспись, по-видимому, была полихромной, но тяготение к ахроматической гамме и ведущая роль силуэта в изображении отдельно стоящих фигур позволяют поместить этот фриз в ряд других произведений ар-деко, авторы которых стилизовали античную вазопись³⁷. Интерьер демонстрационного зала был ярким образчиком этого стиля (во многом благодаря манекенам Сарры Лебедевой).

Обращение к дальневосточному искусству могло быть продиктовано самой темой, заданной архитекторам и художникам. Первый вариант павильона «Дальний Восток» для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки принадлежал архитектору Исидору Французу и был построен в формах «монголо-китайской архитектуры»,

подражавшей бурятскому дацану. Проект внутреннего оформления делали художники Иван Був и Борис Иорданский. Из публикации 1938 года: «Источником для художников была сама действительность. Для этой цели в 1937 г. они совершили творческую командировку на Дальний Восток, сделав много набросков из жизни этого края и много зарисовок своеобразного дальневосточного пейзажа. Развернутые по стенам восьмигранной башни панно, витраж и лепная отделка потолков, декоративная скульптура и изящный рисунок инкрустации полов из местных цветных древесных пород безусловно обогатят немногочисленные художественно-декоративные работы, посвященные советскому Дальнему Востоку»³⁸. Роспись делилась на три регистра. В верхнем и нижнем в клеймах были изображены растения и животные Дальнего Востока, показанные через призму местной изобразительной традиции, например, цветы были стилизованы в духе китайских узоров на тканях. В среднем регистре художники развернули пейзаж побережья. Это изображение могло служить иллюстрацией мысли автора одной из статей 1930-х годов о китайском искусстве: в реализме китайцев можно легко убедиться, увидев натуру, которую они изображали³⁹. Первый вариант павильона был подвергнут критике и значительно перестроен Анатолием Жуковым и Сергеем Знаменским. Роспись фасада выполнена по эскизу Андрея Гончарова.

Гончаров в 1920-е годы входил в Общество станковистов и был одним из тех, кто сформировал своеобразную эстетику этого объединения. О знакомстве с изобразительной традицией Китая свидетельствуют его мемуары. Художник отмечал, что еще в период обучения во Вхутемасе испытал влияние графика Николая Купреянова, чье «искусство было очень близко искусству китайского “Гохуа”, несмотря на то, что Н.Н. Купреянов был с головы до ног русский человек»⁴⁰. Со второй половины 1930-х годов Гончаров много работал в мастерской монументальной живописи Академии архитектуры СССР. Однако лишь в одном случае его роспись вызывает ассоциации с искусством Китая и Японии.

В 1939 году бригада художников-монументалистов под руководством Гончарова⁴¹ выполнила в технике сграффито и аль-фреско наружное оформление павильона «Дальний Восток». Роспись состояла из десяти частей, составлявших единую композицию на тему богатства Дальневосточного края — в пейзаже были представлены сцены охоты, выпаса скота, рыбной ловли. Сам павильон был построен в виде суровой крепости и выражал идею: «Дальний Восток — форпост социализма на далеких берегах Тихого океана»⁴². Художественные критики с одобрением восприняли эту работу Гончарова. По их мнению, она смягчила грубость форм фасада

павильона Дальнего Востока, передала природное своеобразие этого края. В целом в обширном комплексе ВСХВ использование жанра пейзажа, выполнявшего роль посредника между экспозицией и архитектурой при оформлении павильонов, было признано наиболее удачным⁴³. Единственным недостатком О. Бескин назвал ее завершение: справа и слева на крайних панелях были помещены композиции из злаков, фруктов и овощей. Они показались критику тривиальными и выпадающими из ритмического строя всего изображения⁴⁴. Это замечание справедливо, хотя, с другой стороны, понятна попытка художника связать свое произведение с комплексом ВСХВ с ее эстетикой пышности и изобилия. Фреска была утрачена. В 1954 году Гончаров вместе с Элькониным выполнили ее второй вариант, очень близкий к первоначальному, но потерявший изящество, решенный в эстетике нового времени. В конце 1970-х павильон сгорел.

На протяжении 1930-х годов стилистика генеральной линии советского искусства менялась (и монументальное искусство в силу его публичности и коллективности исполнения) не могло не меняться в соответствии с требованиями заказчика, соавтора-архитектора и художественной критики. В середине 1930-х годов было возможно появление панно Бруни для Центрального дома пионеров и октябрят с его декоративной изысканностью, в которой стилизация в духе дальневосточного искусства была представлена очень внятно, программно и согласовалась с общим решением интерьера. Другие помещения реконструированного Дома пионеров были оформлены иначе и во многих случаях соотносились с их функцией. Принцип, осуществленный в этом проекте, напоминал об архитектурном решении интерьеров эпохи эклектики. Такое значимое публичное пространство, как зрительный зал Дома пионеров и октябрят, было расписано в модном и идеологически выдержанном ключе: по эскизу Владимира Фаворского здесь была выполнена роспись плафона на тему «Парад 1 мая». Прорыв в голубое небо был заполнен парашютистами, а также летящими самолетами, которые двигались вперед, повинаясь вдохновляющему жесту Ленина от стен Кремля и от Дворца Советов. В то же время такое камерное, идеологически нейтральное пространство, как зимний сад, могло быть выполнено в духе китайской живописи, тем более, что помещение было заполнено экзотическими тропическими растениями (зал для игр был расписан Екатериной Беляковой на тему «Военные маневры»).

В конце 1930-х утонченная стилизация была уже недоступна, учитывая ту разноголосицу «стилей», которую нередко являли

собой советские выставочные ансамбли, созданные не просто бригадным методом, но усилиями нескольких бригад с разными художественными установками. Этот синкретизм мог проникать внутрь произведения и разрушать его формальное единство. Даже такого одиозного критика, как Бескин, не могла не смутить попытка Гончарова увязать роспись павильона «Дальний Восток» с бутафорскими фруктами и злаками ВСХВ. А тонкие по живописи пейзажи Бруни (панно «СССР — железнодорожная держава» на Парижской выставке 1937 года) были плохо согласованы с гигантскими иллюзорными фланкирующими фигурами машиниста и стрелочницы⁴⁵. Обращение к опыту китайской живописи происходило все более адресно — в связи с работой над конкретной темой. К 1940 году, устав от диктатуры заказчика (часто невежественного в вопросах искусства), художники почти полностью отказались от формального эксперимента. Стилизация в духе китайского и японского искусства, предпринятая советскими живописцами, наглядно демонстрировала этот процесс. Каждый раз она становилась результатом личной заинтересованности художника (поскольку не входила в обязательную программу освоения наследия) и в силу своей хрупкой природы была доступна только мастерам искусственным.

Дальневосточные влияния в отечественном искусстве существовали параллельно со стилизацией в духе живописи других стран и эпох. Они значительно обогатили репертуар советского модернизма.

Примечания

1. Пунин Н.Н. Выставка картин советских художников в Японии // Жизнь искусства. 1927. № 34. 23 августа. С. 10.
2. Художественные организации «Пролетарского литературного движения», союзы «Формирование», «Общество трех школ», секция искусства общества «Авангард».
3. На связь пролетарских художников Японии с АХР указывает искусствовед Борис Терновец (см.: Терновец Б.Н. Революционное искусство в странах капитализма // Искусство. 1933. № 1–2. С. 207).
4. См.: Евгенийев К. Выставка китайской живописи // Искусство. 1934. № 5. С. 152; Галеркина О. Японский союз пролетарских художников: К истории японской живописи 1920-х годов // Искусство. 1968. № 9. С. 49.
5. Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы / Сост. и вступ. ст. Л.С. Алешинной, Н.В. Яворской. М.: Искусство, 1984. С. 153.
6. В 1926–1930 годах Всесоюзным обществом культурных связей с заграницей были проведены 13 выставок в Японии. См. подробнее: Статистические сведения о советских выставках за границей, организованных ВОКСом за 1926 — август 1930 г. // Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы. Материалы и документы / Отв. ред. В.П. Толстой. М.: Галарт, 2006. С. 136–142.
7. Бакушинский А.В. Выставка детской книги и детского творчества Японии // Искусство. 1928. Кн. 3–4. С. 155.

8. Там же. С. 157.
9. До этого момента в июне 1926 года в Харбине в течение десяти дней по пути следования в Японию демонстрировалась выставка советского искусства.
10. *Евгеньев К.* Указ. соч. С. 149.
11. *Кверфельдт Э.К.* Предмет в китайском искусстве. Л.: ОГИЗ РСФСР, 1937. С. 35.
12. *Разумовский К., Стрелков А.* Китайское искусство // Искусство. 1934. № 5.
13. *Недошивин Г.* Выставка «Искусство Китая». Старая китайская живопись // Искусство. 1940. № 3. С. 77.
14. См. подробнее: *Струкова А.И.* Влияние искусства Китая и Японии на советскую живопись и графику 1920–1930-х годов // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 3. С. 452–464.
15. См., например: Л.А. Бруни. Ретроспектива. М.: РА, 2000. С. 129.
16. Сюжет царица Билкис и угод был широко распространен в персидской миниатюре.
17. *Ракитин В.И.* Лев Александрович Бруни. М.: Советский художник, 1970. С. 14.
18. Примечательно, что, в то время как декоративные панно Бруни мог решать с помощью приемов дальневосточной живописи, он не обратился к ним, когда создал ряд изображений участников труппы Мэй Лань Фаня, которая гастролировала в Москве в 1935 году. Портреты китайских актеров были выполнены в нейтральной реалистической стилистике, в них художник не ставил перед собой задачу более сложную, чем зафиксировать внешний облик своих моделей. Эта серия графических портретов (бумага, графитный карандаш) хранится в собрании семьи художника в Москве.
19. *Вакидин В.Н.* Страницы из дневника. М.: Советский художник, 1991. С. 82.
20. Время работы мастерской — 1935–1948 годы, с 1937 года она находилась в ведении Академии архитектуры СССР.
21. *Аркин Д.Е.* Архитектура и проблема синтеза искусств // Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. М.: Огиз-Изогиз, 1936. С. 12.
22. Там же. С. 21.
23. *Щусев А.В.* Архитектура и живопись // Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. С. 40.
24. *Юон К.Ф.* Темы монументального искусства // Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. С. 62–63.
25. В китайском искусстве «эпохи стилей для нашего глаза уже гораздо менее заметны, благодаря именно тому, что предмет в китайском ансамбле живет своей самостоятельной и весьма ярко выраженной индивидуальной жизнью и не нуждается в поддержке со стороны своего окружения» (*Кверфельдт Э.К.* Указ. соч. С. 6).
26. Так в тексте о своей работе над росписью павильона «Дальний Восток» на ВСХВ Андрей Гончаров пишет о равнении на старых мастеров. Но создавая произведение, стилизованное в духе дальневосточной живописи, он отмечает, что вдохновлялся художниками итальянского Возрождения, их умением «членить изображение» (Из высказываний оформителей Всесоюзной сельскохозяйственной выставки художников А.Д. Гончарова и Л.А. Бруни, опубликованных в журнале «Творчество» // Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы. Материалы и документы. С. 208).
27. Дом пионеров и октябрят был открыт в 1936 году в бывшем особняке Высоцких в переулке Стопани (сейчас — переулок Огородная Слобода). Особняк построен Р.И. Клейном в 1900–1901 годах, реконструирован К.С. Алабяном, А.В. Власовым, И.И. Леонидовым, А.К. Чалдымовым.
28. Из статьи, опубликованной в журнале «Искусство» в 1935 году: «Среди разнообразных применений вышивки одним из главных ее назначений на Дальнем Востоке было служить украшением плоскости стены <...> в Китае главными декоративными средствами для украшения внутренней плоскости стены с древности являлись шелковые ткани, вышивки и гобелены» (*Глухарева О.* О китайской вышивке // Искусство. 1935. № 4. С. 152).

Дальневосточные влияния
в советском искусстве на
примере монументальной
живописи 1930-х годов

29. По воспоминаниям дочери художника, посетивший мастерскую В.М. Конашевича Суй Бейхун сказал, «что отец этими материалами пользуется совсем не как китаец, даже видно, что техника не китайская. Рассказал о нескольких приемах, секретах, которыми пользуются китайские художники. Отец их испытал, но вернулся к своему методу, до которого дошел сам и которым широко пользовался» (*Чайко О.В. (Конашевич)*). Воспоминания // Владимир Михайлович Конашевич. 1888–1963. Станковая и книжная графика. Каталог выставки. СПб.: Искусство России, 1994. С. 83–84).
30. *Фаворский В.А.* Первый опыт // Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948 / Авт. вступит. ст., сост. Е.В. Шункова. М.: Советский художник, 1978. С. 58.
31. Из ведомости экспонатов, принадлежавших Советской части Международной выставки в Париже 1937 г., за 1936–1938 гг. // Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы. Материалы и документы. С. 222.
32. См.: *Ракитин В.И.* Указ. соч. С. 80–81.
33. *П.Э.* Советское монументальное искусство на Международной выставке в Париже // Творчество. 1937. № 8–9. С. 8.
34. *Эдельштейн К.В.* Совместная работа с Л.А. Бруни в Мастерской монументальной живописи. 1973 // Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948. С. 156.
35. См.: *В.К.* О революционном искусстве Китая // Творчество. 1938. № 12. С. 9. «Среди плакатистов-рисовальщиков выделяется Лу Шао-фэй (работы на темы 8-й народно-революционной армии) и Цай Жу-хун. Интересны плакаты, посвященные боевым успехам китайской армии, уничтожению японских танков, налету китайских самолетов на территорию Японии». (Там же.)
36. Например, плакат на фотографии витрины книжного магазина, сделанной Харрисоном Форманом в Москве в 1939 году (1939. Харрисон Форман в Москве. Часть 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://humus.livejournal.com/4136005.html> (дата обращения: 19.04.2017).
37. Примеры могут быть самыми разными: ширма Э. Грей (1923), панель Ж. Дюнана «Урожай винограда» (1935, обе — Музей искусства и истории в Женеве), фонтан К. Кагли «Зодиак» на площади Тацита в Терни, украшенный мозаикой (1933–1935).
38. Б. а. Буев И.П. и Иорданский Б.В. // Творчество. 1938. № 3. С. 8–9.
39. *Кверфельдт Э.* Черты реализма в китайском искусстве // Искусство. 1937. № 4. С. 142. Вывод из этого текста: «Легенда о “непонятности” китайского искусства давным-давно отжила свой век».
40. Из воспоминаний А.Д. Гончарова. Цит. по: *Холодовская М.З.* Андрей Гончаров. М.: Советский художник, 1961. С. 18.
41. В бригаду в качестве исполнителей входили А.В. Ермаков и В.Н. Вакидин, причем последний также принимал участие в работе над эскизами росписи (см.: *Вакидин В.Н.* Указ. соч. С. 101).
42. См.: *Сосфенов И.* Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Выставка как художественное целое // Искусство. 1940. № 1. С. 100.
43. Там же. С. 100–102.
44. *Бескин О.* Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Монументальная живопись // Искусство. 1940. № 1. С. 123.
45. См.: *Эдельштейн К.В.* Указ. соч. С. 156.

Ю.П. Шапченко Рисунки Александра Яковлева из дальневосточного цикла

Julia Sharchenko Far Eastern Cycle Drawings by Alexander Yakovlev

This article is devoted to the Russian artist-emigrant Alexander E. Yakovlev, graduated from the Imperial Academy of Arts, he was accepted into the society “The World of Art” in 1912. In November of 1913 he was promoted to the artist and overseas. In 1918, as a student he started to learn in the Academy of Arts in Beijing. He traveled all over the China, Mongolia and Japan. He studied Chinese and Japanese theater, made a lot of sketches and ethnographic portraits and photographs. In 1919 he held an exhibition in Shanghai. Deciding not to return to Russia from China, he moved to France (1919). He showed the work of Far Eastern cycle at personal exhibitions in Paris (Gallery Barbazanges, 1920–1921. Joint with V. Shuhaev), in London (Gallery Grafton, 1920) and Chicago (Art Institute, 1922). In 1922 the publisher Lucien Vogel released a circulation of 150 copies. album, which included fifty reproductions of his paintings of the Chinese series “Drawings and paintings of the Far East” (Shuhaev’s book has been issued). At the same time he released his album on the theme of the Chinese theater with text Chinese author Zhu Kim-Kim. This period is the artist’s life is completely unknown, not only in Russia but also abroad.

