

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Культура Востока

Выпуск 3

«ВИЗИТНЫЕ
КАРТОЧКИ»
ВОСТОЧНЫХ
КУЛЬТУР

Москва 2018

УДК 7.067
ББК 71.85.1
К 90

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Ю.В. Осокин, доктор философских наук

П.В. Коротчикова, кандидат искусствоведения

Культура Востока. Выпуск 3: «Визитные карточки» восточных культур /
Ред.-сост. Е.И. Кононенко. – М.: ГИИ, 2018. – 248 с. ил.

ISBN 978-5-98287-128-2

Сборник посвящен формированию и бытованию своеобразных визуальных и аудиовизуальных «брендов», прочно связываемых в массовом сознании с определенными восточными странами и культурами и используемых на бытовом уровне для их «распознавания». В статьях рассматривается происхождение подобных символов, аргументируются правомерность, возможность и механизм их использования в качестве «визитных карточек» избранного регионального материала, выясняется характерность памятников для «олицетворяемой» ими восточной культуры.

ISBN 978-5-98287-128-2

© Коллектив авторов, 2018

© Государственный институт
искусствознания, 2018

© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

- 5 Е.И. Кононенко
ПАМЯТНИКИ ВОСТОЧНОГО ИСКУССТВА КАК «ВИЗИТНЫЕ КАРТОЧКИ»
И «БРЕНДЫ». ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ
- 21 Н.В. Лаврентьева, М.А. Чегодаев
«УДИВИТЕЛЬНЫЕ ВЕЩИ»: ОБРАЗЫ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ
- 39 М.В. Гришин
ХРАМОВЫЕ КОМПЛЕКСЫ НАРЫ И САД КАМНЕЙ РЁАНДЗИ КАК «БРЕНДЫ»
И «ВИЗИТНЫЕ КАРТОЧКИ» ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
- 56 П.А. Куценков (ИБ РАН)
МАСКИ АНТИЛОП В МАЛИ
- 73 Т.К. Мкртычев
РАННИЕ СТРАНИЦЫ ИКОНОГРАФИИ ОБРАЗА Будды
- 92 Е.И. Кононенко
«БОЛЬШАЯ ОСМАНСКАЯ МЕЧЕТЬ»
- 118 С.Н. Соколов-Ремизов
«МОНОХРОМНЫЙ БАМБУК» КАК ОБРАЗ «СОВЕРШЕННОГО ЧЕЛОВЕКА»
- 143 А. Ким
ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОГО БРЕНДА ЮЖНОЙ КОРЕИ И РОЛЬ ГОСУДАРСТВА
В ЕГО ФОРМИРОВАНИИ
- 159 Д.Н. Воробьева
МЕТАМОРФОЗЫ ГАНЕШИ. ЭКСПЛУАТАЦИЯ ОБРАЗА ЛЮБИМЦА ИНДИИ

- 175 Т.Б. Будаева
ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА ЦЗИНЦЗЮЙ КАК «ЛИЦО» КИТАЙСКОГО
ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА
- 191 Т.Е. Морозова
СИТАР... РАГА... ШАНКАР...
- 212 Д.А. Гусейнова
ЕГИПЕТ: ОБРАЗ ТАНЦА – ОБРАЗ СТРАНЫ
- 228 А.С. Ризаева
МЕЛОДРАМА КАК «ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА» АРАБСКОГО КИНО

Е.И. Кононенко

ПАМЯТНИКИ ВОСТОЧНОГО ИСКУССТВА
КАК «ВИЗИТНЫЕ КАРТОЧКИ» И «БРЕНДЫ».
ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ

– Эфендим, что за страна, что за страна! – восклицал он.
– Совершают такое мотовство, живут так расточительно и не могут заказать себе визитную карточку!.. Недавно я разослал по школам приказ:
«Учителя и учительницы должны непременно заказывать себе визитные карточки. Обращения в инстанции без оных будут оставаться без внимания».

Р.Н. Гюнтекин. «Птичка певчая»

Несколько десятилетий назад, когда еще не было интернета, где можно найти практически любой иллюстративный материал для лекций, и цифровых проекторов, позволяющих демонстрировать аудитории сотни картинок, вузовские преподаватели пользовались слайдами – результатом собственной фотосъемки или же переснятыми с книжных репродукций. Ограниченность доступов к материалам, сложность и дороговизна изготовления слайдов требовали от лектора тщательного отбора необходимого визуального ряда, тем более что порядок демонстрации определялся заранее заряженными кассетами, предшественницами «презентаций». Обычно для университетской лекции по истории искусства хватало нескольких десятков слайдов; редкие преподаватели, накопившие целые фотоархивы, могли прийти на занятия с 3–4 кассетами. Но и студенты, и коллеги удивлялись, когда старенький профессор Г.И. Соколов, читая первокурсникам-историкам лекцию об искусстве Древней Греции, на протяжении всего занятия не менял на экране единственное изображение какого-нибудь архаического курса – одного из многих, не обязательно хрестоматийного шедевра. Профессор объяснял, что не ставит

перед собой задачу заставить студентов-неискусствоведов запомнить десятки имен и названий, а единственный «типовой» курс прекрасно иллюстрирует разговор и о понимании человека в античной культуре, и об антропометризме классической архитектуры, в том числе ордере, и об эволюции античной скульптуры, материалах, технических приемах...

Безусловно, на месте курса на экране в темной аудитории мог оказаться и «Дискобол» Мирона, и лисипповский «Апоксиомен», и Афродита Мелосская. Но волей лектора именно анонимный курс превращался в достаточный «опорный сигнал» для запоминания античного материала, иллюстрировал целый ряд тем изучения греческого искусства, становился в глазах слушателей «визитной карточкой», необходимой для первого знакомства с классической культурой.

В небольшом Музее Древнего Востока в Стамбуле представлены археологические памятники с территорий, входивших в состав Османской империи – Аравии, Египта, Месопотамии. Раскопки там велись европейскими экспедициями, большая – и лучшая – часть находок пополняла европейские коллекции; Стамбулу доставались вещи далеко не уникальные, хотя коллекция получилась представительной, особенно для учебных целей. Но кураторы экспозиций нашли изящный ход: рядом с витринами с «массовыми» подлинниками, вряд ли привлекающими внимание большинства спешащих туристов, размещены фотографии хрестоматийных памятников из европейских собраний: рядом с шумерскими сырцовыми кирпичами и вотивными фигурками, на которые неспециалист не обратил бы внимание, оказалось изображение «Урского штандарта» из Британского музея, в витрине с аккадскими печатями помещена репродукция луврской стелы Нарам-Сина, возле глазурованных панно Дороги процессий из Вавилона – фотография реконструкции ворот Иштар из берлинского Пергамон-музея... Известные шедевры обеспечивают эффект узнавания, «маркируют» определенные древневосточные культуры, служат «визитными карточками», предполагающими дальнейшее знакомство с материалом из стамбульской коллекции.

Проведем эксперимент – введем в поисковик Google слово «Индия», нажмем «Images»... Среди тринадцати «образов Индии», составивших первые четыре строки результатов поиска, девять – фотографии Тадж-Махала¹. В ответ на запрос «Египет» в шести строках визуальных результатов оказались 15 видов пирамид. Отклик на просьбу «показать Китай» разделился на изображения Стены и этажных павильонов с поднятыми углами крыш. На странице с результатами поиска по «Турции» наряду

¹ Данные на середину марта 2016 года.

с курортными видами оказались стамбульские мечети. Результаты вполне предсказуемы: «Камбоджа» = Ангкор, «Индонезия» = Боробудур, «Тибет» = горные пейзажи и дворец Потала в Лхасе. Некоторое разнообразие дают запросы «образов» Ирана (здесь виды Исфахана и Персеполя «разбавлены» географическими картами и государственными флагами ИРИ) и, увы, Сирии (вместо Пальмиры, омейядских мечетей и замков крестоносцев – фотосъемка военных корреспондентов). Примерно те же результаты визуальных «визитных карточек» указанных стран дают обращения к «картинкам» в Яндекске.

Согласно словарному определению Википедии, «визитная карточка» – это традиционный носитель контактной информации; в переносном смысле словосочетание означает какой-либо отличительный характерный признак, однозначно указывающий на его обладателя, и, как правило, принесший ему широкую известность или популярность¹. Именно в качестве подобного «указателя по признаку», обеспечивающего знакомство с предметом, его презентацию, в приведенных примерах использовались курсы и уникальные памятники из музеев Европы. Следующим этапом после «вручения» такой «визитной карточки» оказывается сопоставление ее с определенной предлагаемой информацией – содержанием лекций о культуре Древней Греции или музейными витринами.

Информативность художественных произведений – уже признанный факт, на который опирается целое научное направление – информология². Рядом с последней на правах псевдонауки существует привлекательная для писателей-фантастов «дэнжерология» (от англ. *danger* – опасность), рассматривающая памятники культуры и исторические реликвии в качестве носителей или даже аккумуляторов больших объемов некоей информации, которая способна менять окружающую среду или модель поведения человека. Выделяют даже школы дэнжерологии, например «психологическую» Принстонскую школу и «паранормальную» школу Хьюго Перселла. Наряду с авторами наиболее известных дэнжерологических киносерий – «Индианы Джонса» и франшизы «Библиотекарь» – дань теме «опасных реликвий» отдал и популярный ныне писатель Алексей Иванов (кстати, искусствовед по образованию), объяснение которого полезно процитировать: «В материальном измерении культуру, то есть информацию, можно заархивировать, как файл с текстом в программе Word.

¹ https://ru.wikipedia.org/wiki/Визитная_карточка.

² Подробнее см.: История и эволюция древних вещей. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 5; Кононенко Е.И. Месопотамская глиптика 3-го тысячелетия до н.э. М: ЛИБРОКОМ, 2008. С. 32.

И флешкой, то есть хранителем файла, обычно является некий артефакт той самой заархивированной культуры <...> Такой носитель мы называем английским термином “сабджект” <...> Парфенон – сабджект античности, а Витрувианский человек – сабджект Ренессанса. Пирамиды – сабджекты Древнего Египта, а “Слово о полку Игореве” – сабджект Древней Руси. Шапки шаманов – сабджекты языческих культур, фильм “Аватар” – сабджект новейшей эпохи...» (Иванов А. Псоглавцы).

Изучение паранормальных свойств артефактов оставим дэнжерологам. Нас интересует лишь установление четкой связи той или иной культуры с конкретным художественным явлением или произведением (группой произведений) на уровне мгновенного узнавания, прочной ассоциации, метонимии – то есть то, что позволяет произведению или явлению восприниматься в массовом сознании в качестве «визитной карточки» породившей его культуры, возможность проиллюстрировать этим произведением или явлением какие-то характерные особенности данной культуры.

Подчеркнем – речь идет именно о массовом сознании и о первоначальной идентификации объектов, часто на уровне синекдохи («часть вместо целого»). Именно так формируется некий обобщенный, зачастую навязанный и навязчивый «образ страны», тиражируемый СМИ, туристическими сайтами, рекламными проспектами, вывесками, сувенирной продукцией. В «Соло на IBM» Сергей Довлатов упомянул кинофильм, действие которого переносилось из Парижа в Нью-Йорк: «В картине был использован довольно заурядный трюк. Вернее, две банальные эмблемы. Если показывали Францию, то неизменно возникала Эйфелева башня. А если показывали Соединенные Штаты, то Бруклинский мост». Практически в каждой стране найдется памятник, используемый в качестве своеобразной эмблемы. Так, редкий журналист, ведя репортаж из Иерусалима, выберет точку, с которой не был бы виден золотой Купол Скалы на Храмовой горе; каждый иностранец в России стремится увидеть храм Василия Блаженного, а наш турист, попав в Египет, считает своим долгом посетить пирамиды Гизе, в Индии – доехать до Агры и осмотреть Тадж-Махал, добравшись до Китая – прогуляться по Великой Стене. Это некий обязательный набор, оправдывающий ожидания.

Можно сколько угодно смеяться над китайскими и японскими туристами, фотографирующимися на фоне любой достопримечательности, но эти снимки – документальное подтверждение сбывшихся ожиданий, идентификатор среды, незабываемый маркер освоения чужого пространства, «щит на вратах Цареграда»; такие фото в домашнем альбоме сродни визитной карточке, полученной непосредственно от человека, личным знакомством с которым можно похвастаться. За кадром конкретного

фотоснимка остается целый комплекс обстоятельств, связанных с поисками данного памятника, организацией путешествия, попутчиками и т.д. – эти обстоятельства известны только ограниченному кругу очевидцев, превращают фотоснимок на фоне достопримечательности в «мем», создают ощущение причастности: «кто не был, тот не поймет».

Обратим внимание на указанные обстоятельства: с узнаваемым памятником связаны некие ожидания тех, кто пока «не причастен», и определенные воспоминания тех, кто видел его собственными глазами. Памятник словно делит «аудиторию» на «своих» и «чужих»; причем, как легко понять, это деление, «эффект причастности» никак не влияют на сам памятник, это некие ментальные конструкции, о создании которых еще придется говорить. Более того, эти ментальные конструкции, ожидания и воспоминания для большинства неспециалистов никак не связаны с информацией о памятнике, его действительной художественной ценностью, уникальностью, местом в породившей его культуре; однако вокруг такого памятника, узнаваемого благодаря целому ряду факторов, формируется определенный ореол представлений, смутное ощущение «давно знакомого».

Иностранцы, бегущие по залам Лувра к Афродите Мелосской или «Джоконде», не обращая внимания на другие художественные произведения, могут абсолютно ничего не знать об искусстве Древней Греции и эпохе Возрождения, скульптурных школах эллинизма и эволюции ренессансного портрета, вариантах реконструкции статуи и проблеме идентификации модели Леонардо; большинство из них затруднится ответить на вопрос: почему им непременно *надо* увидеть *именно эту* статую и эту картину? Туристы, тратящие многие часы на то, чтобы добраться от пляжей Хургады и Шарм-эш-Шейха до Каира, взглянуть на пирамиды Гизе и сразу же возвращаться на свои курорты, чаще всего совершенно не интересуются архитектурой Древнего Египта. Большинство гостей Камбоджи, готовые добираться куда-то в джунгли до храмов Ангкора, о которых могли и не слышать до приезда в эту или даже в соседние страны, смутно представляют себе космологию вишнуизма, кхмерскую историю и «Махабхарату».

И здесь надо ввести еще один термин, правомерность использования которого применительно к произведениям искусства вызвала споры среди авторов предлагаемого сборника – *бренд*. Не вдаваясь в подробности правового определения этого термина в маркетинге, необходимо отметить, что в отличие от «торговой марки» понятие «бренд» связывается прежде всего с репутацией того или иного продукта у аудитории; бренд описывается как «ментальные конструкции», «сумма опыта человека», «образные представления, сохраненные в памяти и выполняющие

функции идентификации и дифференциации», «сумма знаков, которая известна определенной группе людей, вызывает в их памяти схожую информацию и схожее отношение к реальным или вымышленным объектам (интерпретацию)»¹. Если исключить из существующих определений коробящие искусствоведов слова «товар» и «покупатель», то термин «бренд» достаточно точно характеризует использование отдельных художественных памятников или явлений для визуального (или иного) маркирования той или иной культуры, страны, исторического периода. Оговорим, однако, что в ситуации, например, привлечения туристов на экскурсии к той или иной уникальной достопримечательности (пирамидам, Ангкору, Тадж-Махалу), возможность увидеть эту достопримечательность для турагентов является именно «товаром» (частью предлагаемого туристического продукта – организованной экскурсии), а потенциальный турист – покупателем этого продукта. Кроме того, при анализе бренда указывается его способность влиять на поведение людей, что и определяет его ценность² – в случае с достопримечательностями речь должна идти о желании посетить их, увидеть собственными глазами, за что потенциальные покупатели туристического продукта готовы платить.

Здесь, кстати, уместно упомянуть о привычных для экономистов понятиях «туристская рента» (прибыль от туризма, в том числе культурно-исторического, религиозного, образовательного) и даже «монопольная туристская рента» (возникающая в местах с уникальным набором «туристических ресурсов», то есть объектов, привлекательных для потенциальных посетителей, и развитой инфраструктуры), в некоторых странах составляющая до трети доходов³. Это заставляет относиться к памятникам-брендам как к важному экономическому фактору. Этот их аспект уже привлекал внимание: так, например, констатировалось, что «туристические образы» «уже стали таким же важным ресурсом территории, региона, как природные богатства и производственные мощности»⁴.

¹ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Бренд>.

² См., например: Буланов А.В. Бренд 2.0. От философии к практике. М.: ОАО «Красная Звезда», 2013. С. 496.

³ См.: Яковец Ю.В. Рента, антирента, квазирента в глобально-цивилизационном измерении. М.: Академкнига, 2003. С. 107–118; Козырев В.М. Туристская рента. М.: Финансы и статистика, 2001.

⁴ Тихоцкая И.С., Стегниенко А.С. Роль образов Японии в ее привлекательности как туристической дестинации // История и культура традиционной Японии 8 / Отв. ред. А.Н. Мещеряков. СПб.: Гиперион, 2015. С. 479.

Для нас важно то, что бренд как «представление о продукте» обладает определенным набором характеристик, среди которых: гарантированное качество, общеизвестность, престижность, доступность¹. Все эти характеристики могут быть использованы и для определения художественных памятников или явлений в качестве «визитных карточек».

Именно общеизвестность памятника обеспечивает его мгновенную узнаваемость, отсылку к «олицетворяемому» им комплексу ожиданий – региону, стране, культуре. Узнаваемость такого памятника или явления обеспечивается, очевидно, его уникальностью (комплекс Гизе, Ангкор-Ват, Тадж-Махал, Эйфелева башня, храм Покрова на Рву) – это самый простой случай, позволяющий произведению превратиться в «визитную карточку», эмблему. Подобные единичные памятники чаще всего приобретают репутацию «самого-самого», исключительность по каким-либо «качествам» – древность («самое раннее культовое сооружение», «самая старая синагога», «самая древняя столица»), сохранность («пирамиды – единственное уцелевшее из Семи чудес света»), размеры («самая крупная мечеть Африки» в Кайруане, «самая большая площадь в мире» в Джакарте, «самая высокая статуя Будды» в китайской провинции Хэнань, «самое большое изображение лежащего Будды» в Мьянме), материал («самая крупная бронзовая статуя Будды» в Уси, «самая большая в мире золотая статуя» в Бангкоке, «самый большой кирпичный купол мавзолея Олджейту»), расположение («самый высокогорный храм Ронгбу», «самая западная мечеть Старого света» в Касабланке). Вопрос – действительно ли данная достопримечательность «самая-самая» или же есть другие претенденты на этот титул? – часто остается без ответа. Первенство в любом списке и по любому параметру гарантирует известность, а значит – интерес туристов и, соответственно, превращение достопримечательности в «туристический ресурс»; не случайно появление различных рейтингов и списков «новых семи чудес света»², «семи мировых чудес современной архитектуры»³, «десяти лучших в мире туристических достопримечательностей»⁴, «ста наиболее привлекательных для туристов достопримечательностей»⁵, «это должен увидеть каждый» и т.д.

¹ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Бренд>.

² https://ru.wikipedia.org/wiki/Новые_семь_чудес_света.

³ <http://www.putidorogi-nn.ru/7-chudes-sveta/505-sem-novich-mirovich-chudes-architekturi>.