Keywords:

Alexander Yakovlev,
contemporary art,
Russian artist.

Ключевые слова:

Яковлев Александр
Евгеньевич,
страны Восточной Азии,
русские художники-
эмигранты,
автомобильный круиз
«Ситроен»,
этнографические
зарисовки,
театральные зарисовки,
театр Но,
театр Кабуки.

Творчество Александра Евгеньевича Яковлева (1887–1938), известного живописца и графика, одного из членов объединения «Мир искусства», хорошо известно как в России, так и за ее пределами — в США и странах Европы, включая Францию, куда художник эмигрировал в 1919 году.

Яковлев много работал в области станковой, книжной и журнальной графики и живописи, отдавая предпочтение портрету. Значительная часть его произведений находится в недоступных для исследований частных собраниях. Тем больший интерес представляют рисунки из Китая, Монголии, Кореи и Японии — так называемого дальневосточного цикла, о которых в российской искусствоведческой литературе не существует подробных публикаций¹.

На рубеже XIX–XX веков в русском обществе возрос интерес к странам Дальнего Востока. В немалой степени этому способствовал инициированный русским правительством процесс активного освоения дальневосточной окраины, вошедшей в состав Российской империи только во второй половине XIX столетия. Интерес к Китаю, Корее, Монголии, Сиаму (как до 1939 года и в 1945–1949 годах назывался Тайланд) и, особенно, Японии подогревался публикациями в прессе, научными экспедициями и в равной степени — военно-политическими конфликтами с участием России. Усиление внимания к Дальневосточному региону породило значительный интерес к нему людей искусства. Многие художники, писатели и театральные деятели обращались к ориентализму. Не остались в стороне и художники «Мира искусства», к которым принадлежал Яковлев.

В 1916 году власти Москвы объявили конкурс на украшение интерьеров новопостроенного Казанского вокзала. Художникам, среди которых были Е. Лансере, Б. Кустодиев, М. Добужинский, Н. Рерих, З. Серебрякова, поручалось сделать проект «ворот на Восток», символически объединяющих Европу и Азию. Изначально планировалось, что Яковлев украсит росписями большой зал ожидания². Предполагалось включить во все фрески аллегорические изображения Индии, Китая, Японии, Турции и Сиамы. Однако этому замыслу не удалось осуществиться из-за Октябрьской революции и последующей Гражданской войны. Впоследствии тематика росписей была заменена на советскую символику.

Тем не менее, еще не зная об этом, в конце лета 1917 года художник в составе этнографической экспедиции отправился в командировку на Дальний Восток, на поиски материала для украшения Казанского вокзала. В составе экспедиции он посетил Монголию и Китай³. Художник, по воспоминаниям современников, отличался редкой творческой продуктивностью и быстротой работы, за время

путешествия он выполнил более четырехсот рисунков с натуры, среди них: портреты монгольских пастухов, китайских крестьян и горожан, зарисовки театральных постановок китайского национального театра, детали костюмов, отдельные позы и жесты актеров⁴. О произошедшей в России революции Яковлев узнал в Китае. Однако он не поехал с экспедицией назад, а предпочел самостоятельно поехать в Японию, изучить традиции, быт и культуру этой страны. Увлечен театром Кабуки в Токио, сделал множество зарисовок и заказных портретов актеров, а также фотографий, по которым продолжал работать в мастерской по прибытии⁵.

В апреле 1919 года Яковлев устроил в Пекине выставку своих дальневосточных рисунков. Решив не возвращаться в Россию, из Китая он переехал во Францию и поселился в Париже. Персональные выставки художника в Париже (в галерее Барбазаджиз, 1920, 1921, совм. с В. Шухаевым), Лондоне (галерея Графтон, 1920) и Чикаго (в Художественном институте, 1922) включали работы дальневосточного цикла, неизменно пользующиеся популярностью среди публики, жаждущей экзотики⁶. В 1922 году в издательстве Люсьена Вожеля (Вогеля) вышел альбом «Рисунки и живопись Дальнего Востока» тиражом всего 150 экземпляров, в который включили 50 репродукций китайско-японского цикла (книга оформлена В. Шухаевым)⁷. В том же году был издан альбом о китайском театре Чжу Ким-Кима с иллюстрациями Яковлева⁸.

Восток настолько интересовал Яковлева, что в 1931–1932 годах он снова предпринял длительное путешествие в страны Азии (Сирия — Иран — Афганистан — Монголия — Китай — Япония), в составе экспедиции французской автомобильной фирмы «Ситроен»; экспедиция была прервана в 1932 году внезапной смертью возглавлявшего ее вице-президента Жоржа Мари Хаарда. Яковлев уже путешествовал с компанией «Ситроен» в Африку, в так называемый черный круиз, целью которого была наглядная демонстрация автомобилей в разных природных условиях, из этой поездки он привез ряд зарисовок. Спустя несколько лет Хаард организовал «желтый круиз» в Азию, и Яковлев снова удостоился чести быть штатным художником экспедиции⁹.

В Шанхае Яковлев встречался с русскими художниками-эмигрантами Макарием Домрачевым, Александром Хреновым, Николаем Эльтековым и Георгием Сапожниковым. Они оказали содействие в организации выставки его работ в Китае¹⁰. По возвращении в Париж в 1933 году, в галерее Шарпантье Яковлев показал около 800 работ по итогам своего азиатского путешествия. Тогда же была опубликована книга Хаарда «Экспедиция в Центральную Азию, или “Желтый круиз”» с иллюстрациями Яковлева¹¹.

Тогда же, в 1933 году в Париже была издана книга о театре Кабуки под редакцией Сержа Елисеева, с иллюстрациями Яковлева¹². Все вышеупомянутые издания и несколько выставочных каталогов были выпущены малыми тиражами и в наши дни являются букинистическими редкостями¹³. Иллюстрации в этих книгах выполнены в технике гелиогравюры, в одном или двух цветах, как в оригинальных рисунках¹⁴. Имя Яковлева стало чрезвычайно популярным на Западе во многом благодаря именно этнографическим зарисовкам из круизов по экзотическим странам. В ряде галерей Парижа, а также в Брюсселе, Копенгагене, Нью-Йорке с успехом прошли его персональные выставки или экспонировались работы из «желтого» круиза¹⁵.

В СССР имя Яковлева долго было под запретом, в связи с эмиграцией художника, поэтому его работы редко публиковались в советской искусствоведческой литературе. Работы из дальневосточного цикла полностью не были опубликованы ни разу. В первую очередь это сложно сделать из-за того, что многие работы хранятся в частных собраниях. Несмотря на то что сейчас ряд крупных отечественных и зарубежных музеев и галерей имеет в своих коллекциях работы художника из азиатского цикла (Государственный Русский музей, Российская Академия Художеств (СПб), Государственный музей изобразительного искусства, Государственная Третьяковская галерея, Люксембургский музей в Париже, Рокфеллер-Плаза в Нью-Йорке, Кинг-стрит в Лондоне и др.), местонахождение многих из них до сих пор неизвестно, в вышеупомянутых изданиях они выявлены только по названиям.

Периодически в каталогах частных галерей или на аукционах (Сотби, Кристи и др.) появляются сведения о продаже тех или иных произведений Яковлева, в числе которых упоминаются дальневосточные зарисовки художника¹⁶. Несколько раз в Москве проходили выставки из личных коллекций деятелей искусства, на которых частично экспонировались работы из китайско-японского театрального цикла Яковлева (также в 1928 году в Ленинграде была организована выставка, приуроченная к 15-летию окончания Яковлевым Академии Художеств, ввиду отсутствия оригинальных рисунков на ней воспроизводились присланные художником лично фотокопии ряда работ; в 1988 году в Государственном Русском музее состоялась выставка работ Яковлева и Шухаева, приуроченная к столетию со дня рождения художников; в 2004 году в Музее 1930-х годов в Булонь-Бьянкур под Парижем прошла масштабная выставка работ Яковлева за 35-летний период его жизни в эмиграции; в 2010 году в Государственной Третьяковской галерее было представлено около двадцати листов графики Яковлева

из дальневосточного цикла, а в 2013 году в Государственном музее изобразительных искусств отдельные работы художника показали в американской коллекции Михаила Барышникова)¹⁷.

Следует отметить некоторые особенности работ художника из этого цикла. Почти все рисунки выполнены на желтовато-серой бумаге большого формата (например, 51×45,5, 60×48 или даже 106×60), в основном красновато-коричневой сангиной, чаще сангина скомбинирована с углем или карандашом. Часть рисунков раскрашена в популярной для того времени технике — смешения нескольких материалов: акварели, темперы, гуаши, угля, сангины, белил. Почти все свои работы художник подписывал и ставил год создания, поэтому с атрибуцией его графических произведений у специалистов сложностей не возникает. На многих работах есть также отметки, сделанные рукой художника, иногда это пояснения к рисункам (имена запечатленных моделей, детали костюма и пр.).

Следует отметить, что в работах азиатского цикла художник не грешил влечением к цветистому колориту и живописности. Стиль Яковлева графичен, порой даже суховат, так как он нередко обводил четким карандашным или угольным контуром изображаемые объекты, наносил размашистую штриховку. Линейность, форма, силуэт преобладают в его рисунках, где цвету отведена второстепенная роль, цветовые пятна помогают акцентировать детали.

Композиции построены таким образом, что фигуры или лица словно выступают из плоскости листа, легко прочитываются на светлом фоне. Нередко художник нарочито укрупняет детали, масштабируя кадр, как в кино. Это придает работам Яковлева особую, только ему свойственную оригинальность, стиль, который сложно спутать с кем-либо другим. В некоторых рисунках он, словно штудируя, объединяет несколько разных по характеру карандашных зарисовок в один лист, такие листы имеют меньший формат и нередко подцвечены акварелью.

По характеру изображения дальневосточные зарисовки можно условно разделить на несколько групп.

В первую входят рисунки из Китая — наброски и портреты жителей, сцены из китайского театра и быта китайцев¹⁸. Следует отметить, что в течение своей первой поездки в Китай Яковлева привлекало театральное искусство, и он делал много зарисовок китайских масок и сцен из спектаклей. В 1930-е годы художника больше интересовали человеческие типажи. В составе колонны автомобилей-внедорожников он не только путешествовал до Юго-Восточной Азии из Бейрута, он интенсивно работал, нередко даря свои портреты

тем людям, от чьей власти зависело успешное прохождение экспедиции по территориям некоторых стран¹⁹. Например, на портрете Джун Цзянь Суна иероглифами написано: «Я встретил экспедицию, включающую 11 человек, в сентябре 1931 года, и Яковлев нарисовал мой портрет, чтобы я лучше помнил об этой экспедиции», под этой записью стоит красная печать автора этих строк, а справа внизу —красный штамп самого художника.

Ко второй группе рисунков можно отнести изображения, сделанные в Монголии: вождей, религиозных деятелей, пастухов, женщин, зарисовки из быта монголов. Сохранились также рисунки киргизов, монгольских казахов и туркмен, но о них мало сведений, поэтому мы включили их в эту же группу.

Третью группу, самую большую по количеству известных работ, составляют зарисовки национального японского театра Кабуки: здесь и сцены из спектаклей, и подготовка к игре —наложение грима или одевание парика, и портреты известных актеров в образе, и детали одежды или жесты рук. Остановимся подробнее на ней.

Уникальность театра Кабуки в его абсолютной оригинальности и символизме. В Кабуки играют исторические трагедии, бытовые драмы и танцевальные пьесы. С XVIII века в театре появился обычай выпускать к представлению особые иллюстрированные брошюры. В них помещалось подробное либретто пьесы и рисунки, изображающие отдельные моменты действия. Яковлев, несомненно, видел подобные брошюры, так как его зарисовки определенных сцен отличаются точностью и детализацией, словно необходимой для последующего типографского воспроизведения рисунков.

Традиционно в Кабуки все роли исполняют мужчины. Существует 8 различных амплуа: 1. Положительный герой; 2. Злодей; 3. Комик или простак; 4. Старик; 5. Старуха; 6. Молодой человек; 7. Ребенок; 8. Молодая девушка.

Посетивший Японию Константин Симонов писал: «Актеры передвигаются по сцене в позах скрученного артритом человека, причем эти позы требуют изрядной выносливости. Актеры Кабуки великолепно владеют мышцами лица и “умеют рассказывать лицом”. Со стороны сцена напоминает кукольный театр —яркие цвета, неестественные движения, белые лица под пышными париками, на которых ярким пятном выделяются алые губы. Нарисованное солнце, кажется, светит, как настоящее, а волны изумрудной ткани переливаются, как настоящее море. Костюмы на актерах из дорогой парчи, а предметы интерьера —настоящий антиквариат.

Здесь изящно страдают и красиво умирают. Представьте: два сражающихся воина в высоченных сандалиях, с развевающимися огромными рукавами, с двухметровыми мечами. На их лицах черно-красные линии, символизирующие символ воинственности. Их сражение похоже на танец: какие-то ритуальные, несерьезные движения.

На театр Кабуки оказал сильное влияние музыкальный театр марионеток Дзёрури. Отсюда определенная марионеточность живых актеров. Самая совершенная кукла — главная героиня — с ее медленными движениями, с высоким голосом — воплощение идеальной любви. Она страдает, а за нее борются и умирают, а зритель-европеец в это время изо всех сил старается разглядеть хрупкую девушку в загримированном мужчине»²⁰.

На нанесение грима актерами-оннагата (играющими женские роли) затрачивается немало сил. Сначала, подобрав волосы, актер наносит белила на переднюю часть шеи и лицо, кисточкой наносит краску на губы и брови, подкрашивает глаза, следом слой белил наносится на руки и ноги, гример накладывает белила на затылок, после этого актеру на голову надевают парик. Затем актера облачают в театральный костюм (нижнее и верхнее кимоно), поверх завязывают пояс оби, и в таком виде перед выходом на сцену актер последний раз проверяет и подправляет грим. Обычно перед тем, как на актера надевается пышный парик из натуральных волос, на его лбу разглаживают морщины и подтягивают вбок кверху кожу у наружного края глаз²¹.

«Обслуживают» представление одетые в серое или черное сценические ассистенты, следящие за ходом пьесы и помогающие со сменой декора и костюмами. Яковлев изобразил сцену, в которой эти ассистенты присутствуют.

Специфическим методом гримирования в театре Кабуки является *кумадори* («нанесение полос на лицо»). По одной из версий, кумадори был создан под влиянием китайского театра. В некоторых случаях грим актера меняется прямо на сцене во время пьесы: актер может незаметно для зрителя нанести на себя линии кумадори. Мимика японских актеров также необычайно сдержанна. Обычно это спокойствие или маска спокойствия с застывшей улыбкой²². Все эти интересные особенности подметил Яковлев в своих рисунках, показав помимо точных деталей костюма и грима еще и индивидуальное выражение каждого лица, каждой позы. Создается ощущение присутствия зрителя в действии, которое художник перенес на лист.

Каждый изображенный персонаж конкретен, и достоверно известно, что Яковлев рисовал ведущих актеров Кабуки того времени

(портреты в гриме и сцены из спектакля, где они заняты), среди них самый известный — это представитель актерской династии Накамура Утаэмон 5-й, рисовал художник и Ичикаву Данджуро 9-го, Накамуру Ганджиро и других²³.

Четвертая группа рисунков включает в себя работы, созданные в Центральной Азии и на Ближнем Востоке — Сирии, Афганистане и Иране. Это виды городов и поселений, портреты жителей и пр. Однако эта группа, несмотря на то, что она была создана в период поездки Яковлева в «желтый круиз», не входит в число непосредственно дальневосточного цикла, и о ней следует рассказывать отдельно.

Рисунки азиатского цикла Александра Яковлева являются не только уникальными документами своей эпохи, но также и безусловными произведениями искусства. Среди известных графических серий первой трети XX века нет аналогов серии Яковлева не только в России, но и за рубежом. Остается сожалеть о том, что до нас не дошло полное собрание работ мастера, и еще большее сожаление вызывает столь малое и разрозненное число публикаций об азиатском периоде творчества мастера. Надеемся, что эти рисунки уже в ближайшем будущем станут объектом более пристального внимания исследователей.

Примечания

1. См.: *Элизбарашвили Н. О малоизвестных работах А.Е. Яковлева // Искусство. 1977. №4. С. 62–68.*
2. См.: *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья: Биографический словарь. СПб., 2000. С. 657–660.*
3. См.: *Художники русского зарубежья. С. 657.*
4. См.: *Вихорева Л.В. Александр Яковлев. Ч. 1, 2 // Антикварное обозрение. 2004. №1–2. С. 40–43; №3. С. 12–17.*
5. См.: *Щербакова Г. Художник-атташе // Художник. 1990. №8. С. 36–53; Махров К. Александр Яковлев. «Любовь к портретам и пейзажам» // Антикварное обозрение. 2004. №3. С. 18–19.*
6. См.: *Художники русского зарубежья. С. 658.*
7. *Iacovleff Alexandre (1887–1938). Les Dessins & peintures d'Extrême-Orient. Paris: Éditions Lucien Vogel, 1922.*
8. *Le Théâtre Chinois: Peintures, sanguines et croquis d'Alexandre Iacovleff/texte de Tchou-Kien-Kien (Zhu Jiajian). Paris, 1922.*
9. См.: *Яковлев А.Е. Путевые заметки // Вестник знания. 1928. №11. С. 570–576; Щербакова Г. Художник-атташе // Художник. 1990. №8. С. 36–53.*
10. См.: *Художник А.Е. Яковлев в Шанхае // Слово (Шанхай). 1932; РГАЛИ, ф. 2744, оп. 1, ед. хр. 16–18.*
11. *Alexandre Iacovleff: Dessins et peintures d'Asie, exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre-Asie: Troisième mission. G.M. Haardt, L. Audouin-Dubreuil. Paris, 1934.*

12. Alexandre Jacovleff et Serge Eliseeff. Le Théâtre Japonais (Kabuki). Paris, 1933.
13. См. также каталоги и альбомы, изданные за рубежом: Yakovleff Alexandre. Carnet de dessins de voyage en Asie/Mes Schmitz & Laurent. Saint-Germain-en-Laye, 1918; Yakovleff Alexandre. Carnet a dessins de l'artiste. [catalogue]. Deauville, 1919; Les dessins et peintures d'Extrême Orient d'Alexandre Jacovleff. Paris, 1922; Dessins et Peintures d'Asie, exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Asie. Paris, 1930.
14. См.: *Сеславинский М.В.* Рандеву: Русские художники во французском книгоиздании первой половины XX века. М., 2010. С. 446–487.
15. См.: *Ciolkowska M.A.* Jacovleff // The Studio. 1922. Vol. 84. p. 162–166; *Valotaire M.* Alexander Jacovleff // The Studio. 1926. Vol. 92. P. 307–315; *Бенуа А.Н.* Выставка Александра Яковлева // Последние новости. 1933, 20 мая (№ 4441); *Valotaire M.* Alexander Jacovleff's mural paintings // The Studio. 1927. Vol. 94. P. 3–10; Alexandre Jacovleff. Paintings and Drawings: [Catalogue]. A La Vieille Russie. NY, 1993.
16. URL: <http://www.artvalue.com/auctionresult--yakovlev-alexandre-evgenievich-le-theatre-chinois-texte-de-tc-1491648.htm>.
17. URL: <http://www.artvalue.com/auctionresult--yakovlev-alexandre-evgenievich-travel-sketchbook-3482441.htm>.
18. См.: Александр Яковлев: Кат. выст./Сост.Э. Ф. Голлербах. Л., 1928; *Миллиоти Н.Д.* Несколько мыслей по поводу выставки А.Е. Яковлева // Числа. 1930/1931. Кн. 4. С. 192–196; А.Е. Яковлев, В.И. Шухаев: К 100-летию со дня рождения: Кат. выст. ГРМ/Сост.Н. И. Уварова и др. Л., 1988; Русский Париж. 1910–1960. ГРМ: Альманах. Вып. 35. СПб., 2003. С. 202–205.
19. РГАЛИ, ф. 2744, оп. 1, ед. хр. 1; ф. 2744, оп. 1, ед. хр. 1, л. 1; ф. 2744, оп. 1, ед. хр. 1, л. 2; ф. 2744; ф. 2712, оп. 1, ед. хр. 420; *Вихорева Л.В.* Александр Яковлев. Ч. 1, 2 // Антикварное обозрение. 2004. № 1–2. С. 40–43; № 3. С. 12–17.
20. См.: Dessins et Peintures d'Asie, exécutés au cours de l'Expédition Citroën Centre Asie. Paris, 1930. P. 35; *Haardt de La Baume C.* Alexandre Jacovleff: L'Artiste voyageur. Paris, 2000. P. 27–28.
21. См.: *Симонов К.М.* Япония-46. М., 1977. С. 65–66.
22. Там же. С. 48, 65.
23. Там же. С. 66.
24. См.: Le Théâtre Japonais. P. 48, 54.

Г.Н. Сырлыбаева Казахстан как объект художественного освоения русскими художниками. 1920–1940-е годы

Galina Syrlybayeva Kazakhstan as the Object of Artistic Mastering by Russian Artists of 1920s–1940s

In comparison with other regions of the Soviet East, the artists from Moscow and Leningrad showed interest in Kazakhstan much later than in other republics. The reasons for this are different, but we'd like to point out the most probable ones. Among them are remoteness and lack of information about the region among European artists. Also, the nomadic lifestyle of the local population and, as a consequence, the absence of large cities and cultural centers which would concentrate the monuments of architecture and art. Added to this the lack of traditions of fine arts and a public interest to it, as well as the immature creative environment. Nevertheless, in the 1920s, and this was the first stage, the most passionate and inquisitive artists arrived in Kazakhstan called by their own creative interests and in search for new impressions, subject matters, painterly discoveries and experiments. The 1930s were characterized by the new wave of interest in Kazakhstan due to the actualization of the theme of industrialization in Soviet art. The third stage

Keywords:
Kazakhstan,
Union of Artists
of Kazakhstan,
evacuation,
Alma-Ata,
Aulie-Ata,
the industry of socialism.

Ключевые слова:
Казахстан,
Союз художников
Казахстана,
эвакуация,
Алма-Ата,
Аулие-Ата,
индустрия социализма.

was the period of the Great Patriotic War when Kazakhstan accepted about 200 artists by offering shelter to them and organizing their creative processes. Among them were V. Rozhdestvensky, V. Kapterev, V. Baksheyev, G. Shegal and L. Litvinenko, the team of Moscow artists — G. Sretensky, I. Stenshinsky, N. Stenshinskaya, M. Vogman and V. Rudakov; as well as G. Glebova, V. Sterligov, D. Mitrokhin and M. Akselrod.

Вокруг бесконечные солончаковые степи и пески ... За весь день лишь один раз увидел я небольшой караван верблюдов с покачивающимися на них бронзовыми казахами¹.

В. Рождественский

Казахстан позже других республик советского Востока становится интересен для художников Москвы и Ленинграда. Причинами тому являлись прежде всего географическая удаленность, кочевой образ жизни местного населения и, как следствие, отсутствие крупных городов — культурных центров, в которых концентрировались бы памятники архитектуры и искусства, несформировавшаяся творческая среда. Помимо этого, недостаток существовавшей информации о регионе: материалы научно-исследовательских экспедиций в Казахстан, в состав которых, как правило, входили и художники, фиксировавшие увиденное. Работы последних оставались, как правило, достоянием небольшого круга ученых и заинтересованных лиц. Их приезд не находил отражения ни в центральной, ни в местной прессе. Поэтому достаточно сложно выявить круг художников, работавших в Казахстане в годы, когда казахстанское изобразительное искусство только становилось «на ноги», происходил процесс консолидации немногочисленных творческих сил. Например, в 1935 году в Алма-Ате, столице республики, побывали всего 15 художников, в том числе самодеятельных. Так или иначе они работали здесь, создавали свои произведения. Кто-то приезжал в поисках новых впечатлений, экзотической природы, новых тем и образов, в попытке найти свое место в новых идеологических условиях. Для некоторых этот край стал родным и близким, для других остался новым интересным опытом в творческой работе. Среди них были именитые русские живописцы, вошедшие в историю советского искусства и малоизвестные сегодня — от передвижников до художников, пропагандирующих идеи «Бубнового валета», «Цеха живописцев», «Бытия» и т. д.

Казахстан как объект
художественного освоения
русскими художниками.
1920–1940-е годы

На основе анализа собранных материалов, появляется возможность определить несколько этапов в освоении столичными художниками, в первую очередь московскими (практика показала, что основной поток художественных сил устремлялся в Казахстан из Москвы), Казахской земли в качестве объекта художественного познания.

В 1920-е годы, а это первый этап, приезжали художники, как правило, в поисках новых впечатлений, сюжетных мотивов, живописных открытий. Это был особый тип художника-путешественника. Именно они открывали новые территории не только для себя, но и для других.

1930-е годы пошла новая волна интереса к Казахстану в связи с актуализацией темы индустриализации в советском изобразительном искусстве. Как правило, художники приезжали весной — в апреле–мае — и работали до поздней осени — сентября–октября.

И третий этап связан с периодом Великой Отечественной войны, когда республика приняла более двухсот художников из Москвы и Санкт-Петербурга.

Среди художников, работавших в Казахстане, необходимо выделить две категории. К первой можно отнести мастеров, однажды приехавших в республику и навсегда здесь оставшихся. Они вошли в историю искусства Казахстана. Это Н. Крутильников, А. Риттих, А. Черкасский, О. Кужеленко, М. Лизогуб, Л. Леонтьев, А. Заковряшин, А. Подковыров, Р. Великанова, П. Зальцман, Э. Бабад и другие. Вторую группу составляют художники, работавшие в режиме кратковременной командировки. Их творчество и представляет уникальный материал для исследования, хотя и вызывает сложности, поскольку поиск сведений о них затрудняется отсутствием возможности работать с российскими источниками.

Увлеченный Востоком Валерий Каптерев (1900–1981), ученик А. Шевченко, член общества «Цех живописцев», приехал впервые в Казахстан в 1920 году в составе Тургайской экспедиции еще в годы своего ученичества в Высших художественных технических мастерских. Со временем интерес к Казахстану не исчез — более 10 лет с небольшими перерывами отдано этому краю. Каптерев объездил почти весь Казахстан — бывал в Прибалхашье, прошел и проехал Северный Казахстан от Петропавловска через Акмолинск, Каркаралинск, Семипалатинск до Туркестана. В стремлении познать новый для себя мир художник, в том числе, и кочевал с местными жителями. В истории изобразительного искусства

Казахстана Каптерев занимает особое место. Будучи московским художником, он даже представлял искусство республики на самой первой выставке в Москве, наряду с казахстанскими художниками. Эта выставка состоялась в 1934 году в Музее восточных культур и призвана была продемонстрировать художников, которые лишь совсем недавно, в 1933 году, объединились вокруг Оргбюро СХ Казахстана. 17 мая 1936 года в помещении филиала Большого театра в Москве открылась выставка казахстанского искусства в рамках Первой декады искусства Казахстана.

В одном из интервью Каптерев сформулировал свое творческое кредо: «Я — воспитанник Шевченко, и меня интересуют Ван Гог, Матисс, Врубель, Коровин»². Тема Казахстана в его творчестве прошла через все жанры изобразительного искусства. В первую очередь это, конечно, многочисленные горные и степные пейзажи, бытовые композиции, портреты представителей коренного населения, натюрморты из атрибутов местного быта. В ГМИ РК им. А. Кастеева³ хранятся 23 живописных и 11 графических произведений живописца.

Ранней весной 1926 года отправился в непростое и далекое путешествие из Москвы в южный город Казахстана Аулие-Ата художник Василий Рождественский (1883–1963), учившийся в МУЖВЗ у В. Серова, К. Коровина, А. Архипова, один из организаторов «Бубнового валета». Аулие-Ата — небольшой городок, построенный на месте разрушенного в начале XIV века древнего города Тараз. С 1936 года он стал называться Джамбулом. В настоящее время ему возвращено историческое имя. В некоторых изданиях утвердилось мнение, что художник в 1926 году был в Азии и только. Робко и редко конкретизируется география — Казахстан, поэтому нам хотелось бы прочно увязать имя Рождественского с этой территорией.

Большой интерес представляют воспоминания художника о своем пребывании в Аулие-Ата, являющиеся, пожалуй, единственным источником информации об этой уникальной поездке. Он писал: «Не помню теперь, от кого мы услышали еще в Москве о городе Аулие-Ата как об интересном месте, расположенном на границе Казахстана с Узбекистаном. Сказали также, что жизнь там дешевая. При ограниченных средствах это было для нас важно: можно прожить в Азии долго. И мы отправились в путь»⁴. Незвестность и удаленность не остановили его. В этом регионе художник был впервые, и, безусловно, самобытная природа Казахстана произвела на него сильное впечатление: «Передо мной Аральское озеро <...> Здесь же у станции, базар с лежащими верблюдами, казахи продают огромных копченых рыб. Все было настолько живописно, что сохранилось в памяти до сих пор»⁵.

Все вызывает восхищение художника: и увиденное по дороге из окна железнодорожного вагона, и сам город, овеянный духом истории, с его среднеазиатским колоритом — узкими улочками, особой атмосферой и ритмом жизни. Художник в своих воспоминаниях писал: «Оригинальность азиатского города, ясные безоблачные дни создали хорошие условия для живописи»⁶. И далее: «...Палящий зной. Работаю над характерным видом Аулие-Аты: улица около базара. Вся она — однообразно песчано-пепельного цвета... Вот казах на верблюде, в халате цвета песка, подъезжает к кумысной чайхане...»⁷ Безусловно, главное внимание художник уделил изображению человека: «На базаре, в чайхане встречаю узбеков, казахов, их интересные лица вызывают желание делать также рисунки-портреты, и я увлекаюсь этим...»⁸

В ГМИ аулиетинский период творчества художника представлен 43 графическими работами. Все листы поступили в 1980 году из Всесоюзного производственного художественного комбината (впоследствии Всесоюзное производственное художественное объединение им. Е. В. Вучетича).

В 1930-е годы Страна Советов берет курс на индустриализацию. В эти годы в искусстве уже заработала советская идеологическая машина, для руководства которым использовались различные формы, в том числе и тематические выставки.

В Казахстане начинается масштабное строительство новых фабрик и заводов, разрабатываются месторождения нефти, угля и т. д. Республика становится местом паломничества художников. В поисках этюдного материала для создания монументальных полотен, прославляющих новый индустриальный мир, сюда устремляются художники, работая на месте не один месяц.

Среди представителей старшего поколения русских живописцев (начавших свою творческую карьеру в конце XIX в.) в первую очередь следует назвать Василия Николаевича Бакшеева (1862–1958), народного художника СССР. В 1930 году он впервые приехал в Казахстан в возрасте 68 лет. Путешествие произвело на художника неизгладимое впечатление. В своих воспоминаниях он пишет, что в поездке видит «не только новые пейзажи, но и новых людей»⁹. Ему самому кажется удивительным, что все это многообразие природы страны он увидел «только на старости». С пафосом, характерным для тех лет, художник восклицает: «Какой простор для творчества! Больше нужно ездить, больше видеть, больше работать для того, чтобы запечатлеть для потомства индустриальные пейзажи великой эпохи»¹⁰. В 1932 и 1934 годах Бакшеев повторил свои поездки по республике: «Несколько лет назад, когда

я был в Казахстане, мне довелось побывать в казахском колхозе в 80 км от Караганды. Это снова разбудило во мне страсть к жанру. Я задумал написать несколько жанровых картин о современном советском человеке. Но эти жанровые композиции, в отличие от моих дореволюционных работ, я предполагаю писать не на фоне замкнутого интерьера комнаты, а на фоне вольной природы»¹¹. Большинство своих этюдов он посвятил шахтерской Караганде и Алма-Ате. К сожалению, работ, выполненных Бакшеевым в Казахстане, в нашем музее нет, но они находятся в фондах многих известных музеев — ГРМ, Ростовском, Горьковском музеях и ГМИ им. Айтиева в Бишкеке.