⁴ <http://www.atorus.ru/tourist/top10/article/1877.html>.

⁵ Тихоцкая, Стегниенко. Роль образов Японии в ее привлекательности как туристической дестинации. С. 481.

Однако характеристика «уникальности» может распространяться и на целую группу памятников, художественные приемы, материалы, конструкцию, иконографию и т.д., характерные для определенного региона или периода и имеющие более-менее четкую географическую и/или хронологическую локализацию. «Одним из самых легкоузнаваемых символов Страны восходящего солнца» называет Википедия синтоистские ритуальные ворота-*тории*¹, силуэт которых используется в логотипах многих японских (или эксплуатирующих образ Японии) предприятий. Декорированный изразцами айван в архитектуре мусульманского Востока отнюдь не уникален; С.Г. Хмельницкий считал его «условным знаком, репрезентативной маской, годной для разных лиц», и сравнивал с ордерным портиком, применявшимся европейским классицизмом «для придания традиционного “лица” зданиям различного назначения»²; однако само использование полихромных изразцов для декорации кирпичных порталов локализуется территорией Большого Ирана, и для того чтобы «маркировать» Иран на обложке путеводителя прекрасно годятся фотографии порталов Голубой мечети Тебриза XV века, памятников Исфохана XVII века, входов в каджарские мавзолеи XIX века, а например, для создания необходимой «атмосферы Востока» в качестве декорации подойдут и айваны построек Азербайджана, Восточной Турции, Средней Азии, Индии. История советского кино знает массу примеров, когда айваны Бухары становились «маской» для «ролей» средневековых Багдада и Дели. Аналогично грузинское многоголосие или звуки дудука оказываются идеальным фоном для сопровождения видеоряда о Закавказье.

Интересно, что, например, ареал технических приемов, исторически характерных для определенного региона, может расширяться: типичная для оформления мусульманских памятников Марокко и Испании, поражающая туристов в Альгамбре, Фесе, Мекнесе стукковая декорация охотно применяется в дизайне отелей Туниса, где весьма успешно создаются современные имитации средневековых резных панно. Таким образом, «визитная карточка» мавританского архитектурного декора меняет географическую локализацию, «завоеывая» весь Магриб.

«Престижность» и «доступность» применительно к художественным памятникам кажутся взаимоисключающими характеристиками. Однако вряд ли «визитной карточкой» может стать памятник, который заведомо нельзя увидеть, например, хранящийся в закрытой частной коллекции.

¹ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Тории>.

² Хмельницкий С.Г. Между Саманидами и монголами. Архитектура Средней Азии XI – начала XIII вв. Часть I. Берлин; Рига: Gamajun, 1996. С. 65.

Произведение, претендующее на то чтобы считаться брендом, должно быть принципиально доступно для осмотра, иначе оно перестает быть «туристическим ресурсом». Характеристика «доступности» включает в себя возможность оценить памятник самому, составить личное впечатление об известном шедевре, подтвердить, скорректировать или опровергнуть кем-то созданную репутацию. Отсюда произведение-бренд должно иметь хорошую сохранность или быть грамотно отреставрировано: ситуация «смотреть там нечего» для «бренда» невозможна. Так, туристические буклеты турецкого Карамана активно «пиарят» памятник Дербе – «самую древнюю христианскую церковь», однако церковь потенциальные паломники так и не увидят, поскольку памятник представляет собой небольшой раскоп посреди полей, в котором можно рассмотреть остатки стен, и для понимания планировки здания туристу понадобятся определенная практика археологических экспедиций или архитектурное образование. В то же время находящийся недалеко от Карамана хорошо сохранившийся и неплохо отреставрированный монастырь Алахан известен только специалистам: несмотря на древность построек (IV–V века) и важность этого комплекса для истории византийской архитектуры и раннехристианской скульптурной декорации¹ горный Алахан оказывается труднодоступным для массовых туристов даже из соседней Алании и не может похвастаться какой-либо туристической инфраструктурой; поэтому курортники с большей охотой предпринимают поездки к более отдаленным пещерным храмам Ликии, считая организованные автобусные экскурсии паломничеством к местам, связанным с деятельностью Св. Николая, европейцам неизменно подаваемого как Санта-Клаус – тоже ведь знакомый «бренд»...

«Престижность» же того или иного культурного бренда во многом связана со сложностью реализации доступа, физической и/или финансовой. Потенциально доступные туристические объекты в одной и той же стране или регионе могут оцениваться примерно так же, как места на концерте: есть «танцевальный партер», есть «VIP-зона». Фотографиями на фоне Эйфелевой башни, Колизея, даже Тадж-Махала уже никого не удивишь; а вот в том же Египте добраться из Хургады не до Гизе, а до Абу-Симбела, или в Индии из Гоа не до туристической Агры, а до Кхаджурахо, Танджора, Бхубанешвара – это уже другая категория, иные жертвы

¹ См.: *Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture*. Harmondsworth: Penguin books, 1965. Pp. 177–179; *Беляев Л.А. Христианские древности: Введение в сравнительное изучение*. М.: Институт христианской культуры средневековья». 1998. С. 286, 307.

и времени, и курортного комфорта, и финансов. В то время как из Анталии российские туристы массово устремляются к разрекламированному гиадами «Бассейну Клеопатры» в Памуккале, кто-то арендует машину и отправляется в Конью посетить гробницу Руми и сельджукские медресе. В любом отеле Туниса предлагают регулярные экскурсии к развалинам знакомого по школьным урокам истории Карфагена, а вот съездить в Кайруан и Махдию, сохранившие важные памятники мусульманской архитектуры, – индивидуальная программа. Поездки в Таиланд – уже обыденность, а вот отдых на Бали – другая ценовая категория, но даже и от этого индонезийского острова добраться до знаменитого Боробудура оказывается по силам не каждому.

Турбизнес активно осваивает новые модные направления, и наши соотечественники предпочитают фотографироваться на фоне пирамид не египетских, а мексиканских, и осматривать с высоты птичьего полета не долины Каппадокии, а геоглифы плато Наска. Двадцать лет назад любой выезд за границу пугал, а сейчас туры в Грецию, Турцию, Марокко, Китай любителям экстрима не интересны: отчаянные путешественники рвутся в Афганистан, Пакистан, Ирак, предварительно изучая – а что там вообще можно посмотреть, и для них «брендами» становятся будды Бамиана, Мохенджо-Даро, Самарра.

Необходимо указать, что подобно тому, как в маркетинге существует деление на региональные и международные бренды, применительно к использованию произведений искусства в качестве региональных (цивилизационных, культурных) эмблем следует разделять «визитные карточки» для «своих и чужих»: набранный на разных языках текст на двух сторонах обычной визитной карточки может различаться. Это различие «знака для нас» и «знака для них» хорошо описано в культурно-исторической антропологии¹. Понятно, что восприятие, имидж, образ какой-либо культуры «изнутри» и «извне», оказываются различными, и различными окажутся эмблемы этой культуры². Мы привыкли смеяться

¹ См., например: Антонова Е.В., Раевский Д.С. О знаковой сущности вещественных памятников и о способах ее интерпретации // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М.: Наука, 1991. С. 207–208; Гуревич А.Я. Культура Средневековья и историк конца XX века // История мировой культуры. Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение. М.: Изд-во РГГУ, 1998. С. 212; Кононенко Е.И. Месопотамская глиптика 3-го тысячелетия до н.э. С. 39–42.

² См., в частности: Россия–Япония. На путях взаимопонимания культур / Ред.-сост. С.Н. Соколов-Ремизов. М.: URSS, 2009.

над представлениями о России в американских фильмах, но узнавали Японию по фильмам Акиры Куросава, тогда как многие японцы считают, что эти фильмы предназначены исключительно «на экспорт». По результатам опроса, проведенного сотрудниками Географического факультета МГУ, Япония для россиян «прежде всего ассоциируется с цветением сакуры, загадочными самураями и гейшами, горой Фудзи, анимацией, высокими технологиями и, конечно же, японскими блюдами»; в список «японских ассоциаций» попали кимоно, Хиросима, иероглифы, харакири и скоростные поезда¹. Для иностранцев архитектурный «образ России» часто сводится к Красной и/или Дворцовой площади, многие же соотечественники предпочитают что-то менее помпезное и политически нейтральное, лиричное, «пейзажное», например церкви Покрова на Нерли или Спаса на Нередице. Современный Египет охотно пользуется штампом «страна пирамид», но для большинства египетских мусульман «роднее» уникальный минарет каирского университета аль-Азхар (кстати, на арабоязычных сторонах банкнот АРЕ представлены памятники мусульманской архитектуры, а на оборотах, содержащих надписи на английском языке – изображения шедевров древнеегипетской цивилизации).

Показательными в позиционировании образов «для них» оказываются церемонии открытия крупных международных спортивных соревнований – каждая страна тщательно формирует наиболее характерные (по ее мнению) и узнаваемые в мире визуальные ряды именно на правах «визитных карточек». Это мини-набор предельно корректных стереотипов «С чем у вас ассоциируется наша страна». Так, на открытии Зимней олимпиады в Сочи 2014 года «образы русской культуры» ограничились классической литературой, балетом, цирком, «Дягилевскими сезонами». Лондон в 2012 году предложил, в частности, промышленную революцию, героев детской литературы, Джеймса Бонда, классику рока. На открытии Пекинской олимпиады 2008 года зрителям продемонстрировали изобретение бумаги, конфуцианство, компас, пекинскую оперу, драконов, гимнастику *тай-цзи*, китайские фонарики... Насколько жители России, Китая, Великобритании согласны с таким набором имиджей?

Безусловно, создание визуальных отсылок, «маркирующих» ту или иную культуру, не исключает ошибок, и прежде всего это заметно в кинофильмах, снимаемых совсем не в местах предполагаемого действия, и в условности театрального оформления. Так, балет «Баядерка» в Большом театре дается в декорациях условного индуистского храма,

¹ Тихоцкая, Стегниенко. Роль образов Японии в ее привлекательности как туристической дестинации. С. 484–485.

в интерьере которого почему-то восседает статуя Будды; но специально оговаривается, что современные декорации выполнены по эскизам к первой постановке 1877 года, так что очевидное конфессиональное смешение само по себе является историческим памятником.

Необходимо обратить внимание на механизмы формирования «культурных брендов». Наверное, самый простой случай – когда уникальное произведение по тем или иным причинам используется в государственной символике (Львиная капитель из Сарнатха на гербе Индии, Ангкор-Ват на флаге Камбоджи, ступа Пха Тхат Луанг на гербе Лаоса, Врата Небесного спокойствия на гербе КНР) и приобретает характер официальной эмблемы страны. Рядом с государственными символами оказываются денежные знаки – каждое государство строго регламентирует изображения на них, отбирает визуальный ряд для презентации особенностей страны (природных, культурных, исторических) и ее достижений (портреты выдающихся сограждан, памятники современной архитектуры). Например, знаменитый фасад аль-Хазны в Петре стал своеобразным неофициальным символом и не только вдохновляет современных архитекторов, воспроизводящих его композицию в частных особняках и отелях, но и изображается на монетах и медалях по случаю юбилеев коронации монархов Иордании. Немаловажной оказывается «репутация» того или иного памятника в СМИ: включение в списки «чудес», «десяти (двадцати, ста) лучших...», позиции в каких-то рейтингах, частое использование в качестве фона в репортажах, даже просто отклики в интернете на запросы «что посмотреть там-то», «достопримечательности такого-то региона».

Как ни странно, но иногда эмблемой одного государства могут стать объекты, которые в другом остались бы без внимания – просто из-за отсутствия других достопримечательностей. Так случилось, что многие молодые страны Персидского залива не могут похвастаться ни уникальными природными памятниками, ни общеизвестными достижениями, ни шедеврами древней архитектуры. «Кувейтские башни» – инженерные сооружения – стали полноценной узнаваемой эмблемой Кувейта, причем настолько, что их формы были воспроизведены в архитектуре Кувейтского университета в Астане как некий «знак присутствия».

Туристическими объектами способны стать памятники и даже пейзажи, знакомые по каким-то кинофильмам в качестве «героев» и фонов и потому превращающиеся в узнаваемые достопримечательности даже в результате очевидных «киноляпов»: китайская «терракотовая армия», «оживленная» спецэффектами в очередной «Мумии»; иорданская Петра, на скальных стенах которой от съемок «Индианы Джонса» сохранились

крепления софитов; тунииский городок Татауин, «сыгравший» планету Татуин в «Звездных войнах» и давший ей свое имя. Безусловно, многие из подобных памятников самоценны (Петра, например, причислена к «новым чудесам света»), но Голливуд, «помещающая» их в блокбастеры, по-своему их популяризирует, привлекает к ним внимание и создает дополнительный эффект узнавания.

Не последнюю роль в формировании культурных брендов играют направляемые детские впечатления. Первые образы далеких стран, необычной архитектуры, непривычной скульптуры закрепляются благодаря картинкам в книгах, кинофильмам, мультфильмам. Так, советские дети впервые видели Индию на иллюстрациях В. Вагагина к «Маугли», в «Садко» А. Птушко, «Золотой антилопе», советско-индийском «Хождении за три моря», позже – в совместных экранизациях «Приключения Али-бабы и сорока разбойников» и «Легенде о любви» (не говоря уже о большом количестве собственно индийских фильмов в отечественном прокате). Некий обобщенный образ Ближнего Востока создавали детские издания «Тысячи и одной ночи», сказки В. Гауфа, «Волшебная лампа Аладдина», большое количество весьма качественных советских мультфильмов («Наргис», «Новый Аладдин»); существовал и блок мультиков по сказкам Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии («Братья Лю», «Желтый аист», «Храбрый Пак», «Дракон»). Этого было достаточно, чтобы сформировать представление о том, что Восток бывает разный – у разных народов разные имена, одежды, головные уборы, жилища. Кроме того, в советских мультфильмах часто использовались характерные приемы изобразительного искусства того или иного региона (композиционное построение персидской миниатюры, монохромные фоны китайского пейзажа), что тоже формировало эффект узнавания. Устойчивый набор «визитных карточек» закреплялся в импортных «географических» мультфильмах – «80 дней вокруг света», «Кругосветное путешествие Кота в сапогах». Некоторые образы Японии – «дом-зонтик», раздвижные ширмы-*сёдзи*, ворота-*тории*, ванна-*фуру* – могли быть получены из мультфильмов студии «Гибли».

Хорошим примером формирования культурного бренда оказываются диснеевские «Самолеты» (2013) – когда персонажи мультфильма в ходе кругосветных гонок делают остановку в Индии, звучит вопрос: «А ты уже видел Тадж-Махал? Полетели!», после чего под звуки ситара демонстрируются виды памятника на закате, вызывающие восторг главного героя. Такой рекламный ход действует безошибочно: юный зритель наверняка запомнит, что Тадж-Махал – тот объект в Индии, ради осмотра которого стоит предпринять путешествие, причем в сознании ребенка закрепится и музыкальная «визитная карточка» страны.

Наверное, на примере Тадж-Махала формирование «культурного бренда» можно показать наиболее ярко. К сожалению, никто из авторов сборника не сделал этот памятник «героем» отдельной статьи – он кажется слишком известным, навязчиво «раскрученным», а потому неинтересным; однако известность данного памятника и характерность процесса превращения его в «индикатор» обусловили обращение к нему в качестве показательного примера во многих статьях. Это едва ли не главный международный бренд индийской культуры, внесенный в список «новых чудес света», украшающий обложки книг, плакаты турагентств, вывески, используемый в названиях магазинов, отелей, казино и призванный, как и положено бренду, вызывать устойчивые ассоциации, подтверждением чему служат голливудские фильмы, эксплуатирующие гробницу Шах-Джахана в качестве «индийского фона». Достаточно процитировать роман американки бенгальского происхождения Д. Лахири, в котором индиец, выросший в Америке, приезжает на историческую родину: «Величественное здание произвело на него огромное впечатление, оно прекраснее всего, когда-либо виденного им. На второй день пребывания в Агре он пытается зарисовать купол Тадж-Махала и часть фасада, но на бумаге гармония нарушается, ему не удается передать изящество здания, и в результате скомканные эскизы летят в мусорный бак» (*Лахири Д. Тезка*). Это бренд «для своих» или исключительно «для чужих»?

Безусловно, Тадж-Махал – уникальный архитектурный памятник, вполне оправдывающий весь высказанный по его поводу восторг; однако насколько он на самом деле олицетворяет индийскую культуру – вопрос весьма спорный. Типологически этот памятник представляет собой развитие персидского мавзолея, композиционно и весь ансамбль, и само здание гробницы имеют предшественников и последователей в мусульманской архитектуре Индии (и комплекс Хумаюна в Дели кажется более оригинальным), архитектором его называют турецкого мастера¹. Можно ли с помощью данной «визитной карточки» проиллюстрировать духовные принципы, характерные особенности, развитие собственно индийской культуры, отнюдь не исчерпывающейся мусульманской составляющей – привнесенной и далеко не на всем Индийском субконтиненте себя проявившей?

¹ См. подробнее: *Koch E. The complete Taj Mahal and the riverfront gardens of Agra. London: Thames & Hudson, 2006*; *Ванслов В.В. Тадж-Махал – восьмое чудо света // Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. 25. М.: Спутник, 2002.*

Бренд вполне может быть переоцененным (не в смысле «изменения оценки», а в смысле ее «излишности»). Но различие в восприятии ключевых памятников «своими» и «чужими» может проявляться и на уровне «массовом» и «профессиональном». Чтобы воспринимать архаического курiosa в качестве «визитной карточки» искусства Древней Греции, надо было прослушать лекцию профессора Соколова; для подавляющего большинства посетителей Лувра таковой остается Афродита Мелосская. Храм Василия Блаженного безусловно репрезентателен, и чтобы предпочесть ему церковь на Нерли, следует иметь представление не только о туристических достопримечательностях вне Москвы, но и о развитии всей русской архитектуры. Чтобы увидеть памятники индийской культуры вне Агры, надо хотя бы представлять себе весь их список и определиться с приоритетами интересов. Принципы китайского изобразительного искусства можно продемонстрировать как на примере академического пейзажа, так и с помощью «эскизного» портрета Ли Бо¹. Наверняка у каждого специалиста найдется собственная «визитная карточка» культуры того или иного региона, отдельных видов или жанров искусства, не входящая в какие-либо списки и рейтинги, не причисленная к «общепризнанным шедеврам» и остающаяся неизвестной массовому туристу. Возможно, какие-то «нерастиражированные» памятники могут дать больше информации о культуре определенной страны, региона, цивилизации, нежели официальные туристические бренды и были бы более оправданы в роли «визитных карточек».

Круг вопросов, которые рождает функционирование художественных произведений в качестве эмблем, маркеров и превращение их в визуальные (или – в случае определенных мелодий, танцев, музыкальных инструментов – какие-то иные) бренды, достаточно широк, и многие из этих вопросов должны, наверное, ставиться и решаться совместными усилиями искусствоведов, историков, социологов, психологов, маркетологов. Авторы статей, вошедших в данный сборник, были вольны в выборе таких вопросов применительно к изучаемому ими региональному материалу. Одни сосредоточились на аргументировании оправданности, анализе причин и выявлении механизма такого превращения (М.В. Гришин, Н.В. Лаврентьева и М.А. Чегодаев, Е.И. Кононенко, Т.Е. Морозова). Другие авторы предпочли скорректировать сложившиеся представления об избранных памятниках или явлениях восточных культур (П.А. Куценков, Д.А. Гусейнова, А.С. Ризаева, Т.К. Мкртычев, Т.Б. Будаева). Третьим

¹ См.: *Муриан И.Ф.* Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо» // Сокровища искусств стран Азии и Африки. Вып. 2. М.: Изобразительное искусство, 1976.

показалось интереснее изменить стереотипы и обосновать предложение иных «визитных карточек» в дополнение к существующим (С.Н. Соколов-Ремизов, Д.Н. Воробьева); четвертые обратились к опыту брендинга на государственном уровне (А. Ким, хотя эта тема присутствует и во многих других статьях). Различным оказался и выбор объектов, расцениваемых как возможные бренды – уникальные произведения (храм в Нара и сад камней Рёандзи), группы памятников (африканские маски антилоп, османские мечети), виды и жанры искусства, причем не только изобразительного («бамбук тушью» в китайской живописи, «танец живота», мелодрама в арабском кино), иконография культовых образов («интернациональный» Будда, индийский Ганеша, корейский Хэчи), определенные исполнительские традиции (игра на ситаре, пекинская опера).

Конечно, ни затронутые отдельные вопросы, ни проанализированные памятники, образы, жанры не претендуют на исчерпание темы «визитных карточек» даже применительно к искусству Востока. В этой и следующих статьях мы лишь пытались обрисовать возможные подходы к ней в надежде на продолжение разговора на междисциплинарном уровне.

Н.В. Лаврентьева, М.А. Чегодаев

«УДИВИТЕЛЬНЫЕ ВЕЩИ»:

ОБРАЗЫ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

«В Египте мы также ознакомились с великими памятниками этой страны: пирамидами, сфинксами, саркофагами...»

Н.С. Хрущев о своем визите в АРЕ в 1964 году

Представления о древних восточных культурах в сознании европейца, как правило, сформированы большим объемом ярких, экзотических визуальных паттернов, имеющих явную эмоциональную окраску. Все они по своему обозначают инаковость этих культур, отличных от повседневной бытовой реальности. Этим прекрасно пользуются, в частности, туристические фирмы, которые при формировании «бренда» зачастую выбирают яркие образы, чтобы привлечь покупателя не просто купить пакет отдыха на море, но «совершить увлекательное путешествие в неизведанное». Примером такого приглашения в авантюрное путешествие на протяжении многих лет была реклама сигарет «Camel», изображающая верблюда на фоне пирамид; она также демонстрировала свободу выбирать не только американского ковбоя «Marlboro», но и восточную экзотику.

В последние годы российский турист в Египте любым авантюрам предпочитает более пассивный отдых на море с небольшими «вылазками» в Луксор и к пирамидам, поэтому проспекты турфирм все больше рекламируют пальмы и пляжи. Это, конечно, сужает горизонты восприятия культуры древней цивилизации и зачастую сводит ее к комментариям русскоговорящего местного гида. Однако ради справедливости стоит отметить, что познавательный туризм постепенно начал набирать силу и в Египте, несмотря на сложность внутренней ситуации в стране. Небольшие группы интересующихся Древним Египтом имеют желание посетить как можно больше древних памятников по всей стране, и такое путешествие знакомит не только с памятниками древней культуры, но также с бытом и нравами современного Египта. Жаркое солнце, яркие

краски и ароматы специй, бьющая ключом жизнь восточного базара контрастируют с тишиной и таинственностью руин, обдуваемых ветрами пустыни. «Древности» археологических комплексов, музеев под открытым небом и экспозиций крупнейших музейных собраний страны, несмотря на постоянное воспроизведение в интернете и средствах массовой информации, содержат в себе «некое таинственное недоумение»¹ для каждого нового поколения, открывающего для себя Египет.

Однако это таинственное неизведанное должно иметь привлекательную обложку. Такой образ формируется на стыке двух разнонаправленных тенденций: самопрезентации культуры и взгляда со стороны. Как современный Египет представляет себе и миру свое великое прошлое? И как другие страны демонстрируют свое отношение к этой древней цивилизации, которая может рассматриваться в качестве прародины культуры как для Европы, так и для стран Востока и для Африки?

Египет и древнеегипетская цивилизация в каком-то смысле являют собой один из самых разработанных и растиражированных культурных брендов. С древности Египет был местом паломничества за знаниями о науке и религии (как это показывает античная традиция), с появлением христианства стал землей, где происходили библейские события и где располагались некоторые важные христианские святыни (например, колодец Иосифа). На рубеже XVIII–XIX веков военная экспедиция Наполеона собрала огромное количество данных о Египте, и в частности, о его древних постройках, что было зафиксировано в многотомном труде десятков ученых – «Описании Египта»². После этой публикации

¹ Чехов А.П. Свадьба с генералом // Осколки. 1884. № 50, 15 декабря. С. 4–5.

² По указу Наполеона вся собранная информация была опубликована в многотомном труде, в котором были представлены гравюры, карты, научные очерки и подробный алфавитный указатель. Это были результаты трудов 167 ученых, привезенных Наполеоном Бонапартом в Египет в 1798 году, чтобы после трехлетнего пребывания там они вернулись во Францию и в течение 20 лет усердно работали совместно с почти 2000 чертежниками и граверами над созданием монументального труда из приблизительно 1000 иллюстраций и 7500 страниц текста. Великолепные крупноформатные издания – настоящие произведения искусства беспрецедентной точности и красоты. Иллюстрации собраны в 11 томах: Древности (5 томов), Естествознание (3 тома, посвященные флоре и фауне Египта) и Современное государство (каким оно было в 1798–1800 годах) в двух томах, а также том Географического атласа. Публикация первого Имперского издания «Description de L’Egypte» началась в 1809 году.

египтомания буквально захлестнула Европу. Наполеоновский стиль ам-пир в качестве декоративных элементов активно использовал различные египетские мотивы вроде сфинксов, фигур в клафтах, отдельных иероглифических знаков и проч. Интерес проявился не только в моде и стиле: погоня за египетскими древностями привела к формированию крупнейших европейских собраний древнеегипетского искусства. Во второй половине XIX века благодаря деятельности британской Конторы Томаса Кука Египет стал важнейшим направлением отдыха и познавательного туризма. Это привело к новому витку египтомании в Европе, но и в Египте появилось огромное количество мастерских по производству сувенирной продукции, рынок которых активно реагировал на запросы туристов, что легло в основу сложения «визитной карточки» Египта.

Продажа «пакетных туров» в Страну пирамид не только сделала путешествие дешевле и удобнее и привлекла больше туристов, но и превратила его в посещение «выставки» ожидаемых достопримечательностей, с которыми европейцев познакомил путеводители, фотографические открытки и сувенирная продукция¹.

В 1821–1829 годах увидело свет наиболее полное и богато иллюстрированное издание в прекрасном переплете («Королевское издание»), один из экземпляров которого хранится в коллекции Александрийской библиотеки в Египте и который в 2004 году был оцифрован.

¹ *Hazburn W. The East as an Exhibit. Thomas Cook & Son and the Origins of the International Tourism Industry in Egypt // The Business of Tourism. Place, Faith and History / Ed. by Ph. Scranton, J. F. Davidson. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. Pp. 4–33.* Поскольку контора Кука предоставляла своим клиентам полный пакет услуг, включающий не только проезд и круиз по Нилу, но и экскурсионное обслуживание на всех остановках, набор достопримечательностей во многом диктовался экономическими соображениями и возможностью обеспечить безопасный комфортный осмотр древностей. Стоит также отметить, что «колониалистический» взгляд на страну игнорировал памятники исламского искусства, которые не включались в экскурсионную программу европейских туристов, жаждавших увидеть именно египетские древности после знакомства с публикациями археологических находок и вечеров распеленывания мумий, популярных в обществе на рубеже XIX–XX веков. Кроме того, Египет позиционировался как санаторно-курортная база с теплым климатом, сухим воздухом и целебными водами. Паломнический туризм к христианским святыням в Египте довольно быстро стал обременителен для конторы Кука, и из-за убытков от него пришлось отказаться.



Илл. 1. Винтажный туристический плакат

Все эти факторы, несомненно, сыграли роль в том, что образы этой цивилизации стали узнаваемыми и широко тиражируемыми. Именно Египет превратился в образчик для формирования хорошо продаваемых «культурных штампов», что было востребовано и туриндустрией, и рынком древностей, а затем и кинематографом. Но в фокусе этой статьи находится не история формирования и эволюция восприятия памятников Египта, а современное состояние представлений о его важнейших памятниках, его образ в обществе, так сказать, «визитная карточка».

Иногда такая «визитная карточка культуры» может быть просто ярким необычным предметом, шедевром, который, однако, не несет в себе обобщающей информации о культуре, которую он представляет. Именно благодаря своей необычности он выбивается из ряда схожих памятников и хорошо запоминается. Но именно отличия мешают дать этому памятнику определение характерного примера или квинтэссенции типичных черт культуры, «художественным посланцем» которой он является.

Золотая маска Тутанхамона – одно из самых тиражируемых в мире изображений, памятник, не имеющий эквивалента стоимости ни по своей красоте и мастерству, ни по материальной сохранности. Однако история Тутанхамона – маленький эпизод египетской истории, и его маска сохранилась только потому, что гробница, как и ее владелец, были быстро забыты. В современном же мире Тутанхамон – один из самых знаменитых царей Древнего мира. Его образ – классический пример неизменного и постоянно обновляющегося информационного повода¹, всегда поддерживаемого широким обсуждением; какая бы гипотеза или проект ни лежали в его основе, главное – речь идет о загадочном мальчике-царе, умершем драматически рано и похороненном в окружении «удивительных вещей»². Однако к образу Тутанхамона еще придется вернуться.

¹ Информационный повод (*newsbreak, inject*, инфоповод) – событие, служащее формированию и информационной поддержке сообщества, формирования иного взгляда, коррекции взгляда на предмет информационного повода. В основе информационного повода лежит четко понимаемая, однозначно интерпретируемая выгода (материальная или не материальная). Например, анонсирование интересной для целевой аудитории информации о каком-либо значимом событии должно привлечь представителей СМИ и целевую аудиторию и способствовать популяризации, продвижению объекта информационного повода. Обыгрывание и отработка информационных поводов, служащих цели популяризации (продвижения) товаров, услуг и их производителей – основная задача эвент-маркетинга. См.: http://www.marketch.ru/marketing_dictionary/marketing_terms_i/newsbreak/

² Одно из «крылатых» высказываний археолога Г. Картера, обнаружившего гробницу Тутанхамона. На вопрос о том, что он видит в пробитом в стене гробницы отверстии, он ответил: «Yes, wonderful things». См.: *Картер Г. Гробница Тутанхамона* / Пер. с английского Ф.Л. Мендельсона, Д.Г. Редера. М.: Изд-во восточной литературы, 1959. С. 66; *Керан К. Боги, гробницы, ученые* / Перевод с нем. А.С. Варшавского. М.: Изд-во иностранной литературы., 1960. С. 182.

С другой стороны, в качестве «символа культуры» и ее индивидуальности, специфичности (*identity*) может рассматриваться памятник, максимально полно характеризующий и исторические, и художественные особенности культуры Древнего Египта. Палетка Нармера – хрестоматийное произведение, открывающее экспозицию Египетского музея в Каире. Это памятник создания египетской государственности – объединения Верхнего и Нижнего Египта, которое происходило около 3000 года до н.э. Кроме того, палетка обладает всеми характерными особенностями древнеегипетского искусства в такой мере, что если бы даже не сохранилось от этой культуры больше ни одного памятника, то нам бы все же удалось уловить ее художественную самобытность. Палетка Нармера была обнаружена Дж. Квибеллом в Иераконполе более века назад, но какова была ее функция – остается неясным до сих пор, что также добавляет интереса и таинственности этому памятнику. Палетка часто воспроизводится в различной сувенирной продукции, однако не принадлежит к «самым брендовым» изображениям. Скромный серовато-зеленоватый цвет, отсутствие выразительного силуэта помешали ей стать мировой звездой.

Образ, предлагаемый самим Египтом любителям солнца и древностей, сформирован с учетом неизбежной временной отстраненности. Современную культуру страны определяют «потомки древних египтян», живущие на два-три тысячелетия позднее. Египет, расценивающий себя как хранитель наследия древней цивилизации, также находится в иных культурно-исторических реалиях и смотрит на эту культуру со стороны, как и европеец.

Египет буквально «переполнен» достопримечательностями и памятниками культуры. Здесь стоит отметить, что значение имеет и то, на каком «географическом» уровне складывается и тиражируется этот образ. Местный уровень – то есть АРЕ внутри своих границ – предполагает два различных территориальных уровня: столица и провинция. Для Каира и провинции эти образы могут различаться. В столице и больших городах (Луксоре, Асуане) находятся крупнейшие музейные собрания, уровень образования и культуры населения в целом выше, со школьной скамьи египтяне изучают историю своей страны, где эпохе древности уделяется значительное внимание. В провинции большое значение приобретают местные древние памятники, находящиеся неподалеку. Играет роль здесь и религиозная составляющая – рассматривается вопрос с точки зрения исламского общества или коптской общины. В масштабе «арабского мира» исламская составляющая, безусловно, выходит на первый план и теснит эпоху фараонов. А на мировом уровне самым значительным

шедеврам древности отводится почетное место в списке мировых памятников, охраняемых ЮНЕСКО¹.

Поскольку эти разные взгляды предусматривают различные фильтры отбора и обобщения, можно выделить еще один уровень – уровень «профанности» или «массового восприятия». Здесь Египет также является показательным примером. Преподавательская и музейная практика позволяет авторам выделить несколько категорий «заинтересованной публики», причем взгляды представителей каждой категории имеют свою специфику, обусловленную образованием, кругом интересов и личной эрудицией, которые формируют особенности эмоционального ожидания от соприкосновения с памятниками древности. Можно определить эти категории восприятия и отбора визуального материала следующим образом: «минимальный» уровень соприкосновения, «любительский», «продвинутый» и «профессиональный» уровни.

Минимальный уровень соприкосновения с искусством и культурой Египта рисует образ волшебной страны пирамид, окруженных песками и пальмами. К этой же категории относятся и вопросы «кто построил пирамиды», «кого изображает сфинкс» «откуда пришли/прилетели древние египтяне» и т.п. Неиссякаемы споры и спекуляции профанов и искателей сенсаций вокруг великих пирамид и гизехского сфинкса – часто только они и занимают потребителей массовой культуры и массовой информации. И чем нелепей и несуразней будет новое предположение, тем скорее оно займет их внимание, не требуя детального рассмотрения предложенной проблемы.

Подпитывают эти спекуляции как намеренно из коммерческих или иных побуждений, так и непроизвольно, как правило, те, кто формирует массовую визуальную среду: новостные каналы, «популяризаторы» и «новаторы» от околонучных и вненаучных сообществ. Немалую лепту вносят в это информационное поле и кинематография с мультипликацией. Все эти источники, к сожалению, либо сознательно искажают факты, либо не имеют достаточных знаний или понимания, что необходимо обратиться за информацией к тем, кто эти знания имеет.

¹ Список памятников, охраняемых ЮНЕСКО в Египте, немногочислен: с 1979 года в список включены территория древних Фив и фиванский некрополь, территория Мемфиса и близлежащие некрополи (поля пирамид от Гизы до Дашура), историческая часть Каира, нубийские памятники от Абу Симбела до Филэ. К ним также добавлен монастырь Св. Екатерины на Синае (с 2002). Предварительный список памятников, предлагаемых для включения в список ЮНЕСКО, теперь стал значительно шире. См.: <http://whc.unesco.org/en/statesparties/eg/>.

На «любительском» уровне среди образов, представляющих Египет и его древнюю культуру, появляются художественные памятники, воспроизводящиеся в разнообразнейших контекстах. Первенствующее место, как правило, здесь занимает образ Тутанхамона – мальчика-фараона с его гробницей и золотой маской. Эта золотая маска, пожалуй, самая прекрасная по мастерству и силе художественного воздействия из всех «удивительных вещей», обнаруженных Г. Картером в гробнице KV 62. Образ молодого фараона, запечатленного его золотой погребальной маской, стал одним из самых узнаваемых в мире символов древнеегипетской культуры. И именно он был выбран египетскими властями в качестве символа страны: изображение золотой маски «Тута» представлено на самом распространенном в Египте денежном знаке – монете в один египетский фунт, не говоря уже об огромном количестве ее воспроизведенных, самых разнообразных по форме и качеству. Создание точной копии гробницы Тутанхамона для посещения туристами, а также исследование подлинного захоронения британским египтологом Н. Ривзом, который ищет подтверждение своей гипотезы о существовании в гробнице замурованных помещений, где покоится тело царицы Нефертити¹, не оставляют сочувствующую публику равнодушной.

С мальчиком-фараоном поспорить за первенство может только образ Нефертити – прекраснейшей и загадочной женщины Древнего мира, причем из всех сохранившихся портретов этой царицы (а их немало) в данном контексте речь идет только об одном – именно берлинский бюст Нефертити в голубой тиаре приковывает к себе внимание любителей Древнего Египта. В этом портрете поражает невероятное сочетание молодости и величия царственности. В последние годы памятник даже пытались объявить подделкой, что само по себе в наши дни является показателем восхищения. Борясь с этими наветами и пытаясь раскрыть «тайну Нефертити», директор берлинского Египетского музея Д. Вильдунг подверг памятник всестороннему исследованию с применением

¹ С 2015 года под контролем Министерства древностей АРЕ начались исследования в гробнице в Долине царей (KV 62) с использованием современного японского оборудования. На IV Международной конференции, посвященной Тутанхамону, проходившей в строящемся Музее в Гизе (GEM), Мустафа Вазири – Генеральный секретарь Высшего Совета Древностей Египта – официально заявил об отсутствии в гробнице скрытых помещений. См.: <http://www.aljazeera.com/news/2015/11/scans-point-hidden-chamber-king-tut-tomb-151128102000091.html>; <https://news.nationalgeographic.com/2018/05/king-tut-tutankhamun-tomb-radar-results-science/>



Илл. 2. Реверсы монет АРЕ с изображениями Тутанхамона (1 египетский фунт) и Клеопатры VII (50 пиастров)

современных технологий. В результате выяснилось, что каменная основа изображает царицу в более зрелом возрасте, а нанесенная поверх камня штуксовая обмазка омолаживает ее¹. Несомненно, все эти манипуляции и широкая кампания в прессе содействовали реактуализации замечательного шедевра в массовом сознании. Кроме того, в 2003 году Д. Вильдунг решил на еще один проект, связавший бюст Нефертити с современным искусством: художниками объединения «Little Warsaw» (Венгрия) А. Галиком и Б. Хавасом была изготовлена бронзовая скульптура, причем ее форма предусматривала, что бюст Нефертити будет вставлен в нее, так что получится композитный предмет². Такой метод демонстрации памятника древности вызвал дискуссию, но бронзовое «тело» было соединено с бюстом лишь временно и само по себе считалось отдельным произведением искусства. Несмотря на неоднозначные отзывы, проект получил информационное освещение по всему миру, и художники приняли участие в 50-й Венецианской биеннале современного искусства в 2003 году.