Несколько раз побывал в Казахстане и художник Григорий Михайлович Шегаль (1889–1956). Результатом длительной работы в республике было создание живописных полотен «Казахи-фабзайчата» (1931), где изображены молодые казахи с книгами в руках, «Путь свободен. Турксиб» (1931), «Новый товарищ» (1931–1932)¹².

Небольшая заметка «Казахстан на выставке “Индустрия социализма”» в «Казахстанской правде» от 11 ноября 1936 года позволила выявить целый круг живописцев и графиков, работавших в республике по заданию оргкомитета выставки, среди которых И. Чашников, Л. Литвиненко, С. Солодовников, И. Модоров, Р. Семашкевич, В. Кизевальтер, К. Вялов, чувашский художник Ю. Зайцев, Е. Белуха, А. Чащарин.

Есть ли что-то общее между этими художниками? На момент пребывания в Казахстане им было по 35–40 лет, это уже не ученики, а определившиеся в своих творческих ориентирах художники. Практически все — выпускники ВХУТЕМАСа, где в те годы еще преподавали П. Кончаловский, Р. Фальк, С. Герасимов, А. Лентулов и мастера, представляющие новые авангардные направления, — А. Древин, Н. Удальцова, В. Татлин, В. Кандинский, Д. Штеренберг. Владея традициями европейского искусства, широким диапазоном художественно-выразительных средств, они стремились передать это и своим ученикам. Складывалась достаточно пестрая творческая картина, но сохранялся высокий профессиональный уровень.

В 1935 году Лидия Литвиненко (1895–1986) была командирована Комитетом по подготовке к выставке в Южный Казахстан на предприятия цветной металлургии, побывала на Ачисайских рудниках — месторождении свинцово-цинковых руд, в том числе на самом мощном из них — Хантаги, на Чимкентском свинцовом заводе, который был построен в 1934 году. Около 200 произведений, выполненных в регионе, экспонировались в 1936 году

Казахстан как объект
художественного освоения
русскими художниками.
1920–1940-е годы

в клубе завода и обсуждались общественностью города. В том же году произведения Литвиненко были показаны в Москве, в Центральном доме работников искусств на персональной выставке «Цветная металлургия Южного Казахстана». В 1972 году КГХГ им. Т. Шевченко¹³ была организована выставка «Рождение индустрии Казахстана», на которой были представлены работы художницы, небольшая часть того, что было сделано ею в Южном Казахстане в 1935–1937 годах. С этой же выставки были приобретены семь живописных и одиннадцать акварельных произведений художницы для музея. В своих произведениях она отметила все ипостаси трудового процесса — добыча руды, ее переработка в заводских цехах, образы людей, там работающих, пейзажи окрестностей.

В «Казахстанской правде» от 15 мая 1936 года в статье «Картины для выставки “Индустрия социализма”», сообщалось, что 14 мая в Риддер, один из развивающихся центров металлургии Восточно-Казахстанской области, приехал художник из Москвы Роман Семашкевич (1900 — после 1937), чтобы создать картины, показывающие рост Риддера, и запечатлеть портреты стахановцев.

А уже в «Казахстанской правде» от 10 сентября 1936 года Р. Семашкевич отчитывался о результатах своей творческой командировки: «Я четыре месяца работал в Риддере и его окрестностях. Грандиозные промышленные предприятия на фоне замечательной алтайской природы, прекрасные люди, преобразующие Алтай — захватывают каждого, а художника особенно. Я сделал около 100 (!) вещей — картины, этюды, портреты, наброски. Основные мои работы — “Панорама строительства Большого Риддера” и жанровые картины». К сожалению, в ГМИ работ этого художника нет. Поражает удивительная работоспособность художника: за четыре месяца пребывания в Казахстане — 100 произведений! Р. Семашкевич, участник группы «13», был репрессирован. Судьба его творческого наследия на сегодняшний день неизвестна.

Уникальное явление в истории искусства Казахстана — деятельность «Бригады московских художников», объединившей шесть живописцев, представлявшей собой сплоченный творческий коллектив единомышленников. В ее состав входили С. Богданов, Г. Сретенский, И. Стеньшинский, Н. Стеньшинская, М. Вогман, В. Рудаков. В 1934 году в духе времени возникла идея сформировать творческую бригаду и в поисках своего места в современной художественной ситуации с тем, чтобы выезжать в совхозы и колхозы и работать там длительный период. Руководил ею Григорий Сретенский. Поводом объединения в группу послужила не только общность взглядов на творчество, но и чувство землячества. Все

они учились в разные годы в ВХУТЕМАСе у одних и тех же педагогов — П. Кончаловского, И. Машкова, а М. Вогман — у Р. Фалька, на многие годы оставаясь преданными принципам, которые были им привиты их учителями. Известно, что трое из группы — С. Богданов, Н. Стеньшинская и И. Стеньшинский — были родом из Тамбова. Кроме того, последние были братом и сестрой, а Г. Сретенский и Н. Стеньшинская — мужем и женой. Коллективная творческая деятельность породила глубокую дружбу, связавшую этих людей на долгие годы.

Первая поездка «Бригады» состоялась на берега Волги. Этот опыт работы был удачным, и в 1935–1936 годах по творческой командировке Наркомсовхозов СССР «Бригаду» в том же составе направили в Казахстан. По результатам этой поездки осенью 1936 года был проведен творческий отчет в МОСХе, где были представители Наркомата и политуправления совхозов СССР. Как МОСХ так и представители Наркомата дали положительную оценку выставке.

Весной 1937 года в Москве из произведений, созданных ранее «Бригадой», состоялась выставка, на просмотре которой присутствовал первый секретарь ЦК ВКП (б) Казахстана Л. И. Мирзоян и члены правительства. Был заключен договор с «Бригадой» о командировке в Алма-Ату для сбора материалов и натуральных зарисовок, создания произведений на темы Казахстана. Надо полагать, что его целью было пополнение Национальной художественной галереи произведениями на местные темы. Галерея только что открылась в 1935 году, и была крайняя необходимость в пополнении фондов. Кроме того, в 1938 году планировалось открытие павильона Казахстана на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. Эти работы предполагалось использовать для его оформления.

28 мая 1937 года в газете «Социалистическая Алма-Ата» появилась статья «Художники едут в колхозы»: «В беседе с нашим корреспондентом участники бригады сообщили следующее: Мы пробудем в Казахстане до 10 октября... Мы очень крепко связаны с Казахстаном, любим эту солнечную страну, дающую исключительно богатый материал для художников. Осенью комитет по делам искусств организует просмотр наших работ, а в феврале 1938 года в Алма-Ата будет организована выставка всех наших картин, посвященных Казахстану».

Как и обещали, москвичи приехали и в третий раз — весной следующего, 1938 года. А уже 17 июня в залах Казахской государственной художественной галереи состоялось открытие отчетной выставки картин бригады московских художников. Сотрудниками

Казахстан как объект
художественного освоения
русскими художниками.
1920–1940-е годы

галереи был подготовлен и издан уникальный каталог — «Выставка картин Бригады Московских художников» с подзаголовком «За три года работы в Казахстане» тиражом 500 экземпляров. Экспонировалось 81 произведение. Наиболее разнообразно по жанрам оказалось творчество С. Богданова. Среди его работ — портреты чабанов, пейзаж, натюрморт, жанровая картина. М. Вогман предоставил на выставку преимущественно портреты. Н. Стеньшинскую интересовали в первую очередь женские образы. Среди работ Г. Сретенского много натюрмортов, а у И. Стеньшинского преобладали жанровые композиции.

Анализируя сохранившиеся архивные документы, приходишь к выводу, что творчество «Бригады московских художников» не нашло понимания и поддержки у казахстанских коллег того времени. Культура «московского сезаннизма», а это в первую очередь культура, приоритетом которой являются живописные качества произведения, была не понята и не принята местной художественной общественностью, не готовой к восприятию новой для Казахстана живописно-пластической концепции. Мало того, в 1938 году, в свой третий приезд, московские художники были встречены как конкуренты на рынке творческого труда со стороны местных мастеров.

В истории русского искусства XX века есть уникальная страница. Это творчество эвакуированных художников. Пожалуй, единственный подобный случай в мировой художественной практике. Изучение наследия художников, работавших в годы эвакуации в разных республиках, в том числе — и в Казахстане, интересно и важно, но не только с позиций индивидуального творчества. Происходило массовое скопление, концентрация художественных сил на небольшой территории, что творчески наэлектризовывало атмосферу в целом. Трагедия в масштабах всей страны переплеталась с личными потерями, сильнейшими психологическими потрясениями. Возникла необходимость в кратчайшие сроки, порой интуитивно, находить адекватные способы выражения своих чувств, своих впечатлений, чтобы в полной мере передать ощущения от новой среды, выработать, как писала ленинградская художница, ученица П. Филонова Татьяна Глебова, «технику выражения своей внутренней жизни»¹⁴.

Кроме официальных заказов наиболее популярным жанром был пейзаж. Алма-Ата поражала всякого приезжего сочетанием заснеженных величественных горных вершин, окружающих столицу с южной стороны, и пронзительной зеленью деревьев, превращающих город в парк.

Именно приезжим художникам было суждено посмотреть на город иными глазами и увидеть в этих незатейливых городских мотивах

истинную живописность, композиционную незамысловатость улочек, которая компенсировалась особой задушевностью, теплотой и уютom. За обыденностью и повседневностью размеренной жизни, они увидели обаяние простоты. Для них Алма-Ата стала своеобразной душевной реанимацией, несмотря на трудности военного времени. Вернувшись из эвакуации в свои родные города, многие художники с теплотой говорили о времени, проведенном в Алма-Ате. В частности, Т. Глебова и В. Стерлигов писали оставшейся в Алма-Ате ленинградской художнице Р. Великановой: «Часто вспоминаем Алма-Ату, как тихо и уютно было нам рисовать. Не хватает солнца и свежего воздуха, и деревьев, и гор, и степи»¹⁵. Многие эвакуированные художники писали пейзажи Алма-Аты, ее окрестностей, выезжали в степь. Это был жанр, в котором они могли выразить свое чувство к земле, приютившей их во время войны. Они воспринимали Алма-Ату как город — сад, город-рай. Об этом, в частности, в своих замечательных письмах из Казахстана писал Дмитрий Митрохин, известный русский график. Несколько цитат из его писем: «Я просиживаю целые дни над рисунками, чтобы увезти побольше и получше воспоминаний об этом удивительном городе-саде, чтобы было, что показать своим друзьям. Никогда больше увидеть мне не придется это великолепное солнце и горы, высокие, густо-зеленые тополя, и карагачи со звенящими под ними серебряными арыками...»¹⁶ «Город же очень красив, и на каждом шагу — мотив для зарисовок»¹⁷. «Погода здесь стоит превосходная. Очень красивы улицы — аллеи могучих темно-зеленых деревьев. Какой изумительный город!»¹⁸ «...и когда же мне снова доведется видеть этот чудесный город-сад!»¹⁹ Многие пейзажи как раз и воспроизводят эти «райские кущи». Домики и дворики утопают в зелени. Их практически не видно. Кроны деревьев смыкаются, образуя единую массу.

Из Москвы были эвакуированы — М. Аксельрод, В. Андрианов, А. Бергер, Л. Бруни, Н. Добычина, Б. Дубовской-Эшке, Я. Затецкий, Б. Месропян. Из Ленинграда — Р. Великанова, В. Воинов, И. Гурвич, Т. Глебова, М. Левин, М. Липкин, Д. Митрохин, В. Стерлигов, В. Ушаков. Прибыла большая группа преподавателей Харьковского художественного института. У многих из них в Алма-Ате прошли персональные выставки, ставшие первыми в их творческой биографии.

Два-три месяца, проведенных в Казахстане, — лишь миг в судьбе названных художников, в разной степени повлиявших на их деятельность. И о них, как правило, не упоминается в монографиях и статьях. В лучшем случае присутствуют фразы: «Был в Азии. Работал в Азии». Полагаю, пришло время выявить эти мгновения, осветить их и сделать достоянием заинтересованных исследователей.

Примечания

1. *Рождественский В.В.* Записки художника. М., 1963. С. 81.
2. Картотека С. Мухина. Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева. Центр изобразительного искусства Казахстана.
3. Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева, Алматы
4. *Рождественский В.В.* Указ. соч. С. 80.
5. Там же. С. 81.
6. Там же. С. 83.
7. Там же. С. 84.
8. Там же. С. 83.
9. *Бакшеев В.Н.* Воспоминания. М., 1961. С. 104.
10. Там же. С. 105.
11. Там же. С. 104.
12. 12 Эти работы художника, за исключением последней, воспроизведены в альбоме: Живопись первой пятилетки / Авт.-сост. А.Г. Федотова. Л., 1981.
13. Казахская государственная художественная галерея им. Т. Шевченко — название ГМИ РК им. А. Кастеева до 1976 года.
14. Я буду расписывать райские чертоги. Татьяна Николаевна Глебова. 1900–1985 // Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания. СПб., 1995. С. 35.
15. ЦГА РК. Ф. 1760. Оп. 1 доп. Д. 98. Л. 15.
16. Книга о Митрохине // Статьи. Письма. Воспоминания. Сборник / Сост. Л.В. Чага. Л., 1986. С. 82.
17. Там же. С. 197.
18. Там же. С. 198.
19. Там же. С. 207.

М.В. Гришин

Репрезентация иероглифа в художественной культуре стран Запада первой половины XX века

Mihail Grishin

Representation of Oriental Hieroglyph in European Artistic Culture, the first half of 20th Century

In this article analyze the forms of reception oriental hieroglyph in European artistic culture the first half of 20th century. At the first part of the article shows conception of oriental hieroglyph by prof. L. Pronko, which may be apply to interpretation of concept hieroglyphic actor of Balinese Drama, which contents at the work "Theatre and Its Double" by A. Arto. Hieroglyph is regarded as intersection of more than one mode of knowing or more than one medium of communication. Just with this attitude regards conceptions of hieroglyph by A. Arto and E. Pound. At the works by Arto and Pound oriental hieroglyph appear as a medium of reachness by unity sensual and intellectual complexes the synthesis apprehension of artistic image being scenic (actor) by Arto and poetic (Unity of Image) by E. Pound.

Keywords:
oriental hieroglyph,
emotional and intellectual
unity,
cultural interactions,
hieroglyphic actor.

Ключевые слова:
восточный иероглиф,
эмоциональное
и интеллектуальное
единство,
межкультурное
взаимодействие,
иероглифический актер.

В данной статье будут рассмотрены способы репрезентации и включения иероглифа (в первую очередь дальневосточного) как феномена культуры Востока внутри форм, созданных художниками Запада XX века, которые были порождены поисками новых средств художественного выражения, нового языка искусства, позволяющего приблизиться к жизненным истокам.

Под репрезентацией будут пониматься те способы рецепции художественной культурой Запада феноменов восточной культуры, связанные с трансформацией этих феноменов (подчас весьма радикальной) в контексте эстетического поиска западного художника, который, включая в свое творчество формы и мотивы восточного искусства, подчиняет их собственным целям и интерпретирует их таким образом, что они выполняют в контексте поиска новых средств художественного выражения функцию либо «легитимации» кардинальных инноваций в искусстве, либо «отправной точки», стимулирующей эти инновации.