Скарабеи также еще со времен древности ассоциируются с Египтом, но не только как приятная безделушка или маленький сувенир, но и как предмет, ставший в силу своих размеров и массового использования «послом» Египта в далекие страны. Где только не находили египетских скарабеев, кто только не имитировал и не подделывал эти изображения египетского священного жука! В русском языке, например, зафиксировано использование слова «жуковина» в значении «перстень с камнем», «печатальный перстень»³. Такими же путешественниками оказались

¹ См.: *Wildung D.* The Many Faces of Nefertiti. Berlin: Hatje Cantz Publishers, 2013.

² См.: <http://www.littlewarsaw.com/nef.fanzine.pdf>.

³ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. С. 547.

фигурки египетских кошек. Эти статуэтки не только имеются почти во всех собраниях египетских памятников, но и активно воспроизводятся в различной современной сувенирной продукции. Такая кошка стала одним из символов Эрмитажа. Загадочность и изящество силуэта этих фигурок описаны в различных произведениях европейской литературы.

Но важнейшим магнитом египетской культуры, который восхищал любителей Египта и его тайн как в древности, так и сегодня, стала, несомненно, иероглифика. Стелы, стены храмов, обрывки папируса или обломки штукатурки, испещренные рисунчатými знаками, – предметы, вызывающие неугасающий интерес и любопытство. Действительно, большинство египетских памятников имеют надписи, которые очевидно, считались самими египтянами необходимыми для закрепления за памятником его имени (*рен*) для его правильного восприятия и использования. И именно этот фактор нередко становится решающим, чтобы «любитель» устремился перейти на другой уровень знакомства с культурой и ее пониманием.

«Продвинутый» уровень, как правило, маркируется самой разнообразной выборкой памятников. Однако, как ни парадоксально, зачастую это произведения нехарактерные для египетского искусства в целом. В частности, большое внимание этой группой интересующихся уделяется памятникам, связанным с яркими историческими личностями. Примерами здесь могут служить Эхнатон и его огромные карнакские статуи, Рамсес II и его колоссы в Абу-Симбеле, Цезарь и Клеопатра и памятники Александрии, Имхотеп и его статуи. Однако все эти личности, оставившие память о себе как в исторических хрониках, так и в художественных памятниках, могут также характеризоваться и тем, что их имена овеяны большим количеством легенд и мифов, сложившихся как при жизни, так и значительно позднее. Над этим потрудились и народное предание, и поздние (в том числе античные) и современные историки, и литераторы, и художники. Вся эта масса сведений часто воспринимается данной группой некритически, а также иногда приправляется различными эзотерическими воззрениями, которые уводят искателей истины еще дальше от нее. Это также результат перенасыщенности информационного поля искаженной или намеренно искажающей факты информацией, устроенной для оправдания ожиданий публики¹. И зачастую отличить ложное от истинного в этой ситуации может только профессионал.

Эту нишу занимают в том числе известные архитектурные комплексы, но и они, как правило, представляют собой нестандартные памятники.

¹ См.: Кононенко Е.И. Факты, ОБС, ДДМ: Опыт классификации аномалий научной работы // Реальность и субъект. 2001. Т. 5. № 1. С. 55–60.

Пирамида фараона Джосера в Саккаре, например, являясь предшественницей пирамид Древнего и Среднего царства, имеет ступенчатую структуру и не квадратное, а прямоугольное основание, то есть в строгом смысле слова ее нельзя назвать «классической» египетской пирамидой. Однако саккарский заупокойный комплекс Джосера обладает притягательностью архаической древности; в стенах его словно сохранилось ощущение тех времен, когда человечество впервые созидало с таким размахом и с таким пониманием непреходящести своих свершений.

В ряду этих памятников оказывается также великолепный храм царицы Хатшепсут в Дейр эль-Бахри. Еще путешественники начала XX века не могли оценить все великолепие этого сооружения, поскольку изящный по пропорциям и декору храм лежал в развалинах после многочисленных землетрясений и обвалов, произошедших за долгие века после его сооружения в начале XVIII династии. Только после нескольких десятилетий работ польских археологов и реставраторов храм вновь обрел свои очертания. Сейчас этот памятник воспринимается нами как уникальный, необычный для Египта террасный храм, однако его архитектор Сененмут совершенно очевидно ориентировался на находившийся рядом храм Ментухотепа II, который еще больше пострадал и сильно руинирован. Образ Хатшепсут, воплощенный мастерами в женственно изящных и одновременно величественных скульптурах, история ее царствования, воля и властность – все это ставит царицу в ряд исторических женщин, которыми восхищаются, о которых много пишут и рассматривают как пример возможности самореализации женщины в столь отдаленные времена. И все же лучшим памятником, в котором воплотились важнейшие достижения ее царствования, по-прежнему остается ее храм.

Действительно, древность и величественность египетской архитектуры завораживают зрителя, сталкивают его с ощущением вечности в сравнении с краткостью человеческого существования. Кроме того, архитектурные комплексы создают атмосферу присутствия, помещают зрителя пространственно в те же «декорации», снабжают теми же зрительными впечатлениями, что и в древности. Кроме того, они объединяют разные виды искусства, делая это впечатление разносторонним. Жилая и дворцовая архитектура, конечно, менее востребована зрителем, поскольку менее известна из-за своей локализации и сохранности. Значительно больше известна архитектура религиозных комплексов. Самые крупные храмовые комплексы Нового царства – фиванские Карнак и Луксор – на протяжении более века, прошедшего с их расчистки, представляются нетленными символами мощи Египта и величия его древних верований.

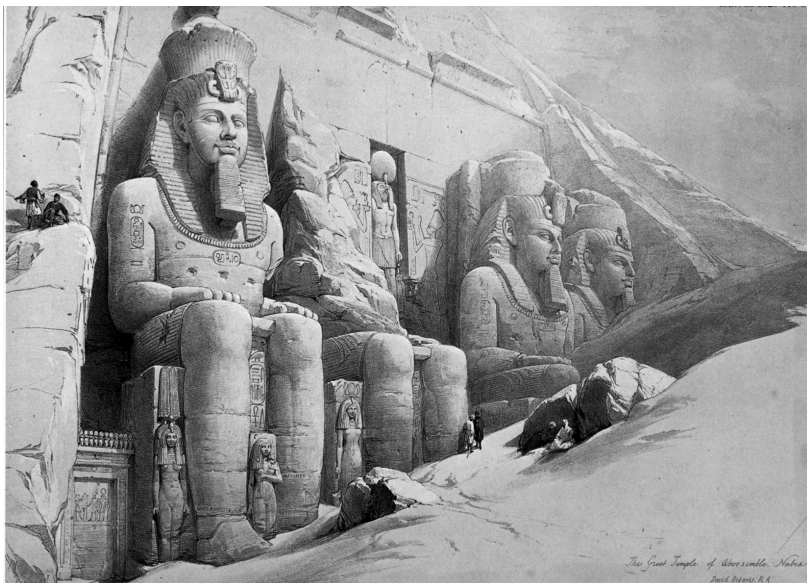
«Профессиональный» уровень (египтолог, искусствовед, историк,

культуролог) позволяет специалисту не только отличать истину и ложь в перенасыщенном информационном поле, но накладывает определенные обязательства. Они состоят в том, чтобы своей деятельностью создавать базу для видоизменения и верификации доступной информации. Несмотря на то, что образ Египта уже представлен большим разнообразием прекрасных памятников, «спрос» на интерес к этой цивилизации стал частью самой европейской культуры, поэтому общество, все больше видя и узнавая о нем, будет требовать все новых впечатлений, которыми его могут снабдить, к сожалению, не только профессионалы. Один из итогов профессиональной деятельности специалиста-египтолога (будь то археолог, музейщик, преподаватель вуза или сотрудник научного учреждения) – не только ввод в научный оборот новых памятников, но и содействие представлению их широкой публике. Таким образом, ученые также могут принимать участие в процессе превращения научного материала в широко растиражированный бренд, представляющий Древний Египет в массовой культуре. Кроме того, подобная деятельность в конечном итоге направлена и на поднятие авторитета науки в общественном сознании, что также потенциально содействует ее развитию. Египетское искусство обладает несомненным потенциалом такого развития и может предоставить еще много первостепенных памятников, незаслуженно обойденных вниманием и требующих подобного «продвижения в массы».

Например, это относится к Танисским гробницам фараонов III Переходного периода, которые еще в 1939 году обнаружил французский египтолог П. Монтэ¹. Его экспедицией были раскопаны богатые погребения фараонов Псусеннеса I (1039–991 до н.э.), Аменемопе (993–984 до н.э.), Осоркона II (874–850 до н.э.) и Шешонка III (825–773 до н.э.). Гробницы содержали разнообразный погребальный инвентарь из драгоценных материалов. Золотая маска Псусеннеса I может сравниться только с маской Тутанхамона. Кроме того, сохранился серебряный саркофаг Псусеннеса I – а серебро, будучи редким металлом для Египта, ценилось там больше золота². Но время находки сыграло с памятниками плохую шутку: очень скоро обществу стало не до археологии – началась война, и даже самые яркие открытия были забыты. Эти ценнейшие артефакты вместе с большим количеством ювелирных украшений были выставлены в Египетском

¹ *Montet P.* Tanis, Avaris et Pi-Ramsès // *Revue biblique*. 39. Paris, 1930. P. 5–28; *Idem.* Tanis, douze années de fouilles dans une capitale oubliée du Delta Égyptien. Paris: Payot, 1942.

² *Авдиев В.И.* Военная история древнего Египта Т. II. М.: Советская наука, 1959. С. 31.



Илл. 3. Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле
Из альбома Д. Роберта «Путешествие по Египту», 1849

музее в Каире, рядом с залами, заполненными сокровищами гробницы Тутанхамона. Как оказалось, это соседство сослужило памятникам Псусеннеса I и его потомков плохую службу: толпы туристов и экскурсантов гиды ведут сразу в залы Тутанхамона, на иное же не хватает ни времени, ни внимания. Кроме того, эпоха III Переходного периода все еще недостаточно изучена, только в последние годы музеи постепенно начали собирать выставки, посвященные этой эпохе. Перечисленные факторы, к сожалению, не способствовали обращению должного внимания на эти сокровища египетского искусства, которые по праву могут и должны предстать в качестве знаменитых памятников, востребованных научным сообществом и публикой.

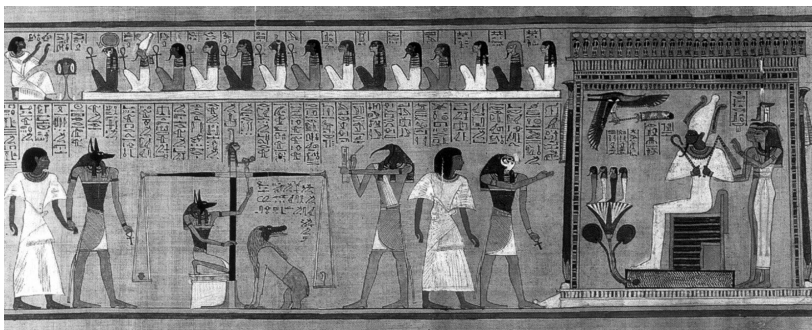
Сходное недоразумение в какой-то степени случилось и с «Книгой Мертвых». С одной стороны, каждый любитель что-то слышал о ее существовании, о загадочности и «магичности» ее содержания, но очень часто представления далеки от реальных памятников. Иногда дело доходит до курьеза, когда египетская «Книга Мертвых» может представляться (например, в кино) не свитком с виньетками, а в виде зловещего (разумеется, черного) фолианта. «Книге Мертвых» в плане «околоегипетских»

фантазий «повезло», наверное, не меньше пирамид, в которых, как известно, видели и «Житницы Иосифа», и причальные терминалы инопланетных кораблей, и овеществленное сакральное знание атлантов, и энергетические установки, и обсерватории – словом, все что угодно, только не гробницы древних царей. В случае с «Книгой Мертвых», очевидно, сыграло роль ее современное название.

Сильный, иногда болезненный интерес ко всему связанному со смертью никогда не оставлял и не оставляет человека. К сожалению, этот интерес тоже стал своего рода брендом. Само звучание названия самой знаменитой «книги» Древнего Египта порождает весьма бурные фантазии «готического» плана из серии «литературы склепов». Между тем ничего подобного в египетской заупокойной литературе нет. «Книга Мертвых» – определенный тип папирусных свитков, а не один единственный предмет, обладание которым ведет к безраздельной власти над потусторонними силами. Назначение ее совсем иное – обезопасить покойного во время его путешествия к месту посмертного суда, благополучное прохождение которого даровало египтянину возрождение к новой жизни в состоянии божественной благодати. Более того, само эффектное название памятника – не более чем недоразумение. Подлинное его наименование – *r3w nw prt m hrw* (усл. «рау ну перет эм херу») – «Изречения выхода в день» следовало бы переводить чем-то вроде «Тексты Воскресения», но никак не «Книга Мертвых», поскольку весь смысл этого памятника – сделать так, чтобы человек никогда бы не стал мертвым! Когда потомки древних египтян стали продавать европейцам найденные в гробницах свитки, они, разумеется, ничего не знали о их содержании. Арабское «китаб аль майутун» означает только то, что эти «книги» принадлежали «мертвым», то есть были найдены на кладбище. Когда в 1842 году великий немецкий ученый К.Р. Лепsius впервые издал экземпляр такого папируса, он просто перевел это арабское название на немецкий. Кстати, уже Ж.Ф. Шампольон за 20 лет до этого полагал, что данный текст – это запись погребального ритуала, и так его и назвал. Но, разумеется, «Das Todtenbuch» прозвучало куда привлекательнее! С тех пор это клише, переведенное на все человеческие языки, навсегда прилепилось к тексту «Изречений», хотя только вводит людей в заблуждение. Но все это никакого значения для формирования бренда не имеет, и «Книга Мертвых» известна широкой публике несравненно больше, нежели «Тексты Пирамид» или «Тексты Саркофагов», не говоря уже о прочих многочисленных «книгах иного мира».

Одним из самых интересных и значительных «компонентов» «Книги Мертвых» являются удивительные по красоте, мастерству и изяществу иллюстрации – первый в истории человечества пример книжной

миниатюры. При этом иллюстрации к папирусным свиткам представляют собой совершенно особый и необычайно развитый вид искусства, обладающий своим языком, своей техникой, даже своей определенной эстетикой. Между тем египетская папирусная графика до недавнего времени вообще как отдельный вид искусства не воспринималась¹. При всём интересе к «самой знаменитой египетской книге» ее просто не замечали...



Илл. 4. Сцена суда Осириса на папирусе Хунефера (XIX династия, XIII век до н.э.) Британский музей, Лондон

В связи с этим большое значение приобретает вопрос: каким темам исследователи уделяют особое внимание? Формируется ли это внимание научного сообщества (которое само себе устанавливает направления исследований) естественным развитием египтологии или оно возникает под влиянием «моды» на определенные памятники, которую задает общественное мнение, выражающее свои интересы через просмотр публикаций, посещение (или игнорирование) выставок и лекций, обсуждение определенных тем в любительских блогах и т.п.?

Но надо признать, что и сами исследователи египетской культуры стали учеными и определились со своими научными предпочтениями хотя бы отчасти под влиянием тех же ярких образов, которые сделали культуру Египта столь привлекательной, о чем и свидетельствуют самые популярные темы в египтологии.

Среди массы египтологической литературы наибольшее число статей и публикаций посвящены в конечном счете двум крупным темам. Первая – это пирамиды и гробницы Древнего царства, интерес к которым не иссякает с самого начала эры профессиональной египтологии (то есть

¹ *Чегодаев М.А.* Папирусная графика Древнего Египта. М.: URSS, 2004.

с дешифровки иероглифики в 1822 году). Вторая неиссякаемая тема моложе предыдущей; она широкой волной захлестнула историографию только с 1912 года, когда в Амарне были обнаружены шедевры из мастерской скульптора Тутмоса. Периоду Амарны посвящено огромное количество научных публикаций, альбомов, хотя сами древние египтяне стремились его забыть как «время болезни». Это произошло в связи с тем, что религиозная реформа Эхнатона привела к отрицанию не только традиционных форм египетского искусства, но и многих основополагающих религиозных ценностей, например самого понятия «Бог», которое было заменено понятием «царь»¹. Однако именно этот период для многих становится «самым египетским». Кроме того, представления о художественных особенностях амарнского стиля представлены в основном «поздней Амарной» и «пост-Амарной»; самый ранний, эстетически спорный период воспроизводится и обсуждается меньше, поскольку кажется временем не столь высокохудожественных поисков новых способов выражения образа.

Недавний юбилей открытия Амарны и большая выставка, прошедшая в Новом Египетском музее в Берлине², где было представлено около тысячи артефактов, относящихся к этой эпохе, способствовали привлечению внимания публики. На пресс-конференции накануне открытия выставки «В свете Амарны» министр культуры Германии Бернд Нойманн заявил журналистам: «Есть произведения искусства, которые относятся к нашей коллективной памяти, например “Мона Лиза” в Лувре, “Рождение Венеры” Боттичелли в галерее Уффици и Нефертити в Новом музее»³. Такое позиционирование памятника свидетельствует не только о востребованности искусства древности, но и о том, что подобные вопросы могут подниматься на уровень мировой политики: этой выставкой ее организаторы постарались еще раз подчеркнуть невозможность передачи бюста Нефертити Египту, на что последний не раз высказывал свои претензии. Шедевры такого уровня, как заявил Б. Нойман в этом же интервью, «принадлежат не Египту и не Германии, а всему человечеству». Действительно, многие памятники мирового искусства хранятся за пределами своей

¹ Перепелкин Ю.Я. История Древнего Египта. СПб.: Журнал «Нева»; Летний сад, 2000. С. 304–306.

² In the Light of Amarna: 100 Years of the Nefertiti Discovery. Catalogue of exhibition. Berlin: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, 2012.

³ Цит. по: Нехорошкин С. Выставка в честь обнаружения бюста Нефертити открылась в Берлине // РИА Новости, 6 декабря 2012: <http://ria.ru/culture/20121206/913601385.html#ixzz3LtX6GwCQ>.

родины, но они настолько значительны и репрезентативны, что не только характеризуют культуру, создавшую их, но и становятся символами культуры, их сохраняющей, которая и определила их в золотой фонд общечеловеческой культурной памяти¹.

Каждый музей в зависимости от возможностей своей коллекции предлагает публике собственные *key monuments* древнеегипетского искусства, поэтому в разных странах, несмотря на современное обилие всевозможных визуальных впечатлений (образовательные фильмы, путешествия, фотоархивы в интернете), «образ Древнего Египта» может восприниматься чуть по-разному. Музейные памятники – послы культуры Египта в разных странах, и отсюда – все страны стремятся иметь свои представительства в качестве археологических миссий в Египте.