В рамках западных переинтерпретаций феноменов культур Востока интересно проанализировать некоторые формы рецепции «иероглифа» евро-американской культурой. Восприятие иероглифа западными художниками осуществлялось в границах теоретической модели, трактующей определенные принципы рецепции восточных художественных форм. Иероглиф как культурная форма, определяемая американским исследователем Э. Т. Кирби как «точка пересечения более чем одного уровня познания и более чем одного модуса восприятия»¹, мог быть «включен» в структуры восприятия не столько как знак одной из систем письменности Востока: египетской или китайской, но как универсальная форма, объединяющая в себе (в отличие от западных алфавитных систем письменности) два и более уровня значения, передачу понятия или идеи посредством формы, не утратившей связь с визуальными образами объектов окружающего мира, сохраняющей в себе их изначальные черты.

Включение «иероглифа» в художественную культуру Запада XX века состоялось во многом благодаря творческой рефлексии таких представителей евро-американского модернистского искусства, как французский актер, режиссер, драматург и философ искусства А. Арто, французский поэт и драматург П. Клодель, англо-американский поэт, переводчик и философ культуры Э. Паунд. Представители западного авангарда стремились создать новый язык художественного выражения, как представление художественной формы, «стягивающей» в одно неразрывное целое сразу несколько уровней восприятия, синтез которых рождает в зрителе

не рассудочное знание, но опыт целостного переживания, пронизывающего все человеческое существо. Они стремились найти синтетическую форму художественного выражения, свободную как от однозначной непреложности рассудочного понятия, так и от аморфности изолированного чувственного переживания, данного как аффект.

Поиски подобной формы привели А. Арто, П. Клоделя и Э. Паунда к возможности инклюзии восточного иероглифа в структуры модернистского искусства. В процессе анализа программных текстов мастеров западного художественного авангарда можно проследить, что обращение к иероглифу как духовной форме, которая может выступить в качестве своеобразной отправной точки и одновременно паттерном для художественных инноваций, имеет много общего, несмотря на различие задач деятелей разных видов искусства (театрального режиссера, поэта или художника). И Арто в программном манифесте театрального авангарда «Театр и его Двойник», и Паунд в труде, основанном на черновых исследованиях американского исследователя японского искусства Э. Феноллосы «Китайский иероглиф как средство поэзии», видят в иероглифе нечто, позволяющее художнику выйти за пределы только вербальных понятий и прикоснуться к сущности вещей.

Как пишет американский исследователь Л. Пронко, основной темой которого является изучение воздействия восточных художественно-эстетических принципов и техник на западное искусство, «слова, записанные фонетически, с большим трудом могут передать нечто большее чем то, что они непосредственно обозначают. Они практически полностью обращены к интеллекту. Иероглифы, в отличие от фонетически записанных слов, обладают значимым физическим присутствием, которое в одно и то же время демонстрирует нам точное конвенциональное значение слова и обращается к нашему визуальному восприятию, обладая при этом суггестивными возможностями, недоступными для фонетического письма. Так, круг с точкой внутри — “солнце” для древних египтян, и квадрат с линией посередине — “солнце” для современных японцев, также обладает вторым значением “день”. Они могут быть использованы фонетически, но знак “солнца”, похожего на глаз, смотрит на нас со страницы, обладая обертонами, невозможными в фонетической системе письма. Иероглиф — одновременно физическая реальность, условность, символ, может служить примером синестезии, которой не в состоянии обладать фонетическая система письма»².

На пути к идее «иероглифического актера» Арто в работе «Театр и его Двойник» стремился уйти от приверженности западного

театра к доминированию вербальных средств художественного выражения. С точки зрения Арто, кризис современного западного театра является производным от его чрезмерной приверженности «литературе», главенствующей роли драматурга и письменного текста, в результате чего театр утрачивает свои специфические возможности художественного выражения. Он писал, что «для нас Слово в театре — это все, и ничто невозможно вне его. Театр остается разделом литературы, чем-то вроде озвученного варианта языка, и даже если мы признаем разницу между текстом, проговариваемым на сцене, и текстом, читаемым про себя, даже если заключим театр в рамки того, что происходит между репликами, нам все равно не удастся отделить театр от идеи реализации текста»³.

Специфический язык театра, с точки зрения Арто, есть язык идеограммы: «Я надеюсь когда-нибудь поговорить об этом новом аспекте чисто театрального языка, не поддающегося слову, о языке знаков, жестов и поз, имеющих идеографическое значение»⁴. Арто считал, что в области мысли существуют такие состояния, которые невозможно передать словом, тогда как жесты и все, что составляет пространственный язык, делают это с гораздо большей точностью. Новый «иероглифический» язык театра обладает способностью выражения в движении и пространстве. Иероглиф может помочь постановщику «осуществить выход за пределы слова, развитие в пространстве, дробное вибрационное воздействие на наши чувства. Осознав природу языка в пространстве, то есть язык звуков, криков, световых вспышек и звукоподражаний, театр должен привести его в систему, образуя из персонажей и предметов подлинные иероглифы и используя их символику и связи во всех возможных плоскостях, доступных человеческому восприятию»⁵.

Живой язык иероглифов, согласно Арто, западный театр может обрести, лишь прикоснувшись к классическим театральным формам Востока. Для него таким живым опытом восприятия иероглифического театра стало присутствие на представлении Балийской ритуальной драмы, которое было организовано в рамках Парижской Колониальной выставки 1 мая 1931 года.

Чтобы понять сущность воззрения Арто на «иероглифического актера», обратимся сначала к представлению этого понятия у Пронко, назвавшего этим же термином актера театра Кабуки. В современном западном театре, по словам последнего, актер, одетый в повседневную одежду, может быть соотнесен с фонетически записанным словом. Он полностью соответствует буквальности такого письма, в котором отсутствует суггестивность иероглифа. Пронко

считает, что классический восточный театр, в отличие от западного, всегда имеет дело с двойной идентичностью актера: актера как актера и актера как знака. «Актер классического восточного театра — подлинный иероглиф. Синтезируя в едином образе голос, форму, цвет, движение, точные условные жесты, он воспринимается зрителем посредством зрения и слуха, одновременно на уровне сознания и бессознательного»⁶. В качестве определенного персонажа в определенной пьесе, согласно Пронко, он является знаком. В качестве известного актера, изображающего определенного персонажа, он передает его и свою сущность, в Кабуки всегда видимую даже через фунты одеяний, париков и грима. Но, подобно истинному иероглифу, «его визуальное и звуковое воздействие вызывает в зрителе чувство чего-то большего, загадочного, возможно затуманенного, неясного, но значимого по ту сторону видимого и обозначенного условностями его роли и персонажа»⁷.

Для Арто балийские актеры предстают в качестве живых иероглифов: «Эти актеры в их геометрических одеждах кажутся живыми иероглифами. И даже форма их одежды со смещенной линией талии создает наряду с одеждами воинов в состоянии транса и вечной войны как бы вторичные, символические одежды, внушающие умозрительную идею, и все пересечения их линий связаны со всеми пересечениями перспективы. Эти духовные знаки имеют точный смысл, чтобы сделать бессмысленным любой перевод на язык логики и рассуждений»⁸. Театр, согласно Арто, должен отражать не повседневность, не внешнюю сторону вещей, а их сущность. Драма Арто ставит своей задачей отражать и выражать архетипические образы, лежащие в основе мировых религий и мифологий. Иероглиф для Арто важен как точка или уровень встречи различных модусов реальности: физического и метафизического. Балийским актерам удалось, с точки зрения Арто, создать «представление материи как откровения; она, кажется, рассыпается в знаках, чтобы сообщить нам метафизическое тождество конкретного и абстрактного и научить нас этому именно в жестах, которые имеют продолжение»⁹.

В качестве иллюстрации идеи «иероглифического актера», способного в сценическом образе объединять уровни человеческого, сверхчеловеческого и природного существования, Пронко рассматривает роль Таданобу, исполненную выдающимся актером Кабуки Оноэ Сяроку в пьесе «Ёсицунэ Сэмбондзакура». Оноэ Сяроку исполняет роль лисы, принявшей облик человека, для того чтобы сопровождать принцессу Сидзука — владелицу барабана, сделанного из кожи родителей лисы. По словам Пронко, знаковая система роли Таданобу чрезвычайно насыщена и сложна. Он одновременно

лиса и самурай, и грим подчеркивает двойственность его природы. Выбритая голова самурая, резкая черная линия губ и красные круглые линии над висками часто используются в гриме могучих воинов в пьесах стиля *арато*. Брови с изломанными линиями отчетливо демонстрируют его лисью природу и означают трепещущие отблески «сверхприродного мира». Образ Таданобу, в котором пересекаются человеческое и сверхчеловеческое, является, согласно Пронко, чрезвычайно выразительным иероглифом.

Англо-американский поэт, основатель направления имажизма англоязычной поэзии первой четверти XX века Паунд в теоретическом труде «Китайский иероглиф как средство поэзии» и поэтическом цикле «Кантос», где он использовал дальневосточные иероглифы, пришел к рецепции идеограммы, как новой концепции поэтического образа: «Образ есть то, что представляет интеллектуальную и эмоциональную совокупность в единый миг»¹⁰.

Для Паунда в поэзии, так же как и для Арто в театральном искусстве, важно было уйти от описательности, избежать диктата слов, найти такие образы, которые могли бы воздействовать на читателя подобно произведениям живописного искусства. «Всякий интеллект, достойный зваться интеллектом, должен испытывать потребности в чем-то выходящем за пределы известных категорий языка, равно как живописцу необходимо больше пигментов и оттенков, что существуют среди имеющихся названий красок. С той поры как возникла литература низкого качества, писатели пользовались образами как украшениями. Суть имажизма в том, чтобы не использовать образы как украшения. Образ сам по себе есть язык. Образ — это слово за рамками выработанного языка»¹¹.

Причины, по которым Паунд стал таким энтузиастом идеографических аспектов китайской письменности, достаточно очевидны: он перевел свои концепции поэтического образа в новое измерение. Следует помнить, что Паунд определял образ как «интеллектуальную и эмоциональную совокупность в единый миг». Образ для Паунда — образ не только чувственно-эмоциональный, но также интеллектуальный комплекс. Вследствие этого абстрактные качества китайско-японских иероглифов — абстрактные, поскольку они выступают только как знаки вещей, которые они репрезентируют, объединяются вместе с чувственными аспектами, также представленными в них, и эстетически привлекательны в стилизованных конструкциях иероглифов сами по себе.

В работе «Китайский иероглиф как средство поэзии» Паунд задается вопросом: каким образом столь чуждая для европейцев форма, как китайский иероглиф, может послужить средством для созда-

ния подлинной поэзии? Может показаться, что поэзия, которая напоминает музыку, будучи видом искусства, обращенного ко времени, сплетая свои единства из звуковых впечатлений, способна с большим трудом ассимилировать художественные средства, основываясь главным образом на их визуальной обращенности к глазу.

Для того чтобы объяснить западному читателю особенности применения идеографического метода в поэзии, Паунд приводит следующий пример: «Мы выглянули в окно и увидели человека, наблюдающего за лошадью». Передадим основной смысл рассуждений Паунда. По его утверждению, в иероглифическом аналоге английского предложения: «Человек видит лошадь» графическими средствами подчеркнут динамический характер ситуации. Для Паунда «китайская иероглифика есть нечто большее, чем набор произвольных символов (в отличие от фонетического письма. — М. Г.). Она представляет собой зримое стенографическое изображение природных процессов. В алгебраической цифре или фонетически записанных словах отсутствует непосредственная связь между “вещью” и “знаком”: все зависит от конвенциональных договоренностей. Но китайская иероглифика непосредственно воспроизводит природные отношения»¹².

«Мысле-образ» (одно из паундовских определений «идеограммы». — М. Г.) не только представлен иероглифами так же хорошо, как и фонетическими знаками, но более ярко и конкретно. Паунд подчеркивает, что в иероглифических знаках, соответствующих предложению: «Человек видит лошадь» и в знаке «человек», и в знаке «видеть», и в знаке «лошадь» присутствуют пиктографические изображения ног, что дает возможность китайской форме записи передавать континуальность и динамизм любой ситуации, достигая в процессе визуализации почти кинематографического эффекта.

Важнейшим аспектом паундовской концепции китайской иероглифики является то, что большая часть ключевых знаков в иероглифах сохраняют вербальную идею действия. Иероглифические радикалы — зримые стенограммы действий или процессов. Так, китайская идеограмма «говорить» изображается знаками рта с двумя словами и пламенем, выходящим из них; иероглиф, читающийся как «расти с трудом», изображается знаком травы со спутанными корнями.

Для Паунда наиболее значимой особенностью идеограммы является ее способность выражать некоторые фундаментальные отношения между вещами. Так, например, идеограмма «однокореньник» изображается знаками человека и огня. По Паунду,

Репрезентация иероглифа
в художественной культуре
стран Запада первой
половины XX века

«подлинных существительных или изолированных вещей в природе не существует, так же как не существует и чистого глагола, абстрактного движения. В реальности глаз видит существительное и глагол как единое целое: вещи в движении, движение в вещах, и китайская идеограмма наиболее близко подошла к тому, чтобы выражать подлинную сущность мира»¹³.

Солнце, находящееся под пробивающимися ростками насаждений, — весна.

Знак «солнца», запутавшегося в ветвях знака «дерева», — восток.

«Рисовое поле» плюс «борьба» равняется «мужчина».

«Лодка» плюс «вода» равняется «рябь на воде».

В интерпретации Паундом дальневосточной идеограммы существенной частью является понятие «метафоры». Для Паунда употребление поэтом метафоры есть использование материальных образов для передачи нематериальных взаимодействий. Абстрактные термины, «добытые» с помощью этимологий, обнаруживают свои древние корни, все еще хранящие следы прямого действия. Но первозданные метафоры не имеют своим истоком произвольные субъективные процессы. Они возможны только потому, что следуют объективным линиям отношений в природе как таковой. Для Паунда метафора есть выявление природной сущности и в то же время субстанция поэзии.

Основной работой литератора, согласно Паунду, в его взаимодействии с языком, и поэта особенно, является умение извлекать очертания древних метафор из современных слов. «Поэт, имеющий дело в первую очередь с современным ему языком, не должен позволять ему окаменеть. Он должен вдохнуть новую жизнь в древние очертания истинных, интерпретативных метафор, которые диаметрально противоположны не истинным или орнаментальным метафорам»¹⁴.

Паунд писал: «...я верю, что китайская иероглифика не только впитала поэтическую субстанцию природы, воссоздавая тем самым вторичную структуру метафоры, но, кроме того, посредством своей ярко выраженной визуальности в состоянии сохранять первозданную творческую силу поэзии со значительно большей энергией, силой и ясностью, чем любая фонетическая речь»¹⁵.

В китайской письменности, по Паунду, этимологии слов постоянно видимы. Иероглифика сохраняет первоначальный креативный импульс, наблюдаемый в его динамическом аспекте. Спустя тысячелетия очертания изначальных метафор все еще продолжают проступать сквозь позднейшие наслоения смыслов, и во многих

случаях их значения остаются актуальными. Таким образом, слово, вместо того чтобы терять значения, «оскудевать смыслами», от столетия к столетию все больше их приобретает, достигая уровня почти осознанного просвечивания метафоры сквозь временные лингвистические пласты. Использование подобных идеографических символов в китайской философии и истории, в биографических произведениях и поэзии, по заключению Паунда, создает распространяющийся из смыслового центра «изначальной метафоры» «светоносный нимб значений».

В китайской иероглифике для Паунда, пожалуй, наиболее значима была сохраняющаяся в ней связь с фундаментальной реальностью. В «Китайском иероглифе как средстве поэзии» Паунд подчеркивает одномерность, одноплановость западных языков, приобретающих все более абстрактный и специализированный характер: «Языки сегодня — тощи и стерильны, потому что мы все меньше вдумываемся в них. Мы вынуждены, ради быстроты и точности, приписывать каждому слову как можно более узкий смысл... Только ученые и поэты мучительно нащупывают нити наших этимологий и, насколько в их силах, воссоздают нашу речь из забытых фрагментов»¹⁶.