Культура, просуществовавшая на протяжении более трех тысячелетий, несмотря на все утраты оставила потомкам огромное количество художественных произведений, многие из которых по праву воспринимаются в ряду высших достижений человеческого творческого гения. Хотя эстетические предпочтения за это время неоднократно изменялись, похоже, что по вопросу о шедеврах, которые подарило человечеству древнеегипетское искусство, мы – современники космических технологий – оказались бы единодушны с самими египтянами времен фараонов. Такие категории как нефер – прекрасное и кеду – образец, образчик – свидетельствуют о несомненном художественном вкусе египтян. Мастерство в Древнем Египте рассматривалось не как самовыражение личности художника, а как ремесленное, техническое умение следовать божественному первообразу. Все художественные памятники являлись прежде всего объектами культа – будь то заупокойная статуя или пенал писца; все они прославляли творческую силу бога-Творца. И именно это позволяло искусству становиться посредником между людьми и богами. Взгляды на лучшие произведения, например скульптуры фараоновского Египта, у нас и древних

¹ С этими «образцовыми» памятниками связана также и болезненная как для Египта, так и для крупных европейских музейных собраний проблема «перемещенных ценностей», увезенных даже не в годы войн и потрясений, а просто по факту того, что они покинули Египет. Время от времени египетские власти заявляют о своем несогласии с хранением и экспонированием ключевых древнеегипетских памятников вне Египта. Это касается, конечно, не только Нефертити, но и, например, Розеттского камня или бороды Большого сфинкса, хранящихся в Британском музее. Чем более известен памятник, тем больше обсуждений он вызывает, что также «подогревает» интерес широкой публики.

египтян могут различаться – мы видим в них зачастую психологическую характеристику изображенного, а не только индивидуализацию его Ка; но отношение к техническому мастерству нас сближает, а художник, свободно владеющий техникой и стремящийся приблизиться к первообразу, уже находится на пути к созданию шедевра, неподвластного времени и преходящим вкусам.

Но необходимо отметить, что и сами древние египтяне, по-видимому, прекрасно осознавали и умели выразить «дух времени», особенности своей эпохи, о чем свидетельствуют памятники, создававшиеся на протяжении нескольких тысяч лет. В связи с этим в египетском искусстве можно наблюдать постоянное ветвление стиля, внутренние заимствования, архаизацию через имитации элементов более ранних эпох.

Египетское искусство еще на заре существования четко определило свои формы выражения и границы, в пределах которых творит художник. На первый взгляд, эти каноны сильно сузили спектр возможностей египетских мастеров. Но существуя в рамках традиционных художественных норм и форм, внутри них они достигли совершенства художественного выражения. Каждая деталь, каждая линия рисовальщика или движение резца скульптора, каждый блик или тень придают египетским памятникам не только эмоциональную глубину, но и бесконечное варьирование оттенков смыслов. За кажущейся простотой внешней формы это не всегда легко разглядеть...

Египетское искусство требует крайне бережного подхода: каждый образ древней культуры – хрупкая вещь в руках знатока. Непосредственность восприятия любителя сродни детскому восторгу перед яркими картинками, такой эмоциональный подход дает лишь поверхностное представление о том, что и как изображалось египтянами. Но увидеть «большое» произведение искусства в древнеегипетских памятниках, оставленных нам историей, в полной мере под силу только ценителю с серьезным опытом и хорошим вкусом. Поэтому так важно не только «брендировать» все новые и новые памятники, выстраивая успешные маркетинговые ходы. Узнавание бренда не требует его понимания и не подразумевает перехода к художественному восприятию. Следующая задача, с которой сталкиваются археологи, историки и музейщики, состоит в умении вернуть бренд в сферу эстетического, в возможности найти способ «открыть глаза» зрителю, чтобы он мог увидеть памятник во всем его своеобразии и глубине, и тогда произведение искусства сможет говорить само за себя.

М.В. Гришин

ХРАМОВЫЕ КОМПЛЕКСЫ НАРЫ
И САД КАМНЕЙ РЁАНДЗИ КАК «БРЕНДЫ»
И «ВИЗИТНЫЕ КАРТОЧКИ» ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Размышления о памятниках художественной культуры Японии, несомненно, должны быть предуведомлены раскрытием авторского понимания того, что такое «бренд», в первую очередь, бренд культурный.

Под «брендом» понимается нагруженный определенной «легендой» и позитивными эмоциями образ товара, визуализируемый рекламой и обеспечивающий потенциальному покупателю распознавание определенной торговой марки или фирмы среди других торговых марок путем определения товара как уникального в своем ценовом диапазоне, и вызывающий у покупателя желание стать обладателем продукции данного бренда. Под «желанием обладать брендом» понимается такое желание, которое определяется именно той позитивно нагруженной образной системой, некоей «мифологией» товара, которая определяет тот или иной товар не просто как «вещь» среди других «вещей», но как вещь, приобретение которой «включает» покупателя в определенный мир «ценностей», непосредственно не присущих самому товару, но придающихся ему образно-символической и суггестивной системой рекламы, собственно, и создающей бренд. В определенном смысле можно говорить, что покупатель хочет обладать в первую очередь именно «образами», материальным воплощением которых выступает товар. Здесь важно подчеркнуть, что понятие «бренда» подразумевает собой 100% узнаваемость марки не только и не столько специалистами из той или иной области товарного менеджмента, сколько широкой массой потенциальных покупателей, для которых, собственно, бренды и создаются.

Под «культурным брендом» понимается артефакт, который рассматривается реципиентами данной культуры¹ как уникальный образ, выражающий стержневые особенности воспринимаемой культуры и как материальное, визуальное воплощение культурного знака и «картины мира» именно этой культуры, обеспечивающий путем визуализации ее распознавание и истинное или подлинное понимание особенностей ее мировосприятия среди других культур.

Примеры таких памятников-брендов, обеспечивающих мгновенное распознавание культур, их создавших, привести нетрудно: это пирамиды для культуры Египта, Великая китайская стена или Храм Неба в Пекине для Китая, Собор Василия Блаженного для русской культуры, Тадж-Махал для культуры Индии, Эйфелева башня для французской культуры как неотъемлемая сейчас часть образа Парижа.

Чтобы стать брендом той или иной культуры, памятник должен обладать целым рядом особенностей. Это могут быть выдающиеся эстетические качества, причем, необходимо заметить, соотносимые с той эстетической системой, которая на момент восприятия господствует у представителей культуры-реципиента. Несоразмерность двух эстетических систем – например классических восточных эстетик и западного академизма – будет способствовать не позитивному приятию, а отторжению представителей культуры-реципиента от памятников воспринимаемой культуры. Помимо своеобразия эстетических качеств памятник воспринимаемой культуры может обладать качествами, понятными представителям культуры-реципиента без специальной художественной подготовки: например поражающие воображение колоссальными затратами человеческого труда и подавляющей грандиозностью египетские пирамиды или же Великая китайская стена. Кроме того, памятник может служить знаком радикально «Иного», как это было в условиях спроса на «восточную» экзотику в западной культуре эпохи романтизма или рококо с его восхищением «китайщиной», что также делает этот памятник «визитной карточкой» той или иной культуры.

Исследователь бренда «Восток» («Ориент») в западной культуре Э.В. Саид писал, что «Восток оказывал влияние посредством книг и манускриптов, в отличие, как это было в случае с влиянием Греции на

¹ Под «реципиентом» (от англ. *reception* – восприятие) понимается культурный субъект, «воспринимающий» (заимствующий, отвергающий или остающийся нейтральным) материальные феномены или духовные ценности воздействующей на него другой культуры.

Ренессанс, от воздействия через миметические артефакты – скульптуру и керамику. Даже самый контакт ориенталистов с Востоком носил текстуальный характер, так что, как сообщают некоторые немецкие ориенталисты начала XIX века, первый же взгляд на восьмирукую индийскую статую полностью отбил у них вкус к ориенталистике»¹.

Во-первых, не согласимся с Саидом в том, что западное восприятие Востока² было по преимуществу текстуальным: это, может быть, верно для профессиональных ориенталистов, но совершенно неверно для представителей западной художественной культуры и образованной публики. Тут восприятие «Ориента» шло через визуальные художественные образы. Повторю: чтобы художественно-эстетический контакт состоялся, требуется либо совпадение эстетических систем культуры-«донора» и культуры-реципиента, либо возникновение интереса к радикально «Иному» (в нашем случае к восточной экзотике), либо же исчерпанность в культуре-реципиенте определенной совокупности художественно-эстетических моделей и техник, за которыми стоят «школа» и собственная традиция, и обращение к «Иному» как источнику вдохновения и радикальной смены художественных парадигм.

Еще в первой половине XIX века японское искусство было для стран Запада этнографическим курьезом. Осознание стоящей за памятниками полноценной художественно-эстетической системы, отличающейся от привычной европейской, произошло во Франции благодаря первому художественному «бренду» японской классической культуры – цветной гравюре на дереве укиё-э («картины быстротекущей жизни»).

Исследователь влияния гравюры укиё-э на живопись импрессионизма и постимпрессионизма Б. Дориваль пишет, что «скорее всего, честь открытия японских гравюр для французского искусства принадлежит Шарлю Бодлеру, намного опередившему в этом своих литературных коллег. В одном из писем, адресованном другу Арсену Уссе и датированном декабрем 1861 года, Бодлер выражает к японским гравюрам живой и неподдельный интерес и говорит о том, что “очень неплохи <...> гравюры Эпиналя эдосского образца по два су за штуку»³.

¹ Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский Мирь, 2006. С. 83.

² Э. Саид предпочитает для обозначения культурного конструкта Запада использовать термин «Ориент», в противоположность географическому Востоку (East).

³ Dorival B. Ukiyo-e and European painting // Dialogue in Art. Japan and West. Tokyo; New York: Kodansha International Ltd., 1976. P. 33.



Илл. 1. Реклама магазина «Японские фантазии» Зигфрида Бина, открывшегося рядом с парижским Отелем Друо после Всемирной выставки 1878 года

В 1862 году в Париже на улице Риволи открылся магазин «Шонк Шинуаз» («Ворота Китая»), управляемый супружеской парой Десуа и служивший своего рода клубом для любителей и коллекционеров японских эстампов. Первыми среди посетителей этого «магазина-клуба» были Бодлер, Бюрти (который собрал семь альбомов Хокусая), гравер Феликс Бракмон, Джеймс Мак-Нейл Уистлер, Фантен-Латур, годом или двумя позже – Мане, Дега, Моне, Джеймс Тиссо, Каролус-Дюран, братья Гонкуры, Золя, Шанфлёр и директор государственных музеев Вилю.

Художественный критик Эрнст Чесней отмечал, что после 1862 года «увлечение японскими гравюрами, имевшее характер мании, распространилось подобно степному пожару по всем парижским студиям»¹. И действительно, между 1866 и 1868 годом многие парижские торговцы предлагали «японщину» (термин, придуманный Бодлером в 1861 году): кроме «Ворот Китая», существовали магазины Легара, Маллине, Мориса Ванденбуша и Бриссонье².

¹ Dorival B. Ukiyo-e and European painting // Dialogue in Art. Japan and West. Tokyo; New York: Kodansha International Ltd., 1976. P. 34.

² Ibid.

3. Вихманн проанализировал приемы японской гравюры, использовавшиеся такими художниками-новаторами, как Э. Мане, К. Моне, Э. Дега, В. Ван Гог, П. Гоген, О. Редон, А. Тулуз-Лотрек, группа «Наби», и этот перечень еще не полон¹. Образованная французская публика не осталась в стороне от бума «японизма»: аукцион на Парижской Всемирной выставке 1867 года показал наличие ажиотажного спроса на гравюру укиё-э. Характерно, что на этой выставке были представлены работы не классиков японской гравюры конца XVIII – начала XIX века, принесшие ей всемирную славу (Утамаро, Хокусая, Андо Хиросигэ), а работы современников – Кунитеру, Садахидэ, Хиросигэ III и Кунисада II.

Спрос на японское искусство в Европе, в первую очередь во Франции, не ограничивался цветной гравюрой; большим успехом пользовалась утварь для чайной церемонии, в первую очередь чайные чашки, лакированная расписная посуда, кимоно, веера и прочие подобные товары. Но именно гравюра была подлинным брендом японской культуры для Европы с середины XIX века вплоть до рубежа XIX–XX веков.

Увлечение японской гравюрой в Европе можно объяснить двумя причинами. Во-первых, широкой европейской публикой гравюра укиё-э, как и другие образцы японского искусства, несомненно, воспринималась как доступная экзотика, чья притягательность для среднестатистического француза определялась необычной и даже подчас шокирующей формой. Приобретение образцов японского искусства, ставшего для обывателя «одухотворенной безделушкой» (термин Ги де Мопассана), рассматривалось как возможность преобразить будничность буржуазного интерьера яркими и контрастирующими с повседневностью оригинальными вещами.

Во-вторых, увлечение европейских художников-новаторов японским искусством не было только данью восточной «экзотике». И импрессионисты, и постимпрессионисты (за исключением Сезанна) внимательно анализировали технику японской гравюры и внедряли ее в свою живопись. Среди таких новшеств прежде всего – плоскостное решение предметных рядов и человеческих фигур, постепенный отказ от передачи объемов и светотени в пользу чистых локальных цветов, изображение человеческой фигуры как черной тени, высокий горизонт, несвойственный западной живописи, взгляд как будто снизу вверх, фрагментирование человеческих фигур рамой картины, изображение человека со спины, крупный предмет на переднем плане (например ветка сливы у Андо Хиросигэ или трость и цилиндр в картинах Дега).

¹ См.: *Wichmann S. Japonism. The Japanese influence on Western art since 1858.* London: Thames & Hudson, 1982.

Характерно, что к использованию приемов и собиранию коллекций японской гравюры обратились не обласканные истеблишментом художники-академисты, а непризнанные обществом импрессионисты, постимпрессионисты и символисты. Они остро ощущали исчерпанность западной художественной традиции, выродившейся в академизм, и искали пути обновления искусства. Японская гравюра демонстрировала новый способ художественного видения, выраженный в стилизации действительности, гротеске, плоскостном изображении, основанном на использовании чистых цветов, необычных композиционных решениях и отказе от светотеневой моделировки объема.

Выражала ли гравюра укиё-э какие-либо особенности японского менталитета? Была ли она «визитной карточкой» японской культуры только для европейцев или же и для самих японцев? Несомненно, укиё-э отражала и выражала национальную «картину мира», но только городских жителей (тённин) эпохи Токугава (1603–1867). В определенном плане она шла вразрез с классической традицией, утвердившейся в среде самурайства и аристократии. Эдмон Гонкур сообщает в первой в Европе монографии о мастере укиё-э Кацусика Хокусая, что «современники Хокусая смотрели на него, как на художника, работавшего для забавы черни, художника низшего сорта, произведения которого не достойны внимания серьезных, обладающих вкусом людей». Сведения о презрительном отношении к Хокусая со стороны японских художников «идеалистического» направления Гонкуру передал некий американский художник. Гонкур подчеркивает, что то, что сделало Хокусая одним из наиболее своеобразных художников на свете, помешало ему пользоваться славой на родине, а «Словарь знаменитых людей Японии» констатирует, что Хокусай не заслужил у публики признания, так как посвятил себя изображению повседневной жизни. По мнению М. Ревона, образованные японцы были бы так же удивлены восхищением европейских критиков творчеством Хокусая, как если бы кто-нибудь поставил Гаварни во главе французской школы живописи¹.

Примечательно, что на Парижской Всемирной выставке 1878 года кураторы японского отдела Вакаи Кэндзабуро и Хаяси Тадамаса постарались привлечь внимание к живописи классического периода, но

¹ См.: Денике Б.П. Японская цветная гравюра. М.; Л., Изогиз, 1935. С. 116.

Мишель Ревон – французский художественный критик, один из первых интерпретаторов японского искусства, выпустивший в 1896 году «Этюды о Хокусая»; Поль Гаварни (1804–1866) – французский рисовальщик, изображавший сюжеты из обыденной жизни, карикатурист, иллюстратор, литограф.

отказались от экспонирования гравюры, не считавшейся на родине «высоким искусством»¹. Понадобились десятки восторженных статей и несколько монографий об укиё-э, составление огромных коллекций гравюры художниками и критиками, чтобы сами японцы, преклонявшиеся перед авторитетом «просвещенного Запада», начали признавать за ней художественные достоинства.

О древней японской архитектуре как о художественно-эстетическом явлении, способном стать «брендом» для европейского эстетического сознания, вплоть до рубежа XIX–XX веков речи не шло. «Японизм» во Франции и – шире – в Европе и США был формой европейской грезы о потерянном для индустриального Запада «рае красоты и гармонии с природой». Западные художники вовсе не стремились напрямую столкнуться с подлинной Страной восходящего солнца – им было достаточно воображаемой Японии, образ которой так наглядно визуализировала укиё-э. Редкие поездки на Дальний Восток отдельных интеллектуалов (например американца Лафкадио Хирна, прославившегося переложением японских средневековых сказаний об «ужасном» и «чудесах», и модного на рубеже столетий французского писателя Пьера Лоти, исправно поставлявшего романы об экзотических любовных приключениях европейцев в колониях и полуколониях Запада) не привели к открытию средневековых буддийских архитектуры и скульптуры как японского «бренда» для западного сознания.

Классическая архитектура и скульптура Японии (например десятирукие статуи бодхисаттвы Каннон, индийские «аналоги» которых отвратили немецкого ученого, упоминаемого в «Ориентализме» Э. Саида от «Ориента») были порождением принципиально иной эстетики, основанной на буддийском мировоззрении, о котором к началу XX века не только широкая публика, но и увлеченные Востоком художники знали не слишком много. К тому же европейский авангард двигался не в сторону сакрального искусства Средневековья, а к сакрализации форм

¹ См.: *Николаева Н.С.* Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 234. Цветная гравюра укиё-э была востребована в среде достаточно секуляризованного класса японских торговцев и финансистов с их идеологией «лови момент» и «наслаждайся прекрасным». Преклонение перед красотой и воспитанный вкус японской элиты привели, например, к тому, что большинство произведений китайской монохромной живописи эпохи Сун сохранились именно в Японии, в то время как в самом Китае уцелели лишь отдельные экземпляры.

самовыражения внутреннего мира художника: именно в начале XX века возник образ художника-мученика, непризнанного гения, на роль которого прекрасно подошел Винсент Ван Гог.

Отметим, что буддийское искусство с начала XX века, когда Запад начал более-менее серьезное знакомство с буддийской философией и «теологией», стало даже не массовым «брендом» или «визитной карточкой» японской культуры, но объектом восхищения и эстетического наслаждения интеллектуальной и художественной элиты Европы и США.

Как пишет Таити Сакаия, создававший по официальному заказу исключительно позитивный образ Японии в глазах западной общественности, «когда за границей задаешь вопрос, что вы знаете о Японии, отвечают обычно названиями фирм <...> И очень мало кто способен рассказать что-нибудь о культуре, государственном устройстве и обычаях Японии. Как правило, называют еще самые знаменитые блюда японской кухни – суси, якитори – или спортивные термины, в первую очередь относящиеся к спортивной борьбе, – дзюдо, каратэ»¹.

Для специалиста, знакомого с историей культурных контактов и с тем колоссальным влиянием, которое японское искусство оказало на западные художественные новации, приводимые Таити Сакаия данные кажутся удивительными.

Не только для представителей западной культуры, но и для самих японцев выделение даже не «бренда» или «визитной карточки» японской традиционной культуры, а группы памятников классического средневекового искусства, способных олицетворять Страну восходящего солнца, оказывается неоднозначным.