Суммируя идеи Паунда, высказанные им в «Китайском иероглифе как средстве поэзии», можно сказать, что концепция иероглифики, из которой исходили Феноллоса и вслед за ним Паунд, основывалась на восприятии иероглифа как идеограммы, являющейся по своей сути стилизованной картиной или изображением объекта (идеи, концепта), репрезентирующей их. По словам отечественного синоведа В.В. Малявина, «китайская иероглифика для Феноллосы и Паунда являлась ближайшим подобием аутентичного языка, который не есть транскрипция одномерной в своей логичности мысли, но непосредственное воспроизведение всего комплекса естественных связей вещей»¹⁷.

Помимо теоретической концепции китайско-японской иероглифики, изложенной им совместно с Э. Феноллосой в «Китайском иероглифе как средстве поэзии», Паунд был единственным западным поэтом XX века, «встраивавшим» идеограмму непосредственно в ткань своих поэтических произведений. Китайско-японская идеограмма использовалась Паундом в рамках его поэтической концепции «супер-позиционного» образа. «Супер-позиция» представляла собой центральный образ стихотворного произведения, данный как «интеллектуальная и эмоциональная совокупность в единый миг» и была смысловым центром, как бы объединявшим вокруг себя, «стягивавшим» к себе остальные образы стихотво-

рения. При этом важно заметить, что «супер-позиция» в системе паундовской поэзии не сводилась только к дальневосточному иероглифу. Стремясь посредством использования дальневосточного иероглифа «воскрешать» «изначальные метафоры», думается, он отдавал себе отчет, что помещенные в его «Кантос» («Песни») идеограммы будут совершенно непонятны читателям, не владеющим китайским или японским языком. Тем не менее его вдохновляли содержащиеся в идеограмме возможности визуального воздействия, которое бы не опиралось на рассудочное понимание, а в силу своей чистой зримой образности обладала бы возможностью суггестии. С этой же целью воздействовать не только на сознание читателя, но и на его чувственно-эмоциональную сферу Паунд помимо китайских иероглифов вставлял в «Кантос» слова из старофранцузского, провансальского, староитальянского и других мало знакомых даже сравнительно образованному читателю произведений Паунда языков.

Обобщая концептуальные формы и поэтические техники, используемые Паундом с целью «включения» дальневосточной иероглифики в свое поэтическое творчество, можно сказать, что, с точки зрения большинства специалистов по китайской иероглифике, понимание Феноллосой и Паундом иероглифа как идеограммы было неверным. Наиболее распространенная точка зрения среди большинства ученых в настоящее время сводится к тому, что мы не в состоянии отправиться в прошлое достаточно далеко до того момента, когда китайский иероглиф был магической репрезентацией некоего объекта. Возможно, что китайский иероглиф и обладал идеографической природой в доисторические времена. Современные иероглифы не содержат и им не придается живописно-изобразительного значения, и на письме не учитывается их рисуночный характер. Относительно мнения Феноллосы и Паунда, что китайские иероглифы есть хранилища «первозданных метафор», Э. Майнер замечает, что «любой человек, достигший хоть какой-то беглости при чтении и письме по-китайски или по-японски, может подтвердить, что в процессе использования языка идеографические аспекты иероглифа осознаются не больше, чем греческие и латинские корни в английском языке»¹⁸.

Майнер добавляет, что семантическая проблема языка, особенно поэтического языка, состоит в том, что понимание было бы невыносимо сложным, если бы языковое значение включало в себя все «мертвые метафоры» или зримые идеографические компоненты иероглифа в их первозданной чистоте.

Многие ученые, отмечавшие несообразную латинизацию Паундом

китайских иероглифов, заметили также, что некоторые иероглифы в публикациях Паунда напечатаны в перевернутом виде и т. д. В.В. Малявин подчеркивает, что «идеограммы в собственном смысле слова составляют лишь незначительную часть китайских иероглифов. Во всяком случае, высшее выражение картинно-импрессионистического потенциала иероглифического письма в Китае — искусство каллиграфии — не имело ничего общего с идеографическим анализом знаков. Наконец, пиктографическое прочтение иероглифа совершенно не передаваемо в алфавитном письме. Если, к примеру, идеограмма “восток” являет нам картину солнца, встающего из-за дерева, ни один западный поэт не сможет графически изобразить ее средствами своего языка»¹⁹.

С тем, что было сказано выше о валидности паундовского понимания китайской иероглифики, соотносятся размышления выдающегося современного польского режиссера и теоретика театрального искусства Ежи Гротовского об «иероглифическом актере» А. Арто. В статье, посвященной творчеству Арто «Он не был полностью самим собой», Е. Гротовский пишет: «Загадка Арто заключена, между прочим, и в том, что более всего он плодотворен в своих ошибках и недоразумениях, рождающихся из его исканий. Его описание балийского театра, так убедительно действующее на наше воображение, по сути являет собой одно большое недоразумение. Арто прочитывал как “космические знаки”, как “жесты, вызывающие высшие силы”, те элементы спектакля, которые действовали на совершенно иных основах, весьма простых, я бы сказал, элементарных. То, что для Арто было “таинственно” и “космично”, в балийском театре означало попросту конкретное выражение, знак, конкретное театральное слово в алфавите знаков, ключ к которому для всех балийцев был общедоступен и ясен.

Сам же балийский спектакль был для Арто тем же, чем для ясно-видящего стеклянный шар. Спектакль балийцев как бы “выманывал” из него потенциальный спектакль — совершенно другой, дремавший в нем самом, и этот-то спектакль, возникший на канве балийского театра, дает нам представление о высших, предельных возможностях этого человека»²⁰.

Главный вывод, который можно сделать из изложенного выше материала, заключается в том, что западное искусство первой трети XX века, пройдя через период «ориенталистского экзотизма» в восприятии восточного искусства, обратилось в лице представителей модернистских течений в театре, поэзии и живописи к «инкорпорации» восточных художественно-эстетических принципов и техник «внутри» своего творчества. При этом технический

прием восточного искусства, культурный символ, эстетическое положение, как правило, «вырывались» модернистами из органичных рамок какой-либо восточной традиции, то есть переставали быть, если пользоваться языком кантовской «Критики», «вещью в себе» и представляли для художника-модерниста лишь «явлением», или, если вспомнить А. Шопенгауэра, «представлением», западного художника, которое всецело определялось не столько подлинными качествами воспринимаемого восточного феномена, сколько переинтерпретацией с точки зрения его пригодности стимулировать инновации в границах собственного художественного поиска или легитимизировать эти инновации путем парадоксальной для модерниста апелляции к прецеденту древней традиции.

Примечания

1. Цит. по: *Pronko L.C. Kabuki: signs, symbols and the hieroglyphic actor // Themes in Drama. 4: Drama and Symbolism. Riverside: Univers. Of California. 1982. May. P. 46.*
2. *Ibid.* P. 44.
3. *Арто А. Театр и его Двойник. СПб., 2008. С. 159.*
4. Там же. С. 129.
5. Там же. С. 181.
6. *Pronko L. Kabuki: signs, symbols and the hieroglyphic actor. P. 46.*
7. *Ibid.* P. 46.
8. *Арто А. Указ. соч. С. 145.*
9. Там же. С. 150.
10. *Паунд Э. Несколько запретов имажиста // Антология имажизма. М., 2001 С. 313.*
11. Там же. С. 331.
12. *Pound E., Fenollosa E. Chinese Written Character as a Medium for Poetry // Fith Printing, San Francisco, 1969. P. 5.*
13. *Ibid.* P. 10.
14. *Ibid.* P. 25.
15. *Ibid.* P. 24.
16. Цит. по: *Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982. С. 249.*
17. Там же. С. 249.
18. *Miner E. Item. P. 129*
19. *Малявин В.В. Указ. соч. С. 250.*
20. *Гротовский Е. К бедному театру. М., 2009. С. 245.*

Т.В. Малова

«Что-то старое, что-то новое,
что-то взятое взаймы...» —
поэтика Эрро

Tatiana Malova

Smth old, smth new, smth
borrowed... Erro's Poetics

The art of Icelandic artist Gudmundur Gudmundsson (Erro), one of the members of the French group “Figuration narrative”, combines socio-critical content and visual redundancy. Anticipating the era of Web surfing Erro, called “predator” and “devourer of images”, has become a kind of a prophet of a new visuality, a new way of seeing and perception. The dominant feature of his poetics became panoramically omnivorous optics, total openness to everyday life, its symbols and signs. Many travels made by artist in search of new visual patterns transform in a series of works devoted to India, China and Japan. The peculiarity of the interpretation of “oriental motifs”, the ambiguity of the ways of their representation and dramatic collisions of contexts create an escalation of the grotesque visual phantasmagoria of Babylon.

Keywords:

Erro,
“Figuration narrative”,
collage,
borrowing,
appropriation,
oriental motifs,
mass culture.

Ключевые слова:

Эрро,
«Figuration narrative»,
коллаж,
заимствование,
апроприация,
восточные мотивы,
массовая культура.

Поэтика фрагмента, идеология детали, магия выхваченного отрывка и алхимия сотворения целого из взвеси элементов-стихий пронизывает все искусство XX века, пристально вглядывающееся в кружение, в шум и рябь пластических дробей. Живопись Эрро, сосредоточенная на проблематике коллажа, демонстрирует один из пределов выразительных возможностей «архитектуры цитаты». Пространство его художественной утопии рождается в столкновении заимствованных эпизодов, в парадоксальном и конфликтном

ритме их компоновки. В картотеке визуального материала Эрро — кладезе имиджей и стилей — важное место отведено образам Востока, воспринятого сквозь обывательскую оптику современности.

Гудмундур Гудмундссон (Эрро) родился в 1932 году в исландском городе Оулафсвик. В 1949–1951 годах он обучался в Школе искусств в Рейкьявике, по окончании которой недолгое время преподавал живопись и рисунок. Следующие несколько лет — неустанные странствия по Европе, оттачивание технического мастерства и попытки найти собственный творческий путь. В 1952 году он едет в Осло, где создает ряд работ в Национальной Академии искусств, берет уроки гравюры в Школе декоративно-прикладного искусства и приобретает навыки реставрации. Оттуда он выбирается в Стокгольм, затем долгое время путешествует по Испании и Италии. В 1954 году он штудирует коллекции немецких музеев, упиваясь поэтикой экспрессионизма, а весной 1955 года приступает к занятиям в Школе мозаики Равенны. Динамический поток впечатлений непрерывно обогащается беспрецедентной практикой, постепенно восходящей от ремесленных навыков к пониманию нарративной эластичности художественного текста.

В то же время он берет себе псевдоним Ферро — производное от города Капель-де-Ферро, пленившего художника во время его поездки по Иберийскому полуострову. Позже, в 1967 году, он вынужденно опускает одну из букв имени и становится Эрро, как мы и будем его именовать далее¹.

В 1956 году во Флоренции Эрро знакомится с французским художником и куратором Жан-Жаком Лебелем. Эта встреча стала важным импульсом в переосмыслению горизонтов культуры XX века. Лебель открывает ему искусство дадаистов и сюрреалистов, приобщая молодого художника к поэтике абсурда, замешанной на политической риторике. Главным итогом этого опосредованного столкновения становится заострение социальной проблематики, отзывчивость к актуальным, злободневным вопросам, нарастание критической силы и иронического пафоса в работах Ферро.

В 1957 году он создает серию «Sur Atom» — отклик на крайне острую тему, будоражившую общественное сознание — мировую ядерную программу. Атом предстает бесполом существом, «заготовкой» фигуры, напоминающей учебные наброски человеческого тела в движении. Крайне пластичные и напитанные агрессией создания вступают в сложные динамические взаимодействия, переплетаясь в пылу рукопашных баталий и потасовок. Уже на этом этапе появляется обезличенная фигура как фрагмент, единица,

клетка в ряду себе подобных, частица-материал в строении единого организма. Унифицированный герой, претерпевая различные метаморфозы и перебирая маски-личины, в будущем станет персонажем многочисленных серий полотен, заселенных полчищами стандартизированных особей.

Следующая серия, ознаменовавшая важный рубеж в раннем творчестве художника, была исполнена в Яффе, куда Эрро приехал вместе со своей супругой — израильской художницей Мириам Бат-Йозеф. «Радиоактивность», инспирированная антиядерным памфлетом сюрреалистов от 18 февраля 1958 года, обозначила узловые точки экспериментальной программы, реализованной в дальнейшем в самых различных измерениях. Здесь впервые возникает коллаж. Каждый небольшой лист совмещает вырезку фотоматериала из газеты или журнала и рисунок некоего гримасничающего существа. Близкие по духу дадаистским произведениям, эти листы, однако, не несут ретроспективного опыта. Посещая Германию, художник совершенно упустил из виду дадаистские формотворческие коллизии, проигнорировав работы Ханны Хёх, Джона Хартфилда и Рауля Хаусмана. Спустя несколько лет Эрро героически переоткрывает монтажную поэтику сцеплений разнородных элементов, заново разрабатывая глоссарий взаимодействий и стыковок, аппликативных соотношений и конфликтов репродукции и авторского графического высказывания.

Вскоре молодой художник переезжает в Париж. Лебель знакомит его с Андре Бретоном, Марселем Дюшаном и Максом Эрнстом. На протяжении нескольких месяцев он работает совместно с Роберто Матта, «в четыре руки» создавая автоматические рисунки. Тесное сближение с сюрреалистами формирует новую лексику и характер живописного высказывания, однако пластическая мысль Эрро избегает ловушек фрейдистских смыслов. Он посвящает свое творчество поэтике машин, разрастанию их количества и эволюции, создавая грандиозную вселенную аппаратов. Художник лихорадочно собирает все, что имеет отношение к технике и двигателям, накапливая огромное количество схем, чертежей, инструкций, а также различных приборов и их отдельных частей. Не менее пристально он изучает строение человеческого организма, устройство мозга, работу систем и органов жизнеобеспечения, рассматривая человека как сложный агрегат со множеством модулей и блоков.

В 1959–1963 годах искусство Эрро развивается в нескольких направлениях. Его увлекают коллаж и ассамбляж, где главными действующими лицами становятся узлы механизмов. Параллельно он

работает над живописными произведениями, создающими галлюциногенное мифологическое пространство конвейера, метафорически претворяющее образ общества потребления и пронизанное эсхатологическими пророчествами. Его взгляд на социальные процессы во многом соответствует позиции Жана Бодрийера, описывающего настоящее бытие как «идеальное преступление», «заявляющее о себе в нарастающей «операциональности» современного мира, «операциональности», выступающей результатом наших усилий реализовать мечту, фантазм, утопию, преобразуя их в ряды чисел, превращая в информацию...»². В этом пространстве судьба индивида — «только predetermined неким кодом развитие и бесконечное воспроизводство в абсолютно тождественных ей копиях», а ««клонирование» — неотъемлемая, составная часть идеального преступления»³.

В 1959 году Эрро создает обширную серию «Парижских коллажей» с использованием вырезок фотоматериалов, сталкивающих изображения людей и деталей машин. Одновременно он трудится над книгой «Mesa-Make-Up» — сборником портретов-механизмов, где фрагменты швейных и печатных машинок, генераторов, двигателей, шестеренок, вырезанные из газет и журналов, «очеловечивались» посредством привнесения фоторепродукций глаз и губ. Как следствие — серия пополняется живописными произведениями — парадом персонажей-гибридов, где лица моделей которых спаяны с различными инструментами и датчиками. К этому же времени относится серия ассамбляжей «Mecamasks», в которой он использует найденные объекты, составляя из них антропоморфные изображения, псевдолики, где в расположении предметного ряда угадываются черты лица. В этот период он тесно сотрудничает с «Новыми реалистами», с Сезаром и Жаном Тэнгли, часто советуясь с ними по инженерным вопросам. В 1962 году Эрро работает над оформлением экспериментального фильма Эрика Дювивье «Безумный механический концерт», посвященного судьбе человека в механизированном обществе. Интерьеры, в которых проходят съемки, насыщены теми же деталями, что заселяют полотна и коллажи Эрро. Здесь же возникают сложные трехмерные инсталляции с манекенами, в которые врезаны части техногенных агрегатов, а актеры оснащены объемными масками-шлемами, «замещающими» головы. Машина принимает сакрализованные формы, апеллирующие к практикам тотемизма. Эти маски художник примеряет и на себя — в одной из сцен фильма, а в дальнейшем — в известном хэппенинге Жан-Жака Лебеля «Изгнать дух катастрофы» (1962) и в эпизоде псевдодокументального фильма Паоло Кавары «Дурной мир» (Malamondo) (1964).

Тема маски как атрибута ритуальных мистерий, неотъемлемой части театрализованных аффектаций, обращенных к типичному сюжету утраты личности, невозможности самоидентификации и кризису социального ориентирования, возникает отнюдь не случайно. Сквозной мотив искусства модернизма переживается Эрро как вновь открытый сквозь ту же примитивную, архаическую пластику, которой вдохновлялся авангард начала XX века. Примеры этой скульптуры он обнаруживает в коллекциях сюрреалистов Робера Лебеля и Андре Бретона. В древних образах он видит новые пути к развертыванию темы «Deus ex machina», интерпретируя ее с подчеркнутым буквализмом.

Помимо трехмерных воплощений маска активно задействована и в живописи. В 1959 году он создает серию «Гардеробы масок», возникшую на стыке критического модуса и сюрреалистической эстетики. За ней следуют серии «Фабрики» (1961), «Моторы» (1961), в которых он использует ботанические и анатомические атласы, а также диаграммы с изображением индустриальных мотивов. С обостренной наглядностью он описывает Дивный Новый Мир с его Инкубатором по выращиванию особей: «Общность, одинаковость, стабильность». Оммаж машинерии в программном заявлении Эрро 1962 года «Mecanismo. Mecanifeste» оборачивается гротескной эскалацией типовых изделий и биоматериала, фантазмагорией тотального шаблона. В том же году он выпускает авторскую книгу «100 механических поэм» и работает над посвященном феномену дада «Меха-словарем», в котором каждая страница закреплена за очередным адептом техногенного творчества — Хаусманном, Тэнгли, Пикабия, Дюшаном. Композиция весьма лаконична — краткие печатные экспликации с указанием фамилии и названий произведений и фотосвидетельства, вырезанные из альбомов, буклетов и газет. В черед «машинопоклонников» в этом «каталоге-резоне» он, конечно, размещает и себя.

Постепенно механическая тема себя исчерпывает. 1963 год становится поворотным в переходе к новым темам и раскрепощению пластической мысли. Эрро едет в США. Он знакомится с Робертом Раушенбергом, Джаспером Джонсом, Джеймсом Розенквистом, Джоном Кейджем. Находясь в Нью-Йорке, он принимает участие в акциях Аллана Капроу и Вольфа Фостеля. Наконец, он заводит роман с известной акционисткой Кароли Шнееман и в качестве фотографа участвует в одном из ее перформансов «Eye Body». Опыт вхождения в иную творческую среду меняет художественное осмысление жизни: из испытующе-критического оно становится панорамно-всеядным, тотально открытым по отношению к повседневности, символам и знакам, заполняющим

ее. Художник преобразуется в регистратора многочисленных раздражителей нервной системы, фиксируемых глазом, потока зрительной информации, в которую погружен современный человек. Первым выводом становится серия «Коллажи Нью-Йорка», где картинки самых банально-китчевых вещей размещаются на фоне репродукций Ван Гога и Пикассо. Кроме реплик картин «старых мастеров» его «бестиарий» пополняют супергерои со страниц журналов. В 1964 году Эрро пишет гигантский коллаж «Baby Rockefeller», где собирает все фетиши и знаки благополучия по-американски. По приезде во Францию он начинает работать над первым полотном из серии «Scapes» — грандиозной панорамой, посвященной еде.

С этого времени художник погружен в поиски изобразительного материала, в котором претворяются особенности культуры, ее характерные следы и отпечатки, будь то высокое искусство или медийные клише, запечатлевая многомерный и насыщенный событиями горизонт современной визуальности. Так, впервые оказавшись в СССР в 1965 году, он с удовольствием заимствует образы соцреалистической живописи, а в дальнейшем адресуется к изобразительной специфике советской карикатуры, то подражая ее графической манере, то заимствуя отдельные репродукции и их части из журнала «Крокодил». Эти отрывки и кадры вдруг срастаются с комиксами, неожиданно оказываются по соседству с классическими мотивами — «выдержками» из шедевров мировой живописи, вступают в диалог с эпизодами из агитационных плакатов и газетных иллюстраций, парадными портретами мировых лидеров и героями рекламных кампаний.

От выпячивания механических деталей-символов, обращенных к антиутопическим программам, он переходит к идее фрагмента, более емкой и открытой к интерпретации, к истолкованию мира через множественность, полифонию неисчисляемых образов-эпизодов. Творческая интуиция влечет его в пространство «магического ландшафта фрагментов»⁴, часто интеллектуально непритязательных, заимствованных из обывательского репертуара.

«Я трачу много времени, комбинируя или пытаюсь “поженить” образы. Между этими гетерогенными элементами я пытаюсь провоцировать конфликт, который удерживает их вместе, найти протяженность между ними. Я ищу столкновений»⁵, — пишет художник. Его язык крайне подвижен и гибок, он способен к пересказам и трансформациям, необходимым для создания сложного целого, в котором сталкиваются элементы совершенно различных систем. Каждое соприкосновение с новой лексикой обостряет инстинкт

овладения изобразительной структурой, исследования ее формального и композиционного своеобразия. В этой непрерывной комбинаторике сквозь контрапункты самоценных «отрывков» и «фраз», через острую и драматическую борьбу он достигает предельной интенсивности образа, несущего в себе сгущенную энергию цитат. «Модули» не только красноречиво свидетельствуют о себе, но и эффектно и экспрессивно высказывают свои пластические качества, усиленные в речевом соперничестве. Спайки становятся разломом, внутри которого выстраиваются новые смысловые перспективы.

В 1960-е он активно участвует в выставочной деятельности «Figuration narrative» — французского объединения, получившего наименование после экспозиции 1965 года «Повествовательная фигуративность в современном искусстве». Мастера группы — Бернар Рансийяк, Эрве Телемак, Жак Монори и Валерио Адами и другие — обращались к имиджам массовой культуры, разоблачая идеологию современности сквозь критическую оценку навязываемых стереотипов. Их искусство, напитанное энергией мая 1968 года, имело крайне политизированный характер, а художник становился не только безжалостным репортером, но и активно отстаивал свою гражданскую позицию, выступая катализатором социальной напряженности. Среди других членов группы Эрро выделялся пристальным интересом к мировым событиям, откликаясь на все перипетии современной геополитики, будь то военные конфликты, государственные перевороты или протестные манифестации. Лавина информации новостной ленты обретает художественное воплощение, преломляя газетные и телевизионные хроники революционных событий в емкий живописный нарратив.

Массмедийный шум заставляет художника обратиться на Восток, воспринимаемый как зазеркалье, притягивающее своей «инаковостью» мировоззренческих установок и культурных ориентиров. Традиционная оппозиция предстает в оптике сложных международных отношений, противостояния режимов и интересов. Актуализации темы немало способствует французская интеллектуальная среда, разделявшая леворадикальные взгляды и заряженная идеями маоизма. Откликом на войну во Вьетнаме прозвучала серия «Американских интерьеров», начатая в 1968 году. В стерильные гостинные, рекламно-глянцевая, «дистиллированная» обстановка которых стала фетишем художников поп-арта, вторгаются вьетконговцы, символически осуществляя Тетское наступление. Работы этого цикла послужили отправной точкой в размышлениях о феномене Востока в самых различных нарративных проекциях. Одним из впечатляющих циклов, сюжетно адресованных к проблеме

современного мироустройства, стали «Китайские картины» 1970-х годов, стилистически воссоздающие соцреалистическую живопись КНР. Эрро пишет портреты Мао Цзэдуна, сопровождаемого рабочими, крестьянами и хунвейбинами, сюрреалистически встраивая их в европейские и американские архитектурные ландшафты. Безоблачно-счастливые сцены преломляют концепт «китайской угрозы», расползающейся по всему миру и насаждающей свою идеологию. Подрывные смыслы этих полотен разоблачают западные фобии, нагнетаемые официальными заявлениями властей и «страшилками» национальных СМИ.

В те же 1970-е годы Эрро обогащает арсенал ориенталистских мотивов, черпая их и в изобразительной традиции, преображающей злободневный дайджест в сложную иносказательную структуру. В конце 1971 года он отправляется в восьмимесячное путешествие по странам Азии, посещая Афганистан, Индию, Тайланд, Сингапур, Индонезию и Японию. В Тайланде он встречает будущую супругу, а опыт приобщения к восточной культуре рождает новые серии работ. В 1972 году он приступает к циклу «Made in Japan», вдохновляясь искусством *сюнги*, сталкивая изображения плотских сцен с персонажами американских комиксов и плакатов. Он обостряет нарочитый контраст сюжетов-действий — западного (приключенчески-авантюрного или героико-воинственного) и восточного (акцентирующегося преимущественно на чувственных наслаждениях). В 1974 году он расширяет ареал заимствований альковной образности, параллельно работая над сериями «Made in China» и «Made in India». Взрывное соположение полярных элементов отмечает произведения, где в сложное образное соперничество — игру антиномий включается искусство XX века. Срачивая в одной композиции цитаты из полотен Фернана Леже и эротический пласт японской изобразительной традиции, Эрро актуализирует языковую полемику высокого и маргинального, машинизированного и гротескно-физиологического, уравнивая их в статусе визуальных паттернов.

Инсценировка живописных коллизий — отражение внутреннего симультанного чувства: «Несколько различных ощущений — я опускаю одну ногу в холодную воду, другую — в теплую грязь; в то время, как одной рукой я рисую, другой я глажу жену; я ем дуриан, фрукт из Таиланда, который сочетает в себе вкус и консистенцию лучшей утиной печени, и резкий запах сыра Мюнстер; разная музыка в каждом ухе; в одной ноздре — запах экзотических цветов, в другой — холодный бриз с Атлантики. Я нахожу все больше удовольствия в эксперименте с разными ощущениями в одно и то же время»⁶.

Его обращение с источниками, преимущественно графическими, всякого рода сувенирной печатной продукцией для туристов, накопление многообразного материала, коллекционирование расхожих картинок, не имеет ничего общего с идеологией архива. Художник работает с актуальной зрительной информацией, живущей в массовом сознании, перегруженным клише, вычлняя из нее наиболее выразительные компоненты и заставляя их сражаться на одном полотне. «Мне нравится играть с формами, нравятся ритмы композиции, мне нравится конструировать собственный мир — мир, в котором я живу определенное время... Живопись — это возможность попытаться обнаружить смысл сложно устроенного мира... Живопись — это изучение бытия; она означает фиксацию потока интуиции с помощью системы символов, которые могут быть проанализированы. Это изучение сознания без правил, без анестезии забвения»⁷.

Не всякое касание материала подразумевает гротескное, насыщенное конфронтацией изобразительное действо. Лирические настроения, тонкость и деликатность переживаний просачиваются сквозь наслоения истории в поэтической серии «Японские любовные письма» (1979–1980). Героями его работ становятся знаменитые поэты — Такубоку Исикава, Такэо Арисима, Осаму Дадзай — и политические диссиденты. Чуткость к самобытным национальным жанрам, в которых прозревается пластика души, перемещает повествование из области внешней во внутреннее, камерное пространство. Аскетичные монохромные полотна, по которым среди переведенных в живопись старых семейных фотографий скользят столбцы иероглифов, на время смиряют обычную парадоксальность, антитетичность, конфликтность композиции. Драматические биографии застыли несколькими портретными карточками. Фрагмент, несущий отпечаток времени, становится афоризмом, а в режиссуре пространства улавливаются сложные символические и эмоциональные связи.

Серия работ, выполненная в 1981 году, адресуется к снимкам, запечатлевшим своеобразие женщин сахарского племени Улед-Наиль. Этнографические типажи со старинных открыток — полуобнаженные одалиски в причудливых головных уборах — возникают в обрамлении голландских фруктовых натюрмортов с роскошными кубками на фоне барочных картин с пухлыми путти. Алжирская нега, экзотическая чувственность сталкиваются с плакатными изображениями астронавтов и Шаттлов. И рядом, в работах, исполненных в тот же период, образ Востока вновь начинает трансформироваться в кривом зеркале политической сатиры, разворачиваясь калейдоскопом ситуаций, иронических характеристик и шаржированных

персонажей. Схождения эстетических плоскостей вновь заменяет анекдотика карикатурного рассказа о политических сговорах, военных коалициях и дипломатических интригах.

В ритме формоструктур, равно как и в скачках от одного жанра к другому, неизменно господствует складка, в ее толковании Делёзом, которая «не только затрагивает все виды материи <...>, но еще и определяет и порождает Форму, превращая ее в выразительную Форму, в *Gestaltung*, в генетический элемент или бесконечную линию инфлексии, в кривую с одной переменной»⁸. Многочисленные сгибы, разрывы, различия, лежащие в основе его поэтики, где «каждый член противопоставления отбрасывает и активизирует другой»⁹, рождая напряженность целого, мыслится сквозь коды барочной культуры. Не случайно сам художник разделяет определение своего творчества как «поп-барокко». И очередным свидетельством обыгрывания истории искусства становятся «китайские мотивы», реставрирующие эпилог барочной культуры — маскарадное кружево рококо с его пристрастием к украшательству и экзотике.

Сложность семантической структуры полотен Эрро можно соотнести с раздвоенностью барочного интерьера и экстерьера, проанализированной Делёзом. Рассуждая о своих произведениях, художник пишет: «Я работаю во внутреннем пространстве композиции, хорошо осознавая тот факт, что моя живопись — это порочный круг»¹⁰. Замкнутость интерьера, мерцающего сменяющими друг друга имиджами-фрагментами, противостоит символическому измерению работы, где «складка перестает быть материальным изгибом, сквозь который мы видим, и становится сгибом души, в которой мы читаем «пожелтевшие складки мысли»¹¹. Этот слой, превосходящий визуальное сличение и относимый к распахнутому горизонту умозрения, несомненно, коренится в первом непосредственном контакте с искусством, когда в еще юном возрасте художник наблюдал за пленэрной работой исландского живописца Иоханесса Кьярвала, знаменитого своими мистико-пантеистическими пейзажами. Ощущение панорамы бытия, развертывающейся перед внутренним взором, скрепляет все произведения Эрро, воссоздающего в каждой собственной Утопии: «Настоящие причины должны оставаться непостижимыми; есть вещи, которые не должны быть сказаны, есть и те, которые не следует обсуждать»¹².

Примечания

1. Изменение псевдонима произошло после нескольких судебных разбирательств, инспирированных Gabrielle Ferraud (Ферро), в результате которых истец отстоял свою фамилию.
2. *Бодрийяр Ж.* Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург, 2006. С. 28.
3. Там же. С. 29.
4. *Орлов С.И.* Ракурсы. М., 2009. С. 155.
5. *Lebel J.-J.* Erro's storm // Erro. 1974–1986. Catalogue general. L'incitation a la creation / Fernand Hazan. Bergame. 1986. P. 5.
6. Цит. по: *Erro.* Retrospective. Somogy editions d'art, Paris, 2014. P. 286.
7. *Erro.* Discontinious narration // Erro Manga. Rafael edizione, Bergame. 2015. N.pag.
8. *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998. С. 63.
9. Там же. С. 55.
10. *Erro.* Discontinious narration. Op. cit. N.pag.
11. *Делёз Ж.* Указ. соч. С. 56.
12. *Erro.* Op. cit. N.pag.