Если вести речь только об архитектурных памятниках старой Японии, то на роль визуального бренда могут претендовать сразу несколько объектов. Во-первых, это синтоистское святилище прародительницы императорского дома солярной богини Аматаэрасу Омиками в Исэ, представляющее собой простой бревенчатый сруб, покрытый соломенной крышей, сохранивший в своем стиле память о миграциях предков японцев с островов Тихого океана. Святилище принято разбирать каждые двадцать лет и восстанавливать в первоначальном виде². Во-вторых, это буддийские храмовые комплексы в современной префектуре Нара, прежде всего храмы Хорюдзи и Тодайдзи, хранящие хрестоматийные

¹ Сакаия Т. Что такое Япония? М.: ИТАР-ТАСС; Партнер Ко, 1992. С. 74–75.

² Подробнее см.: Кияченко Н.В. Вечное обновление синтоистского святилища // Искусство Востока. Вып. 4. Сохранность и сакральность. М.: ГИИ, 2012. С. 152–164.

памятники японского искусства. В-третьих, на роль архитектурной «визитной карточки» правомерно могут претендовать «Золотой павильон» Кинкакудзи в Киото и уникальный дзэнский сухой сад камней при монастыре Рёандзи, спроектированный в XIV веке известным художником Мусо-кокуси (1275–1351)¹ и законченный в 1499 году дзэн-буддийским мастером Соами. Кроме того, сами японцы считают уникальным произведением расположенную в Никко усыпальницу сегуна Токугава Иэясу (XVII век).

Сами японцы ставят в один ряд с национальными сокровищами искусства, способными «олицетворять» страну, уникальные природные объекты – гору Фудзи, о которой слагали стихи еще в VIII веке в знаменитой поэтической антологии «Манъёсю», район Никко, славящийся своими горными пейзажами, горы Есино, сплошь покрытые сакурой, наблюдать цветущие облака которой весной приезжает пол-Японии, священный остров Ицукусима, «Небесный мост» – поросшую соснами косу Ама-но Хасидатэ...

Несмотря на обширные культурные связи, выраженные в том числе в тесном бизнес-партнерстве и активном туристическом обмене, для широких масс европейцев и американцев японская традиционная культура остается закрытой. Запад, особенно молодежь, больше знаком с продуктами современной массовой культуры Японии, такими как прошедшие через «месиво» глобализации мультипликация-анимэ и комиксы-манга или же модные дизайнерские бренды «Иссэй Мияке» и «Ёдзи Ямамото».

Памятники классического искусства Японии в течение XX века так и не превратились в бренд японской культуры: «бренд» предполагает массовое узнавание а этого, например с храмовыми комплексами Нары или с древнейшими свидетельствами пребывания буддизма на японской земле, так до сих пор и не произошло. Для профессионального художника, критика или ученого буддийское искусство безусловно является не узнаваемым брендом, а визуальной репрезентацией как художественно-эстетических доктрин, порожденных японской ментальностью в целом, так и конкретных направлений буддизма, господствовавших в японской культуре вплоть до 1868 года, когда властями вместо «иноземного», некогда заимствованного из Кореи и Китая буддизма под видом «исконного» учения стала насаждаться сильно модернизированная, но «загримированная» под архаику религия синто.

¹ См.: *Николаева Н.С.* Каноническая структура японского сада (на примере «сухого» дзэнского сада) // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 54.

Характерно, что одним из первооткрывателей для Запада художественных сокровищ храмовых комплексов Нары стал философ граф Г. Кайзерлинг, давший в «Путевом дневнике философа» (1912) первый анализ настенной живописи храма Хорюдзи¹: «Вот где настало мое блаженство – я наслаждаюсь религиозным искусством. Мне кажется, в японском искусстве буддизм достиг своих высочайших земных вершин <...> Какими бездуховными представляются даже лучшие творения христианской фантазии рядом с этими живописными шедеврами, на которых Амида – идея света – разгоняет земной мрак, подобно солнцу, восходящему над горами. А рядом – изображения Будды, погруженного в размышления, и Будды благословляющего, здесь идея душевного покоя, быть может, нашла свое окончательное воплощение. Что касается глубины, то простые художники нашего раннего Средневековья, пожалуй, не уступают буддийским, однако чувство их не идет ни в какое сравнение с глубиной чувств буддийских живописцев, и всему виной разум <...> Для буддистов же, как и для всех детей индийского духа, сами догмы и мифы всегда служили только средствами выражения, их никогда не считали субстанциями. Поэтому художники буддизма смогли достичь того, что осталось недоступно христианским мастерам»².

Далее он утверждает, что хотя с 552 года, когда буддизм впервые попал в Японию, и вплоть до 607 года, когда был построен храм Хорюдзи, прошло всего около 60 лет, «японским – а не китайским – душевным настроением проникнуты прелестные портреты Каннон и сдержанные, однако богатые нюансами цвета мандорлы – это отблеск японской, а не китайской души. Можно сказать, если бы все формы и краски были изобретены на континенте, если бы японцы не сумели воспринять их и освоить, то осталась бы не сотворенной самая совершенная живопись, какая только возможна, связь между искусством и жизнью»³.

В текстах Г. Кайзерлинга обращает на себя предпочтение, отдаваемое буддизму перед христианством. Для принятия искусства, отражающего иное мировоззрение, культура-реципиент или ее конкретные представители должны пройти через определенный кризис традиционного культурного мировоззрения, каким для Европы в течение тысячелетия было христианство.

¹ Храм почитания Дхармы построен в 607 году по приказанию одного из главных покровителей и почитателей буддизма среди японской политической и культурной элиты – принца-регента Сетоку-Тайси.

² *Кайзерлинг Г.* Путевой дневник философа. СПб.: Владимир Даль, 2010. С. 582.

³ Там же. С. 583.

В поисках выхода из кризиса, в который якобы впала христианская культура, духовная элита Запада обращалась к «незападным» культурам.

Можно провести условную разделительную черту между «визитной карточкой» японской культуры для «вестернеров» и для самих японцев. Самые большие сложности вызывает тот статус, который приобрели в западной культуре японская классическая скульптура и архитектура. Несмотря на культурные различия представитель западной культуры может постичь японское храмовое искусство, например храмовые комплексы Нары, но при этом должны быть выполнены три условия рецепции искусства Иного.

Во-первых, буддийское искусство должно восприниматься реципиентом, хорошо знакомым с философией не только буддийского искусства, но и с доктринами махаяны, репрезентированными в буддийской архитектуре и скульптуре. Быть может, именно японское искусство как воплощение религиозного догмата более доступно «вестернерам» даже вне глубокого понимания буддийской философии¹. В случае с японской храмовой архитектурой и скульптурой Нары возможен и непосредственный эстетический контакт памятника и современного представителя западной культуры. Вот что пишет, например, японист Г. Светлов (Г.Е. Комаровский) о статуе Мироку (санскр. Майтрейи) из храма Тюгудзи: «Закрытые глаза бодхисаттвы создают настроение мечтательности, и легкая улыбка на полураскрытых губах подчеркивает исходящее от него ощущение глубокого духовного мира. Пальцами правой руки Мироку слегка касается подбородка, и этот жест усугубляет впечатление размышления, в которое погружен бодхисаттва. Трудно назвать какую-либо другую буддийскую статую, в которой идеал полной внутренней гармонии нашел бы более чистое и совершенное воплощение... Вся фигура поражает непревзойденным совершенством, завершенностью, гармоничностью форм и линий»². Если «визитная карточка» культуры должна выражать глубинные черты ее картины мира, то статуя Мироку – один из таких объектов.

О статуе Большого Будды из храма Тодайдзи Г. Светлов пишет: «Каждый раз, когда судьба дарит мне счастье увидеть громадину Дайбуцудэн – Зала Большого Будды, когда, войдя в Зал, пытаюсь охватить взором 16-ти метровую бронзовую статую, я задаюсь вопросом, который,

¹ Подробнее см.: Хайне С. Догэн и японская религиозно-эстетическая традиция // Догэн. Избранные произведения. М.: Серебряные нити, 2002. С. 239.

² Светлов Г. Колыбель японской цивилизации. История, религия, культура. М.: Искусство, 1994. С. 74.

очевидно, возникает у всякого, кто оказывается лицом к лицу с памятниками древнего зодчества и скульптуры, в какой бы стране они ни находились, как создали такое в эпоху, когда не было ни больших кранов, ни мощных траков, перевозивших тяжелые и громоздкие грузы, ни самих дорог, по которым сейчас движутся такие траки, ни многих умных машин и механизмов, без которых в наши дни немыслимо сколько-нибудь значительное строительство? Как удалось восстановить и статую, и Дайбуцудэн, не раз разрушавшиеся в последующие века?»¹

Если говорить о храмовых комплексах Нара как о «визитной карточке» японской культуры в первую очередь для самих японцев и только во вторую – для представителей Запада, то следует подчеркнуть стержневую особенность всей японской культуры: способность, усваивая чужое, превращать его в свое, а потом и превосходить своих учителей, будь то некогда китайцы с корейцами, европейцы после 1867 года или американцы после 1945-го. Так, Т. Сакаия утверждает, что японцам требуется в среднем сорок лет, чтобы усвоить новую технологию, а затем превзойти своих учителей, и в качестве наиболее древнего примера приводит того же самого Большого Будду из Тодайдзи: «Эту огромную, требующую высокого мастерства работу по отливке Большого Будды японцы начали через сорок лет после того, как в Японию была завезена технология литья, и в основном закончили ее всего за два года <...> Созданный таким образом Большой Будда в Нара до последнего времени был самой огромной в мире медной статуей, отлитой таким способом. В Китае и Корее, где японцы научились технике медного литья, не умели отливать такие огромные медные статуи. В мире известно много огромных медных скульптур. Статуя Аполлона на острове Крит, которую Филон Александрийский (иудейский философ) объявил одним из семи чудес света, и статуя Свободы в Нью-Йорке тоже медные, но сделаны не с помощью техники медного литья, а методом покрытия медными листами»².

Второе условие рецепции, важное прежде всего для художественно-эстетической элиты Запада, – произведение искусства другой культуры, в нашем случае буддийской архитектуры и скульптуры Японии, должно вызывать профессиональный интерес с точки зрения возможности использования или «встраивания» в художественную систему

¹ Светлов Г. Колыбель японской цивилизации. История, религия, культура. М.: Искусство, 1994. С. 103.

² Сакаия Т. Что такое Япония? С. 153–154. Оговорим, что существуют данные о том, что данную статую отливали именно корейские мастера.

западного творца, причем это «встраивание» элементов инокультурных традиций должно либо порождать инновации, либо подкреплять их своим авторитетом, укорененностью в восхищающей художника чужой культуре. Именно это произошло во второй половине XIX века с гравюрой укиё-э; но, как показывает исследование З. Вихманна, не произошло с буддийской архитектурой и скульптурой: традиционная светская архитектура Японии показалась европейским архитекторам более интересной с точки зрения инноваций для воспроизведения в границах западной архитектуры XX века, чем средневековые буддийские храмы.

И третье условие – мировоззрение культуры-реципиента должно быть готово принять те особенности чужой культуры, которые первоначально казались «экзотикой» (если не «уродством», подобно тысячеруким статуям или искаженным гневом лицам идамов – стражей буддийского Закона), в качестве именно эстетических ценностей, свойственных иному мышлению, без предубеждений религиозного или цивилизационного характера (то есть априорного представления этих отличий от «высокой» эстетики Запада как порождений «отсталой», «варварской» культуры).

Если храмовые комплексы Нары относятся в основном к VIII веку, то есть к началу развития как буддизма в Японии, так и буддийского искусства, то сад камней в монастыре Рёандзи в Киото создан художником Соами, жившим в конце XV – начале XVI века; это памятник уже зрелой культуры, классического японского Средневековья, выработавшего оригинальную художественно-эстетическую систему.

Говорить об эстетике сада камней Рёандзи можно только в контексте доктринальных положений японского буддизма Дзэн (кит. Чань, санскр. Дхьяна). В Японию китайский буддизм школы Чань начал проникать в конце XII века, его завез на остров Кюсю буддийский монах Эйсай (Есай). В XIII–XVI веках японский вариант китайского Чань, получивший название Дзэн, стал идеологией ряда династий сёгунов.

Духовная основа дзэн-буддизма состоит из строгой системы постулатов. Дзэн считает, что истинная реальность находится вне рационального уровня познания, вне слов и любых условностей, принятых в обществе с целью коммуникации; истина постигается с помощью интуитивного проникновения в глубь истинной реальности, что достигается медитацией над коанами (парадоксальными диалогами и высказываниями дзэнских патриархов), постижение которых состоит в активизации глубинной интуиции, раскрытие которой, в свою очередь, помогает прийти к подлинному пониманию реальности.

Разгадка коана помогает адепту достичь цели дзэнской практики – сатори («озарение»)¹.

Дзэнский сад камней представляет собой подлинный коан, постичь смысл которого и обрести сатори невозможно с помощью привычного нам логико-дискурсивного мышления.

В саду монастыря Рёандзи посетитель видит только камни, песок и мелкую гальку. В саду всего пятнадцать камней, причем с какой бы точки вы ни смотрели (в китайской и японской эстетике предполагается множественность точек обзора произведений живописного и садового искусства при условии сохранения единого уровня точек обзора), видны только четырнадцать. Эта особенность сада Рёандзи, возможно, является намеком на то, что человеческие чувства не могут постичь мир, если придерживаться только одной точки зрения.

Камни в саду Рёандзи делятся на пять групп по три камня в каждой и несут в себе массу символических значений. Так, три камня в одной группе могут символизировать собой буддийскую триаду (то есть Будду, Дхарму, Сангху). Главный, самый большой камень в тройке называется «хозяин», два других – «гости». Согласно некоторым толкованиям, камни символизируют горы, окруженные облаками, или же скалы в океане и реке. Горы (камни в саду Рёандзи) в дзэнской и – шире – китайской традиции интерпретации пейзажной живописи олицетворяют мужское, светлое, творческое начало – Ян, а песок (водные потоки в пейзажной живописи шан-шуй) – женское, темное, скрытое, негативное начало – Инь. Кроме того, группы камней могли символизировать мировую гору Сумеру или же 16 буддийских архатов. Но основная тема сухого сада – это тема

¹ Сатори приводит к осознанию отсутствия дуализма в реальном мире, окружающем человека; основа истинной реальности, как утверждают в своих парадоксальных диалогах и максимах дзэн-буддисты, – недвойственна, в ней отсутствует привнесенное человеческим разумом и логико-дискурсивным мышлением разделение на Бога и тварный мир, разум и чувства, душу и тело, субъект и объект, прекрасное и безобразное, природу и человека, природное и культурное, духовное и материальное. Согласно дзэн-буддизму, все эти дуальные оппозиции являются «различениями», которые отбрасываются в тот момент, когда человек приходит к постижению истинной, недуальной природы Реальности. Сатори приводит к тому, что человек начинает воспринимать мир в его целостности, доселе скрытой за «различениями». См.: Сатори, или обретение нового мировоззрения (Д.Т. Судзуки, А. Уоттс, Ю. Бенуа. С. Хисамацу, К. Хамфрис о сатори) // Мир Дзэн. СПб.: Наука, 2007. С. 61–69.



Илл. 2. «Сад камней» монастыря Рёандзи

вселенской пустоты (санскр. Шуньята), из которой возникают и в которую уходят все вещи.

Мы не случайно заговорили о том, что художественно-эстетический смысл и религиозное содержание сада камней Рёандзи могут быть поняты только в контексте дзэн-буддизма. В начале статьи упоминалась «первая волна» европейского «японизма» конца XIX – начала XX века. Вторая волна японской культурной экспансии пришла на 1950–1960-е годы и затронула прежде всего США, и именно дзэн стал для образованных социальных страт Америки (в первую очередь для художественной элиты) подлинным «брендом» японской культуры, оказав влияние на писателей и поэтов «Сан-Францисского Ренессанса» Д. Керуака, Г. Снайдера, Ф. Уэйлена, Л. Ферлингетти, А. Гинсберга, композитора-авангардиста Д. Кейджа, пользовавшегося колоссальной популярностью Дж. Сэлинджера.

В культуре США середины XX века совпали все три выделенных выше условия восприятия чужого искусства, что и привело к «дзэнскому буму». Традиционные христианские модели стали для европейских и американских интеллектуалов привычной рутинной, уже не удовлетворявшей их духовные запросы. Кризис рациональных моделей познания в западной науке, засилье механизации, технизации и культа денег, направленность всей западной культуры на «внешнее» познание и покорение окружающего мира породили настоящий голод по новым формам организации человеком своей внутренней жизни. Для американской культуры, в которой

с момента первых поселенцев господствовал протестантизм, особенно в его сектантских вариациях, требовался духовный опыт, который, казалось, можно было почерпнуть в древних традициях Востока.

Успех дзэн-буддизма на Западе, в первую очередь в США, может объясняться и тем, что Дзэн представил западной культуре как раз то, что отвечало ее запросам в XX веке – индивидуальную форму спасения («На меня не полагайтесь, будьте сами себе светильниками», – обращался к ученикам уходящий в Паринирвану Будда, что в противовес коллективным ритуалам христианства не могло не импонировать западным индивидуалистам), внерациональное, интуитивное проникновение в истинную реальность и, самое главное, эффективную систему психофизической саморегуляции, представленную дза-дзэн («сидячая медитация»), которая если и не приводила западного адепта к сатори, то эффективно успокаивала издерганную бешеным ритмом психику европейского или американского интеллектуала.

Правда, основным видом японской художественной культуры для деятелей американского искусства стала не дзэнская живопись, а поэзия трехстиший хайку. Эту классическую форму японского стиха опробовало большинство крупных американских поэтов, начиная с Э. Паунда. Западные интеллектуалы были сравнительно неплохо знакомы даже с оригинальными текстами благодаря активной просветительской деятельности японских и долго проживших в Японии европейских и американских апологетов внедрения учения дзэн в западную культуру. Некоторые, как, например, поэт Г. Снайдер, свободно владели японским и китайским языками и кроме того подолгу жили в дзэнских монастырях непосредственно в Японии.

Сад камней Рёандзи как радикально Иное для западной культуры, при этом в визуальной форме воплощавший один из главнейших постулатов махаянской доктрины: «Форма есть Пустота, а Пустота есть Форма», стал местом паломничества западных адептов дзэн.

Кроме того, художественно-эстетические решения дзэнских художников, создателей «сухих садов», повлияли на американских архитекторов, в своем творчестве напрямую использовавших открытия дзэнской эстетики.

З. Вихманн приводит примеры использования американскими художниками садового искусства тех эстетических находок, которые составили славу сада камней Рёандзи в Киото. Прежде всего он называет Маргарет Бурк-Уайт и Ричарда Лонга. Первая создала композицию «Великие грабли Господа» (1969): «Разрыхленный граблями песок Рёандзи послужил моделью следов глубокой вспашки, оставленной на Земле Божественным

плугом. Лэнд-арт с его масштабной формовкой ровной поверхности является “великим садом вселенской пустоты”, по-японски *kutei*, символ “безграничности пространства”¹. Ричард Лонг в композициях грубо обработанных и помещенных в природную среду камней «ищет возможности взять природу в ладони в каменных и песчаных пустынях и сотворить камни и песок в гармонии с процессом геологических изменений. Для него камни символизируют связь между началом времен и современностью»².

В фильме французского режиссера Алена Корно «Страх и трепет», снятом по одноименному роману бельгийской писательницы Амели Нотомб о работе в японской компании закончившей университет и прекрасно владеющей японским языком европейской девушки, представлены попытки европейки, влюбленной в японскую культуру, стать «своей», которые натываются на стену непонимания, а в дальнейшем и откровенной ненависти к гайдзину («чужеземцу») ее начальницы Фубуки Мори. Смысл романа и фильма: Запад и Япония, несмотря на прошедшие века культурных контактов, остаются «закрытыми» друг для друга. В конце фильма показано, как две маленькие девочки, японка и европейка, молча сидят на помосте «сада камней» монастыря Рёандзи и пристально всматриваются в покрытые мхом черные камни и белый песок. Что хотел сказать этим образом режиссер? Что все разграничения на «Восток» и «Запад», все дуальные оппозиции растворяются в великой «недуальности» вселенской Пустоты – Шуньяты, что все противоречия сглаживает подлинное искусство? Или же, наоборот – что «закрытость» «сада камней» до сих пор символизирует недоступность понимания «японской души» представителями Запада?

Разумеется, набор условных «брендов» классической японской культуры для Запада не ограничивается только лишь рассмотренными гравюрой укиё-э и воплощениями эстетики дзэн. Но именно эти феномены обеспечили широкий успех и признание достижений японской художественной и духовной культуры на Западе. Они требуют определенной духовной и эстетической подготовки, и ни один из них не являет собой некую несомненность репрезентации культуры и иллюзию полного понимания.

¹ Wichmann S. Japonisme. P. 371.

² Ibid. P. 371.

П.А. Куценков (ИВ РАН)
МАСКИ АНТИЛОП В МАЛИ

Посвящается памяти В.Р. Арсеньева

Некоторые произведения изобразительного искусства и архитектурные памятники становятся для иностранцев символом, «этикеткой» культуры какой-либо страны, в то время как на самом деле этот памятник в национальной культуре не играет столь значительной роли. Типичным примером может быть Собор Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву (Собор Василия Блаженного): русское искусство обычно ассоциируется именно с ним, в то время как в самой русской культуре он играет заметную, но, безусловно, не столь значительную роль. Примерно то же произошло с мавзолеем Тадж-Махал – индийская (и даже только могольская) архитектура этим памятником отнюдь не исчерпывается, хотя он, безусловно, относится к числу выдающихся.

Схожее положение сложилось и с масками-наголовниками Согоникун/Чивара из Республики Мали. Из 100 изображений по запросу Mali Art в Google 22 были масками-наголовниками Согоникун/Чивара того типа, что изображен на рис. 1 (вместе с другими типами – 43)¹. Таким образом, маски, называемые Чивара, по крайней мере в интернете служат «этикеткой» искусства Мали, страны, с которой тесно связано само понятие «африканское искусство», а скульптура и маски бамбара (которым принадлежат наголовники Чивара) относятся к числу самых известных «школ» африканского традиционного искусства. Сказать, почему именно эта разновидность типологически очень разнообразных масок, изображающих антилоп, стал «этикеткой» малийского, и в какой-то степени,

¹ Для сравнения: по запросу «Russian architecture» из 100 изображений было 49 фотографий собора Василия Блаженного, по запросу «Indian Art» – 25 картинок из ста изображали Тадж-Махал.



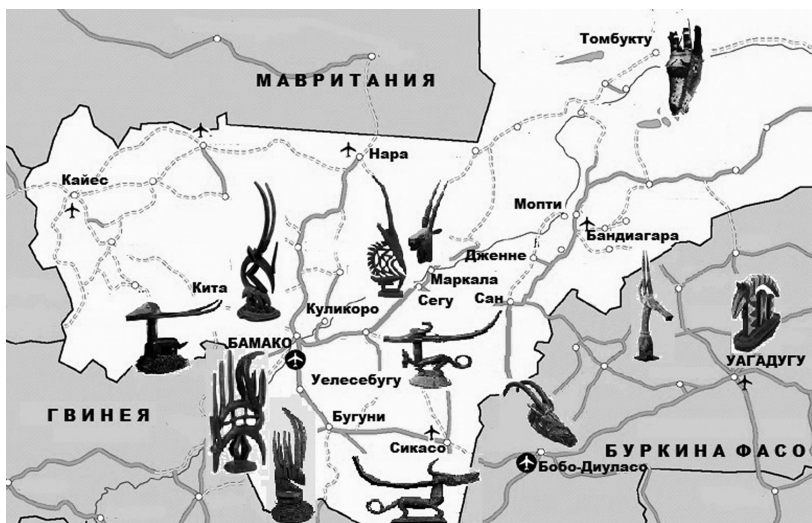
Илл. 1. Маски-наголовники Согоникун/Чивара (Тип I), народ бамбара, Мали; сувенирная футболка с изображением масок Чивара

африканского искусства, невозможно. Вероятно, ответ надо искать в европейской культуре, то есть за пределами нашего сюжета.

Но мы имеем возможность ответить на другой вопрос: соответствует ли место этих масок в самой культуре Мали той роли, которую они играют в европейских (правильнее – неафриканских) СМИ, в массовом сознании и в массовой культуре? Иными словами, соответствует ли место этих масок в культуре самой Республики Мали тому, что они воспринимаются «этикеткой» искусства и культуры этой страны?

Прежде всего отметим, что маски-наголовники антилоп действительно очень широко распространены у бамбара в Республике Мали¹ – в этом нетрудно убедиться, только мельком взглянув на прилагаемую карту. Они отличаются большим разнообразием, причем, как уже говорилось выше, именно та разновидность, что стала «этикеткой» традиционного

¹ Бамбара, (самоназвание бамана), народ группы мандинго в западной и центральной части Мали (2,7 млн человек), в Кот-д'Ивуар (230 тыс. человек), Гвинее (30 тыс. человек), Мавритании (20 тыс. человек), Гамбии (10 тыс. человек), небольшие группы – в Буркина Фасо и Сенегале (верховья рек Нигер и Сенегал). Общая численность 3,49 млн человек. Первоначально арабы называли «бамбара» все немусульманское население Западного Судана. Говорят на языке бамана (основной, кроме французского, язык межэтнического общения в Мали) имеет локальные диалекты (важнейший диалект Сегу, «эталонный» бамана). Письменность на латинской основе. Сейчас большинство бамбара – мусульмане-сунниты, но часть продолжает придерживаться традиционной религии.



Илл. 2. Распространение масок антилоп в Мали и сопредельных странах

искусства Мали и, в определенной мере, всей Африки, вовсе не является самой распространенной¹. Эти наголовники (Тип I), за которыми и закрепилось название «Чивара», представляют собой подчеркнуто вертикальные, очень сильно стилизованные конструкции, обозначающие какой-то вид антилоп с длинными рогами. Скорее всего, это или орик (*Oryx gazella*, широко распространен по всей Африке), или саблерогая антилопа (*Oryx dammah*, но сейчас это почти вымерший вид), но маски могут изображать по меньшей мере еще три вида. Примечательно, что конкретный вид животных информанты назвать не могут.

Интересны личины этих масок: это единственная деталь, которая объединяет наголовники Типа I с другими масками бамбара. Нередко в фас она выглядит как очень сильно стилизованное изображение человеческого лица с чрезвычайно длинным носом и близко посаженными глазами. Сбоку же виден только нос и пасть животного, не видимая

¹ На запрос «African sculpture» Google показал восемь масок Согоникун/Чивара, и семь из них относились именно к Типу I. Показательно, что по запросу «African masks» не было вообще ни одного изображения масок этого типа. Это значит, что такие наголовники в массовом сознании ассоциируются с круглой скульптурой, а не с масками, и, вероятно, с африканским искусством «вообще».

с фронтальной точки зрения. Общая композиционная схема та же, что, например, в личинах масок, изображающих Старую гиену, но в масках, изображающих антилоп, мера стилизации значительно выше. Тут обращает на себя внимание то обстоятельство, что личины этих антилоп практически не видны, тем более, во время танца. Тем не менее резчики бамбара продолжают ее упорно воспроизводить, что говорит о том, что деталь эта по каким-то причинам имеет большое значение. Можно предположить, что она «привязывает» нетипичную для искусства бамбара форму к традиционному стилю.

Тип II представляет собой вытянутые по горизонтали конструкции, резко контрастирующие с другими типами наголовников Согоникун/Чивара благодаря своему относительному натурализму. Еще раз следует подчеркнуть, что речь идет только об относительном натурализме: в наголовниках Типа II антилопа распознается сразу и безошибочно, в то время как некоторые другие типы представляют собой нефигуративные конструкции, в которых вообще невозможно распознать не то, что антилоп, но вообще какое-либо животное.

Все только что сказанное относится к многочисленным разновидностям Типа III, который является, пожалуй, и самым распространенным. Первый – назовем его «классическим» – подтип таких наголовников представляет собой сложную нефигуративную конструкцию, состоящую из одной или двух дуг на очень сильно стилизованных ножках, которые при взгляде сбоку образуют ромб. На верхней дуге размещаются от одной до трех пар рогов, несколько отогнутых назад. Второй подтип отличается от первого тем, что основа конструкции – дуги – приобретают более или менее легко распознаваемые зооморфные черты: нижний превращается в осла, лошадь, трубказуба или панголина, верхний – в антилопу или продолжает оставаться нефигуративным. Наголовники третьего подтипа представляют собой вертикальные композиции, в которых угадывается первоначальная болванка. Туловище очень сильно стилизовано, оно представляет собой плоский брусок на четырех ножках с вытянутой треугольной или ромбовидной шеей и головой, по форме напоминающей ахейский шлем. Голова увенчана одной или двумя парами рогов. Существует разновидность третьего подтипа, которую, возможно, следует выделить особо: это менее стилизованные изображения антилоп с детенышем на спине. Иногда они снабжаются ажурной резной шеей, аналогичной той, что можно видеть в наголовниках Типа I. Такие композиции представляют собой переходный вариант между Типами I и II.

Четвертый подтип Типа III масок Согоникун/Чивара очень своеобразен. Меньше всего он похож на изображение антилопы, как, впрочем,













вообще на изображение какого-либо животного, а равно и вообще на маску – скорее они напоминают модели фантастических архитектурных сооружений. Мы объединили такие наголовники в один подтип только по признаку предельной абстрактности – в них отсутствуют общая композиционная схема, подобная тем, что характерны для Типов I и II, а также для трех подтипов Типа III. Наконец, целесообразно выделить еще и Тип IV. В своих более ранних работах я относил его к одному из подтипов Типа III¹, но по мере накопления нового материала стало понятным, что это все-таки отдельный тип, правда, явно связанный с Типами II и III. Это горизонтальные наголовники, однако в отличие от Типа II они являются не изображением, пусть и сильно стилизованным, конкретного животного: это зооморфные изображения, составленные из частей тела разных животных. Чаще всего тело антилопы сочетается с длинным хвостом какого-то кошачьего хищника или даже рептилии. Иной раз можно видеть сочетание фигуры или трубказуба (часто их неправильно называют муравьедами), или панголина, или какого-то хищника из семейства кошачьих с головой антилопы – получается двухчастная композиция, близкая к подтипу 2 Типа III. При общей композиционной близости к Типу II (рога всегда поставлены горизонтально), наголовники Типа IV стилистически от них весьма далеки: слегка вогнутые морды антилоп обнаруживают сходство с плавно изогнутыми формами скульптуры и масок народа сенуфо, южных соседей бамбара. Это сходство не случайно, поскольку наголовники Типа IV распространены среди минианка, субэтнической группы в составе этноса сенуфо, либо испытавшей очень сильное влияние бамбара, либо даже входящей в их состав в виде особой группы.

Маски-наголовники антилоп встречаются и в сопредельных Мали странах, причем в том числе и у народа моси, говорящем на языке море вольтийской семьи (язык бамана относится к семье манде). Это маски Зазаидо, сильно отличающиеся от всех типов наголовников бамбара, но в композиции обнаруживающие некоторое сходство с горизонтальными типами.

Имеются маски-наголовники, изображающие антилоп, и у северных соседей моси, народов курумба и бобо. У первых в композиции обнаруживают близость к вертикальным наголовникам бамбара. У бобо антилоп изображают шлемовидные маски, которые по степени натурализма приближаются к наголовникам-марионеткам бозо.

¹ Куценков П.А. Этнос и его искусство: Западный Судан. Процессы стилизации. М.: Наука, ГРВЛ, 1990.

ТАБЛИЦА 1. Типы масок-наголовников, изображающих антилоп.

	ПРОСТЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ		КОМБИНИРОВАННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ
	Изображение головы животного	Изображение фигуры животного полностью	
Сильно стилизованные изображения	 <p>Тип I, бамбара Сегу</p>	 <p>моси-накомсе</p>	 <p>Тип III, бамбара Беледугу и васулунке Бугуни</p>
Умеренно стилизованные типы	 <p>курумба</p>	 <p>Тип II, западные бамбара и малинке</p>	 <p>Тип IV, мицианка Сикасо</p>
Относительно натуралистичные Автохтонные типы	 <p>бозо, бамбара Сегу (марионетки)</p>  <p>бобо</p>	<p>ИЗОБРАЖАЕМЫЕ ВИДЫ: орикс, панголин, трубкозуб.</p>   	
Прототип (?)	 <p>сонгаи, Томбукту</p>		

Илл. 3. Типы масок-наголовников, изображающих антилоп

Таким образом, маски-наголовники Чивара, – всего лишь одна из очень многих разновидностей изображений антилоп в искусстве не только народа бамбара в Мали, но и всего Западного Судана. У самих бамбара гораздо чаще встречается подтип 1 Типа III. К тому же слово «Чивара» (*Tuɪwara* – бамана) применительно к этим маскам в Мали употребляется редко. Обычно их называют Согоникун, что в переводе с языка бамана означает просто «маска антилопы» (*sogoni* – антилопа, *kun* или *koun* – «голова», то есть маска). Однако при всем своем разнообразии и широком распространении, маски антилоп – скорее исключение в традиционном искусстве бамбара: стилистически они резко отличаются от основной массы искусства этого народа.

Сейчас в Мали маски антилоп I Типа можно встретить в исторической области Сегу, там же распространены маски, изображающие антилопу с детенышем и довольно многочисленные переходные между ними варианты. Наголовники III Типа (подтип 1) можно встретить в Бугуни на юго-западе и в Беледугу (центральная часть обл. Куликоро); Тип II распространен на юге области Кайес, на юго-западе Куликоро и на прилегающей к ним территории Гвинеи у бамбара и близкородственного им народа малинке; на западе, юге и юго-востоке области Сикасо и прилегающей к ней крайней южной части области Сегу бытуют наголовники IV Типа; они же распространены в южной и юго-восточной части области Сегу.

Наконец, на востоке Сикасо, на юго-востоке Куликоро (к востоку от города Бугуни) и на обеих берегах пограничной с Гвинеей реки Санкарани безраздельно царят все многочисленные, подчас просто невообразимые подтипы IV Типа. Таким образом, эти маски есть во всех исторических областях страны бамбара: Беледугу, Сегу и Бугуни (не соответствует современному административно-территориальному делению). К этому следует добавить, что в области Сегу на реке Нигер у рыбаковского народа бозо чрезвычайно распространены подчас очень натуралистичные марионетки, изображающие антилопу

По сообщениям информантов специалиста по тропическим болезням и очень наблюдательного этнолога П.Дж. Императо, эти маски зародились в районе Васулу, на юго-западе Мали¹ (крайний юго-запад области Куликоро). Это территория в междуречье Санкарани и Бауле охватывает и гвинейский берег реки Санкарани, и является территорией субэтнической группы васулунке в составе этноса бамбара.

Уже в 80-х годах прошлого века маски-наголовники антилоп были широко распространены у восточных малинке и бамбара, хотя и у тех,

¹ Imperato P.J. *Sogoni Koun* // African Arts. 1981. Vol. XIV. № 2. P. 38–44.

и у других до экспансии наголовников из Бугуни были и свои маски схожего типа (см. ниже). Сообщениям информантов П.Дж. Императо о том, что вертикальные маски-наголовники распространялись уже после Второй мировой войны, противоречат двенадцать очень хорошо документированных наголовников из окрестностей города Кита в районе Фуладугу в Беледугу (область Куликоро к северу от Бамако – см. карту). Они хранятся в МАЭ РАН им. Петра Великого (№№ 1688–1–1688–12) и были получены в 1908 году из Германии по обмену из коллекции, собранной Лео Фробениусом¹, то есть датируются концом XIX – началом XX века. Таким образом, по крайней мере в районе Кита они существовали до 10-х годов XX века. Появились же эти маски в Фуладугу скорее всего лет за триста до путешествий Фробениуса, поскольку именно в те времена васулунке частично мигрировали из Бугуни на север и расселились в районе Кита. Но в любом случае нефигуративные вертикальные маски связаны именно с васулунке, субэтнической группой в составе этноса бамбара.

Маски антилоп выступают вместе с другими масками, стилистически имеющими с ними очень мало общего. Это маски-личины Миси (*misi* – корова), Сиги (*sigi* – дикий буйвол), Бала (*bala* – дикобраз) и Суруку коро (*Suruku koro*; *suruku* – гиена; *koro* – старая). Те же маски принимают участие и в церемониях общества Коре, одного из самых могущественных тайных религиозных обществ (*дуо* – яз. бамана) у бамбара.

В литературе прочно укоренилось представление, что этих обществ шесть, причем, они образуют иерархическую систему в следующем порядке: Н'Домо, Комо, Коре, Коно, Ньяма и, наконец, Чивара. Судя по наблюдениям уже упоминавшегося здесь П.Дж. Императо, такая иерархия если и существовала когда-либо, то сейчас в своем первоначальном виде не сохранилась нигде². К тому же есть общества, которые в составе этой иерархии не упомянуты: в городе Сегу и его окрестностях, например, действует весьма могущественное общество До.

Некоторые авторы приводят другой список обществ бамбара. Так, малийский этнолог Бокар Н'Дьяйе не включает в число религиозных обществ Н'Домо и относит его к числу *тон*, возрастных объединений, основная задача которых сводится к подготовке подростков к инициации

¹ О коллекциях Лео Фробениуса в МАЭ подробно см.: *Арсеньев В.Р.* Бамбара: культурная среда и овеществленный мир западно-суданского этноса в коллекциях МАЭ РАН. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 69–74, 428.

² *Imperato P.J.* Bambara and Malinke Ton Masquerades // *African Arts*. 1980. Vol. 13. № 4. P. 47.

и к проведению этих обрядов¹. Нет ясности и с обществом Чивара. Бокар Н'Дьяйе не говорит о нем ни слова, П.Дж. Императо называл его в числе тайных обществ бамбара. Крупнейший российский знаток культуры и искусства бамбара В.Р. Арсеньев считал, что общество реально существует; но при этом он отметил: «Вероятно, у бамбара в наибольшей мере связаны с земледелием тайные союзы Коре и Чивара. Хотя, впрочем, и здесь надо оговориться, что при отсутствии исторической глубины, длительной традиции исследований тайных союзов, при их реальной эзотеричности многие теоретические построения остаются гипотетическими и опираются на сегодняшнее состояние культуры бамбара, характеризующейся сложившейся согласованностью различных по происхождению и даже предназначению явлений, их всепроникаемостью и взаимным переплетением. И в этом, думаю, тоже проявляется один из ведущих принципов культурного процесса региона – всеобъемлющий синкретизм, стремление к гармонизации, согласованию, равновесию любых, даже противоречивых явлений»².