Авторы

Альбедиль Маргарита Фёдоровна

Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, г. Санкт-Петербург
albedil@inbox.ru

Ахмедова Нигора Рахимовна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, профессор Института искусствознания АН Республики Узбекистан, г. Ташкент, Узбекистан
nigosya@mail.ru

Бексон Джорджина

Независимый исследователь, Лондон
georginabexon@mac.com

Бабин Александр Николаевич

Искусствовед, аспирант Государственного института искусствознания, экскурсовод Государственного музея Востока, г. Москва
kotlekt@gmail.com

Баторова Елена Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент художественно-графического факультета Московского педагогического государственного университета, г. Москва
batea2005@mail.ru

Валеева-Сулейманова Гузель Фуадовна

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Института истории им. Ш. Марджани АН Республики Татарстан, г. Казань
valeeva_art@mail.ru

Воробьева Дарья Николаевна

Кандидат искусствоведения, старший

научный сотрудник Государственного института искусствознания, старший научный сотрудник Московского музея современного искусства, старший преподаватель Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, г. Москва)
darya_vorobyeva@mail.ru

Гамзатова Патимат Расуловна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, г. Москва
patimat@yandex.ru

Герасимова Наталья Владимировна

Аспирант Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук РТ, г. Казань
natal-040183@mail.ru

Гришин Михаил Владимирович

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, г. Москва
grishin.mihail@yandex.ru

Гусева Анна Валентиновна

Ph.D., доцент, НИУ «Высшая школа экономики», г. Москва
aguseva@hse.ru

Гусейнова Диляра Айдыновна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, г. Москва
dilara-50@mail.ru

Гутарёва Юлия Ивановна

Кандидат искусствоведения, арт-директор галереи Фонда исторической фотографии им. Карла Буллы,

г. Санкт-Петербург
gutayule@mail.ru

Деменова Виктория Владимировна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств Уральского Федерального Университета, г. Екатеринбург
vikina@mail.ru

Егорова Анна Алексеевна

Кандидат искусствоведения, сотрудник Научно-просветительского отдела Государственного Эрмитажа, г. Санкт-Петербург
Egorova-ermus@yandex.ru

Казурова Наталья Валерьевна

Кандидат исторических наук, специалист по научно-организационной работе Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, г. Санкт-Петербург
kazurova@inbox.ru

Карлова Евгения Михайловна

Кандидат искусствоведения, зав. отделом искусства стран Ближнего и Среднего Востока, Южной и Центральной Азии Государственного музея Востока, Москва
emkarlova@yandex.ru

Ким Адель Игоревна

Hongik University, г. Сеул, Республика Корея
casska10@gmail.com

Комаровская Полина Антоновна

Магистр востоковедения, ассистент кафедры Философии и культурологии Востока, Институт Философии СПбГУ, г. Санкт-Петербург
yishu@yandex.ru

Комиссарова Екатерина Александровна

Соискатель Санкт-Пе-

тербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, г. Дубаи, ОАЭ
vinci@bk.ru

Коновалова Нина Анатольевна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-Исследовательского Института Теории и истории Архитектуры и Градостроительства Российской Академии Архитектуры и Строительных Наук, г. Москва
phuekirjuko@mail.ru

Коновалова Нина Анатольевна

Кандидат искусствоведения, зав. сектором искусства стран Азии и Африки, Государственного института искусствознания, г. Москва
j_kononenko@inbox.ru

Коротчикова Полина Викторовна

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Государственного музея искусства Востока, г. Москва
poldea3@yandex.ru

Кошкина Ольга Юрьевна

Аспирант Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, искусствовед галереи современного искусства «Матисс Клуб», г. Санкт-Петербург
olga_koshkina@bk.ru

Кочева Татьяна Валерьевна

Кандидат технических наук, научный сотрудник Института физического материаловедения Сибирского отделения РАН, г. Улан-удэ
tavako@mail.ru

Кузина Елизавета Олеговна
Искусствовед, аспирант Государственного института искусствознания, г. Москва
asilandco@yahoo.com

Куёк Марьетт Гиссовна
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т. Керашева, г. Майкоп
kuek.marina@yandex.ru

Малиновская Елизавета Григорьевна
Кандидат искусствоведения, доцент, директор картинной галереи «АРК», г. Алматы, Казахстан
eliz.mln@gmail.com

Малова Татьяна Викторовна
Кандидат искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, старший научный сотрудник отдела современного искусства и художественной критики
malova.tatiana@yahoo.com

Моисеева Анна Владимировна
Независимый исследователь, востоковед-искусствовед, г. Москва
a.moiseeva@gmail.com

Морозова Татьяна Евгеньевна
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, г. Москва
morozovatata@gmail.com

Наурызбаева Айнаш Сагатовна
Докторант, преподаватель Казахской национальной

академии искусств им. Т. Жургенова, г. Алматы, Казахстан
ainash_1503n@mail.ru

Никитина Полина Владимировна
Аспирантка Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств
modest-teddy@yandex.ru

Николаева Лариса Юрьевна
Искусствовед, преподаватель Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств, г. Улан-Удэ
artcritik@mail.ru

Ризаева Амина Сабиловна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, г. Москва
amina.rizaeva@mail.ru

Рубан Наталья Леонидовна
Старший преподаватель кафедры фортепиано Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, г. Нижний Новгород
rubannatasha14@yandex.ru

Скворцова Елена Львовна
Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института Востоковедения РАН, г. Москва
squo0202@mail.ru

Сорокина Юлия Владимировна
Преподаватель Казахской национальной академии искусств им. Т.Г. Жургенова, докторант PhD, независимый куратор, г. Алматы, Казахстан
yula.sorokina65@mail.ru

Струкова Александра Ивановна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, г. Москва
strukova@nm.ru

Сырлыбаева Галина Николаевна
Руководитель Центра классического зарубежного искусства Государственного музея искусств республики Казахстан им. А. Кастеева, г. Алматы, Казахстан

Труспекова Халима Хамитовна
Кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова, г. Алматы, Казахстан
khalima.17@mail.ru

У Ифан
Доцент Института искусствознания, Национальный университет Чен Кун, Тайвань
yifang@mail.ncku.edu.tw

Фармаковская Диана Александровна
Аспирант Государственного института искусствознания, куратор Государственного музея Востока, г. Москва
dianafarmakovsky@gmail.com

Хохлова Елена Анатольевна
Преподаватель Школы Востоковедения, НИУ «Высшая школа экономики», Москва
ekhokhlova@hse.ru

Цюй Ва
Кандидат искусствоведения, преподаватель Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки и Института Конфуция Нижего-

родского лингвистического университета, г. Нижний Новгород
quwa2009@yandex.ru

Шапченко Юлия Павловна
Аспирант Российской Академии Художеств (СПб), старший научный сотрудник Центра по культуре и информации Российской государственной библиотеки, г. Москва
juli16@yandex.ru

Шарипова Диляра Сафаргалиевна
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова, г. Алматы, Казахстан
dilyarazam@mail.ru

Шкляева Светлана Аркадьевна
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории изобразительного искусства Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова, Алматы
swetlana.shklyaewa@yandex.kz

Шолохов Евгений Сергеевич
Младший научный сотрудник, Институт физического материалообразования Сибирского отделения РАН, г. Улан-Удэ
e-shol@ya.ru

Шукуров Шариф Мухаммадович
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, ведущий научный сотрудник Института Востоковедения РАН, г. Москва)
ripsic@yandex.ru

Authors

Akhmedova Nigora

Ph.D., Doctor of Science (Art History), Leading Researcher, Professor, Research and Scientific Institute of Arts of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan
nigosya@mail.ru

Albedil Margarita

Ph.D., Doctor of Science (History), Leading Researcher, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg
albedil@inbox.ru

Babin Alexander

Art Historian, Postgraduate Student, State Institute for Art Studies, State Museum of Oriental Art, Moscow
kotlekt@gmail.com

Batorova Elena

Ph.D. in Art History, Associate Professor, Moscow State Pedagogic University, Moscow
batea2005@mail.ru

Bexon Georgina

MA, School of Oriental and African Studies, University of London, UK, Independent scholar
georginabexon@mac.com

Gamzatova Patimat

Ph.D. in Art History, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
patimat@yandex.ru

Gerasimova Natalia

Postgraduate Student, Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov, Academy of Sciences of Tatarstan, Kazan
natal-040183@mail.ru

Guseynova Dilyara

Ph.D. in Art History,

State institute for Art Studies, Moscow
dilara-50@mail.ru

Guseva Anna

Ph.D., Assistant Professor, Higher School of Economics, Moscow
nngsv7@gmail.com

Grishin Mihail

Ph.D. in Culturology, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
grishin.mihail@yandex.ru

Gutareva Yuliya

Ph.D. in Art History, Art Director of the Karl Bulla Foundation of Historical Photography and Gallery, St. Petersburg
gutayule@mail.ru

Demanova Viktoria

Ph.D. in Art History, Associate Professor, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia
vikina@mail.ru

Egorova Anna

PhD in Art History, Researcher, State Hermitage Museum, Saint Petersburg
egorova-ermus@yandex.ru

Farmakovskaya Diana

Postgraduate Student, State Institute for Art Studies, State Museum of Oriental Art, Moscow
dianafarmakovsky@gmail.com

Karlova Evgenia

Ph.D., Head of the Middle East, South Asia and Central Asia Department, State Museum of Oriental Art, Moscow
emkarlova@yandex.ru

Kazurova Natalia

Ph.D. in Historical Sciences, Science Coordinator Administration Department, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) Russian Academy of Science,

Saint-Petersburg
kazurova@inbox.ru

Khokhlova Elena

Lecturer, School of Oriental Studies, Higher School of Economics, Moscow
ekhokhlova@hse.ru

Kim Adel

Graduate student, Art Studies Major, Hongik University, Seoul, Republic of Korea
casska10@gmail.com

Kocheva Tatyana

Ph.D., Researcher, Institute of Physical Materials Science of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences, Ulan-Ude
tavako@mail.ru

Komarovskaya Polina

Magister of Oriental Studies, Assistant, Saint Petersburg State University Institute of Philosophy, Saint Petersburg
yishu@yandex.ru

Komissarova

Ekaterina
Art historian, Postgraduate Student, Saint Petersburg State Academic Institute of

Painting, Sculpture and Architecture named after I. Repin, art critic, CEO website of contemporary architecture Middle East, UAE, Dubai
vinci@bk.ru

Kononenko Eugeniy

Ph.D. in Art History, Head of Asian and African Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
j_kononenko@inbox.ru

Konovalova Nina

Ph.D. in Art History, Senior Researcher, Research Institute of the Theory and History of Architecture and Town Planning, Moscow
phuekirjuko@mail.ru

Korotchikova Polina

Ph.D. in Art History, Researcher, State

Museum of Oriental Art, Moscow
poldea3@yandex.ru

Koshkina Olga

Postgraduate Student, Russian Art History Department, Saint Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. Repin, Saint Petersburg
olga_koshkina@bk.ru

Kuyek Maryet

Ph.D. in Art History, Leading Researcher, Adyge Republican Research Institute of the Humanities named after T.M. Kerashev, Maikop
kuek.marina@yandex.ru

Kuzina Lisa

Art Historian, Postgraduate Student, State Institute for Art Studies, Moscow
asilandco@yahoo.com

Malinovskaya

Elizabeth
PhD in Art History, Associate Professor, Director of the "ARK" Art Gallery, Almaty, Kazakhstan
eliz.mln@gmail.com

Malova Tatiana

Ph.D. in Art History, Senior Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts, Moscow
malova.tatiana@yahoo.com

Moiseeva Anna

Art-Historian, Orientalist, Independent Researcher, Moscow
a.moiseeva@gmail.com

Morozova Tatiana

Ph.D. in Art History, Leading Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
morozovatata@gmail.com

Naurzybayeva Ainash

Postgraduate Student, Tutor, Kazakh National Academy of Arts named

after T. Zhurgenov,
Almaty, Kazakhstan
ainash_1503n@mail.ru

Nikitina Polina

Ph.D. in Art History,
Saint Petersburg State
Academy Institute of
Painting, Sculpture and
Architecture named
after I. Repin, Saint
Petersburg
modest-teddy@
yandex.ru

Nikolaeva Larisa

Art Historian, East
Siberian State Academy
of Culture and Arts,
Ulan-Ude
artcritik@mail.ru

Qu Wa

Ph.D. in Art History,
Tutor, Nizhniy Novgorod
State Conservatoire
(Academy) named after
M. Glinka, Confucius
Institute at Nizhniy
Novgorod State
Linguistics University,
Nizhniy Novgorod
quwa2009@yandex.ru

Rizaeva Amina

Ph.D. in Art History,
Senior Researcher,
State Institute for Art
Studies, Moscow
amina.rizaeva@mail.ru

Ruban Natalya

Senior Lecturer,
Department of Piano,
Nizhniy Novgorod
State Conservatoire
(Academy) named
after M. Glinka, Nizhniy
Novgorod
rubannatasha14@
yandex.ru

Shapchenko Julia

Postgraduate Student,
Russian Academy of
Arts, Senior Researcher,
Russian State Library,
Moscow
juli16@yandex.ru

Sharipova

Dilyara

Ph.D. in Art History,
Leading Researcher,
Institute of Literature
and Art named after
M. Auezov, Almaty,
Kazakhstan
dilyarazam@mail.ru

Shklyayeva Svetlana

PhD in Art History,
Professor, Kazakh
National Academy of
Arts named after T.
Zhurgenov, Almaty,
Kazakhstan
swetlana.shklyayewa@
yandex.kz

Sholokhov Evgenii

Junior Researcher,
Institute of Physical
Materials Science of
Siberian Branch of
Russian Academy of
Sciences, Ulan-Ude
e-shol@ya.ru

Shukurov Sharif

Ph.D., Doctor of Science
(Art History), Leading
Researcher, State
Institute for Art Studies,
Institute of Oriental
Studies of Russian
Academy of Sciences,
Moscow
ripsic@yandex.ru

Skvortsova Elena

Ph.D., Doctor of Science
(Philosophy), Leading
Researcher, Institute
of Oriental Studies,
Russian Academy of
Sciences, Moscow
squo0202@mail.ru

Sorokina Yuliya

Postgraduate Student,
Tutor, Kazakh National
Academy of Arts named
after T. Zhurgenov,
Almaty, Kazakhstan
yula.sorokina65@mail.
ru

Strukova Alexandra

Ph.D. in Art History,
Senior Researcher,
State Institute for Art
Studies, Moscow
strukova@nm.ru

Syrlybayeva

Galina

Head of Sector of
Classical Foreign Art,
A. Kasteyev State
Museum of Arts, a
member of the Union of
Artists of the Republic
of Kazakhstan and
a member of the
International Art Critics
Association AICA,
Almaty, Kazakhstan
syrlybaeva-g@mail.ru

Truspekova Khalima

Ph.D. in Art History,
Associate Professor,
Kazakh National
Academy of Arts named
after T. Zhurgenov,
Almaty, Kazakhstan
khalima.17@mail.ru

**Valeeva-Suleimanova
Guzel**

Ph.D., Doctor of Science
(Art History), Professor,
Chief Researcher,
Kazan Institute of
History, Academy of
Sciences of Tatarstan,
Kazan
valeeva_art@mail.ru

Vorobyeva Darya

Ph.D. in Art History,
Senior Researcher,
State Institute for
Art Studies, Moscow
Museum of Modern
Art, Senior Lecturer,
Moscow State Academy
of Arts and Industry
named after Sergei
Stroganov
darya_vorobyeva@
mail.ru

WU Yi-fang

Associate Professor,
Institute of Art Studies,
National Cheng Kung
University, Taiwan
yifang@mail.ncku.edu.
tw

сборник материалов
I международной
научной
конференции

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА

Корректурa:
Н. Н. Грибенюк

Оформление:
Д.Ю. Браженко

Макет изготовлен
Московским музеем
современного искусства
Электронное издание