В узком значении Чивара – имя культурного героя бамбара. Это получеловек-полуживотное, в незапамятные времена научивший бамбара земледелию (именно незапамятные, поскольку земледелие в среднем течении Нигера существовало уже во II тысячелетии до н.э.). Он был отпрыском первого живого существа, Мусо Корони (*muso* – женщина, *koro* – старая, *ni* – маленькая), и змеи. Научившись от него обрабатывать землю, люди закопали его живьем, но потом раскаялись и сделали фетиш (*boli*), чтобы дух Чивара мог воплотиться в нем³. Первое упоминание посвященной ему церемонии с участием масок принадлежит перу Мориса Деллафосса⁴.

Относительно же этих церемоний в настоящее время известно следующее. Гауссу Диаварра сообщал, что они являются частью представлений народного театра Котеба⁵. О близости церемоний с участием масок

¹ N'Diaye B. Groupes ethniques au Mali. Bamako: Editions Populaires, 1979. P. 136.

² Арсеньев В.Р. Бамбара: культурная среда и овеществленный мир западно-суданского этноса в коллекциях МАЭ РАН. С. 119.

³ Imperato P.J. The Dance of the Tyi Wara // African Arts. Autumn 1970, Vol. 4, № 1. P. 8.

⁴ Delafosse M. Haut-Senegal-Niger: Le Pays, les Peuples, les Langues; l'Histoire; les Civilisations. Paris: Larousse, 1912. Т. I. P. 138.

⁵ Диаварра Г. Котеба – традиционный театр бамбара // Пути развития театрального искусства Африки: Сб. трудов / Сост. В.М. Турчин. М.: ГИТИС, 1981. С. 56.

Согоникун/Чивара представлениям уже вполне светского театра Котеба писал и П.Дж. Императо¹. В то же время маски, неотличимые от театральных, принимают участие в церемонии по случаю начала полевых работ на фороба (*foroba, foro ba; foro* – поле, *ba* – большое; это общественное поле, аналог римскому *ager publicus*). В этих свидетельствах (а Гауссу Диаварра – носитель культуры) важно то, что организацией представлений Котеба занимаются не ритуально-религиозные объединения дьо (*dyo* или *dio*), но «общества инициаций» тон (*ton*). В их деятельности имеется и религиозная составляющая (как в деятельности любого института традиционного общества) но все же тон – это вообще любые сообщества, отнюдь не обязательно, как в случае с дьо, прямо связанные с религиозной практикой. Так, личная гвардия царей Сегу (XVIII–XIX века) называлась *tonjon* (где *ton* – общество, *jon* – раб, но последнее слово не следует понимать буквально; скорее в данном случае оно обозначает иноплеменника, подчиняющегося чужому сюзеру).

Таким образом, на вопрос, существует или нет тайное общество Чивара, невозможно дать определенный ответ. Больше того, невозможно сказать, существует ли вообще у бамбара иерархическая структура тайных обществ и, тем более, существовала ли она когда-либо. Скорее всего, именно иерархической структуры нет, а число тайных обществ может сильно варьироваться в разных регионах и даже отдельных деревнях. Что же касается общества Чивара, то тут обращает на себя внимание одно обстоятельство: чем старше свидетельство о его существовании, тем скорее оно будет указывать на его эзотерический религиозный характер. Это можно истолковать двояко: во-первых, как отражение процесса постепенной секуляризации общества Чивара и превращения его в своего рода драмкружок для устройства представлений традиционного театра Котеба; во-вторых – как отражение процесса постепенного накопления этнографией материала полевых исследований. По мере умножения знаний по этнографии бамбара становился понятен действительный характер этого общества, неэзотерического по преимуществу. Правда, та или иная доля эзотерики присутствует в деятельности всех без исключения африканских ритуальных объединений. Так, В.Р. Арсеньев описывает любопытный случай, произошедший с ним в деревне Варсала в 140 км от Бамако на дороге в Сегу. Общаясь с местным жителем, говорившем на языке бама-на, В.Р. Арсеньев спросил, есть ли в деревне маски. Тот ответил, что есть, и показал наголовник, который, судя по описанию В.Р. Арсеньева, следует отнести к Типу IV. На свое предложение продать маску В.Р. Арсеньев

¹ Imperato P.J. Sogoni Koun. P. 40.

получил отказ, мотивированный тем, что маска является общественным достоянием. Но это явно была отговорка, поскольку несколькими минутами позже тот же местный житель продал В.Р. Арсеньеву скульптуру, бывшую общественным достоянием ничуть не в меньшей степени. Следовательно, отказ продать маску был вызван весьма вескими причинами, и таковой вполне могла быть ее важная ритуальная роль.

Как мы видели, маски-наголовники антилоп широко распространены не только у бамбара в Мали, но и у других народов в сопредельных странах, причем, не только говорящих на языках манде, но и на языках вольтийской группы (курумба, моси). При этом они не обнаруживают не только стилистического единства между собой, но подчас даже связи с доминирующим этническим стилем (особенно это заметно в случае бамбара). Тем не менее это всегда именно маски наголовники, и они всегда изображают, точнее, обозначают антилопу. Таким образом, между всеми этими масками прослеживается отчетливая связь по способу ношения и объекту изображения. Связь между этими масками прослеживается и по ритуалу: у бамбара все многочисленные типы и подтипы масок Согоникун/Чивара принимают участие в земледельческих обрядах (и в вышедших из них представлениях театра Котеба). У курумба и бобо наголовники участвуют в похоронных обрядах. Надо учесть, что в земледельческих культурах собственно земледельческие и похоронные обряды тесно связаны, а земледелие в Западном Судане появилось не позднее II тысячелетия до н.э. Таким образом, маски-наголовники, изображающие антилоп, обнаруживают сходство, во-первых, по способу ношения, во-вторых, по объекту изображения и частично по ритуалу.

К этому следует добавить и то, что они образуют типологический ряд, выстроенный по принципу нарастания условности: натуралистические наголовники/марионетки бозо и бамбара из города Сегу; наголовники курумба и Тип II наголовников бамбара, а также Тип IV бамбара/минианка; Тип I и все подтипы Типа IV бамбара, наголовники зазаидо моси. Если же выйти за пределы произведений традиционного искусства и попытаться найти что-то имеющее отношение к антилопам среди любых артефактов западносуданских культур, то следует вспомнить о Н'Чербомо¹ – это череп антилопы, обтянутый орнаментированной кожей. У народа сонгаи он служит оберегом и подвешивается над входом в жилище. Все это говорит о том, что маски-наголовники антилоп имеют очень глубокие

¹ *N'Cherbomo*, дословный перевод – голова антилопы (яз. *сонгаи*), то есть то же самое, что *Sogonikun* на бамана.

корни в традиционной культуре народов Западного Судана и, вероятно, восходят к какому-то единому прототипу. Прототип этот, возможно, даже сохранился до наших дней в виде оберегов Н'Чербомо (парадоксально, но эти артефакты сохранились только в культуре сонгаи, самого «правового» народа Западного Судана).

Но вряд ли мы ошибемся, если предположим, что наш гипотетический прототип был унаследован сонгаи от его предшественников. Дело в том, что в Западном и Центральном Судане нет ни одного народа, который не сохранил бы воспоминаний о каких-то предшественниках, которые жили на этнических территориях современных народов до появления последних – «старые», «те, кто был раньше»¹. Это значит, что в формировании всех современных суданских этносов принимали участие древние автохтоны, или, как их называют в исторических преданиях моси или сонгаев, «хозяева земли», «хозяева воды». Эти автохтонные этносы либо сохранились в своем первобытном состоянии, либо вошли в состав новых этносов в виде особых этнокастовых групп (тенгабиси в составе этноса моси). К потомкам этого древнего населения относятся уже знакомые нам курумба и бозо. Курумба сохранили свою культуру, видимо, в практически нетронутом виде; рыболовы-бозо сейчас говорят на одном из многочисленных диалектов языка бамана, но их хозяйственно-культурный тип (ХКТ) очень архаичен (присваивающее хозяйство). Именно у этих народов изображения антилоп наиболее натуралистичны. Вместе с тем самые стилизованные наголовники представлены в искусстве бамбара и моси – народов, создавших государства, в орбиту которых в той или иной степени входили многие народы Западного Судана, и носителей относительно более развитого земледельческого ХКТ, чем курумба. Таким образом, степень условности наголовников, изображающих антилоп, вероятней всего, связана именно с ХКТ – чем он архаичнее, тем более натуралистичны эти маски. И, напротив, у носителей развитого ХКТ явно нарастает степень условности.

Но помимо «количества деформации» (по выражению В.Б. Мириманова) есть еще и «качество деформации», или тот прием, при помощи которого искажается натура. И здесь можно отметить весьма любопытную закономерность: чем сложнее была этническая история данной группы, тем причудливее вид наголовников. И абсолютное первенство в этом отношении принадлежит субэтническим группам в составе этноса бамбара.

Бамбара говорят на одном из языков семьи манден нигер-конголезской макросемьи. Их ближайшие родственники – народ малинке, чьи

¹ Дословный перевод слова *niɲioise* (яз. *морé*, народ моси, Буркина Фасо).



Илл. 4. Слева направо: фигура предка, народ сенуфо, Мали, Кот д'Ивуар; маска Старая гиена (*Suruku kogo*), бамбара, регион Беледугу, Мали; детская кукла и маска Н'Домо, выполненные в характерном для бамбара стиле

общие с бамбара предки создали средневековую империю Мали¹. На языке семьи манден говорят также соседи бамбара и малинке сонинке, предки которых, вероятно, были по меньшей мере одними из создателей государства поздней древности и раннего Средневековья Гана. Таким образом, предки этих народов входили в состав всех западносуданских государств – Гана, Мали, империи Сонгаи и царств бамбара в Сегу и Каарте. Как и любой современный народ, бамбара формировались на основе групп самого разного происхождения, причем, процесс этот до сих пор не завершился. Но в истории формирования этого народа есть специфика, которая, как мы увидим, имеет прямое отношение к маскам антилоп.

Еще в средневековой империи Мали существовала практика инкорпорирования иноплеменников в состав доминирующего этноса. Эти люди имели статус *jon*, «рабов», но, как уже говорилось выше, это скорее были иноплеменники, служившие чуждому сюзерену. Ближайшая аналогия их статусу – римские клиенты, то есть люди, преданные своему патрону и ему обязанные, но лично свободные. Как и римские клиенты из вольноотпущенников, «рабы» малинке и бамбара носят те же клановые имена, что и знать: Диарра, Траоре, Конне, Кулибали, Дембеле и т.д.

¹ Дословный перевод слова *malinke* – «люди Мали». Считается, что бамбара – это малинке, не принявшие в свое время Ислам (самоназвание бамбара *bamananke*; *ka a ban* на яз. бамана значит «отказаться», то есть бамана – «те, кто отказался [от Ислама]).

Как видно на карте и таблице, самые странные формы наголовников, нетипичные для традиционного стиля бамбара, встречаются там, где мандеязычное население активно взаимодействует с другими этносами, частично или полностью их адаптируя. Так, уже упоминавшиеся выше минианка, обитающие на стыке границ Мали, Буркина Фасо и Кот д'Ивуар, являются субэтнической группой народа сенуфо, который входит в состав семьи атлантико-конголезских (вольта-конголезских) нигеро-конголезских языков (раньше включались в семью гур нигеро-кордофанской семьи). Но вне зависимости от того, какой классификации африканских языков мы отдадим предпочтение, ясно, что сенуфо достаточно далеки от народов манде и относятся к тем самым «старым», то есть к древнему населению Западного Судана, обитавшего там до экспансии мандеязычных народов (мандингов) и сонгаев. Тем не менее сенуфо давно испытывают сильное влияние мандингов – об этом говорит хотя бы то, что среди них распространены клановые имена (джаму) малинке и бамбара. Так, в 80-х годах прошлого века послом Буркина Фасо в СССР был Мелеге Траоре, чье клановое имя относится к аристократическим у мандеязычных народов (в то же время президентом Мали был малинке Муса Траоре). Минианка говорят на своем языке, но в Мали (где и распространены интересующие нас маски) по меньшей мере вторым языком общения является бамана. Таким образом, можно констатировать, что минианка оказались частично инкорпорированы в этнос бамбара. В то же время из всех субэтнических групп народа сенуфо только у минианка имеются маски-наголовники антилоп – следует учесть, что искусство сенуфо принадлежит к числу наиболее разнообразных, богатых иконографическими типами и, несомненно, изысканных традиций Западного Судана.

Другая зона активного этнического контакта – регион Бугуни (юго-запад Сикасо и прилегающие к нему территории на крайнем юге Куликоро и на западе Гвинеи). Этническое ядро населения этого региона – васулунке (или васулунка). Иногда они считаются самостоятельным этносом, иногда – субэтнической группой в составе этноса бамбара (в Мали) или мандинка (малинке) (в Республике Гвинея). Напомним, что по происхождению бамбара являются теми же малинке, в свое время «отказавшимися» от Ислама.

Согласно устной традиции, зафиксированной П.Дж. Императо¹, васулунке по происхождению фульбе², осевшие на землю и освоив-

¹ Imperato P.J. Historical Dictionary of Mali. Metuchen (NJ): Scarecrow, 1977. P. 106.

² Фульбе (фула, фулани) – скотоводческий и, частично, кочевой народ, проживающий в Западной Африке на территории от Мавритании до Камеруна, мусульмане-сунниты. Язык фула (фульфульде) принадлежит к атлантической семье нигеро-кордофанской макросемьи языков.

шие сельское хозяйство. В конце XVII – начале XVIII века часть из них мигрировала в Беледугу (к северу от Бамако). До сих пор эта местность около города Кита называется Фуладугу, то есть «место, где живут фульбе». Как уже говорилось выше, эти-то переселенцы, скорее всего, и принесли в Беледугу нетипичные для этого региона наголовники Типа III.

Итак, в масках-наголовниках антилоп можно выделить две группы изображений: простые и сложные. Речь идет не о мере условности, но о том, что образ конструируется из разных компонентов – геометрических форм или частей тела разных животных. Очевидно также, что такие изображения присущи только этническим группам сложного происхождения – таковыми в нашем случае являются минианка (сенуфо, принявшие, по крайней мере частично, культуру мандеязычных народов), васулунке (фульбе, осевшие на землю и адаптированные земледельцами-манде), и бамбара из Фуладугу, которые по происхождению являются теми же васулунке.

В то же время простой тип представлен значительно шире, причем, по преимуществу, там, где древняя этничность сохранилась в более или менее чистом виде, и где сохранился связанный с ней архаичный ХКТ. Из всех народов, у которых есть изображения антилоп, носителями самого архаичного (присваивающего) ХКТ являются нигерские рыболовы бозо; живущие в Буркина Фасо курумба земледельцы, но их ХКТ архаичнее мандингского. То же относится и к бобо¹, обитающим в Буркина Фасо, Мали и Кот д'Ивуар. Несколько нарушают эту достаточно стройную картину горизонтальные и относительно натуралистические наголовники Типа II. Однако не следует забывать, что они связаны с западными бамбара и восточными малинке, причем на той территории, с которой и началась в Средние века экспансия мандингов. Последние – пришельцы на востоке страны бамбара и в Бугуни, но в горах Манден они были такими же древними автохтонами, как сенуфо в Сикасо или курумба и бобо в Буркина Фасо, или бозо на Нигере. Тут, между прочим, резонно будет высказать предположение, что у мандингов изначально был распространен именно горизонтальный тип наголовников, вероятно, более натуралистичный, чем современный Тип II. Следует также обратить внимание на то, что горизонтальные типы распространены в широтном направлении с востока на запад от гор Манден до страны моси (Буркина

¹ Бобо живут на севере Буркина-Фасо (600 тыс. человек) и юге Мали (ок. 200 тыс.). Еще ок. 100 тыс. проживают в Кот-д'Ивуар. Язык бобо, как и бамана, относят к семье манде нигеро-конголезской макросемьи (ветвь самого-бобо).

Фасо). Вертикальные же наголовники встречаются на относительно небольшой территории от Бугуни на юге до Беледугу на севере и, как мы видели, большинство их разновидностей так или иначе связано с фульбе. Единственный вертикальный тип наголовников, который можно встретить на востоке их ареала – маски курумба.

Тут следует добавить, что все только что обозначенные закономерности существуют только в тенденции. Исключения более чем возможны. К примеру, напомним, что В.Р. Арсеньев обнаружил наголовник Типа IV в деревне Варсала, то есть несколько западнее и севернее той территории, на которой этот тип распространен. Но в любом случае распространение наголовников, изображающих антилопу, своеобразно отражает этнокультурное состояние малийского общества: культурное единство сочетается с этническим разнообразием, а ярко выраженное культурное своеобразие некоторых групп мирно сосуществует с неопределенностью их этнического статуса – так, минианка можно считать субэтнической группой в составе этносов и сенуфо, и бамбара. Напомним, что эти народы говорят не то что на разных языках, но на языках, относящихся к разным семьям. Такое положение характерно не только для Мали, но и для всех соседних стран. Блестящую характеристику ему с позиций этносоциологии и этноэкономики дал В.Р. Арсеньев: «Единство культурного континуума региона проявляется в хозяйственной специализации этносов региона. Так, бамбара и малинке – земледельцы саванны, сонинке – земледельцы сахеля и посредники в обменных операциях, обеспечивающие региональную инфраструктуру обменов, фульбе – скотоводы саванн и сахеля, туареги – скотоводы сахеля и Сахары, сенуфо – земледельцы лесосаванной зоны, догоны – земледельцы нагорья Бандиагара, сонгаи – земледельцы прибрежной полосы излучины Нигера, бозо (сорко) – рыбаки водных артерий бассейна Нигера. Кроме этих этносов, которые можно отнести к основным, в Республике Мали имеется много этносов, уступающих последним по численности и исторической глубине, выступающих как вторичные, производные от взаимодействия первых или от сегментации, обособления их отдельных частей»¹.

Что касается традиционной культуры бамбара, то, по весьма компетентному мнению В.Р. Арсеньева, «ни по параметрам “этничности”, ни по параметрам “социальности”, дискретного в своих очертаниях, явления “бамбара” нет. <...> Парадокс же является следствием несовпадения дефиниций и объективной данности. Применительно к бамбара в популяционном плане мы имеем устойчивое взаимодействие с фульбе,

¹ Арсеньев В.Р. Бамбара: культурная среда и овеществленный мир западно-суданского этноса в коллекциях МАЭ РАН. С. 107.

сонинке, малинке, минианка и другими группами населения региона. В языковом отношении бамбара имеют несколько говоров, связанных с исторически устойчивыми географическими зонами культурного взаимодействия (Сегу, Беледугу, Каарта, Кенедугу, Васулу и др.). В рамки этого взаимодействия, особенно на периферии исторических центров бамбара, включаются языковые, культурные, популяционные и социальные массивы соседних групп. При этом такие группы, как правило, имеют свои центры влияния, выступающие источниками “силового” (интенсивного) напряжения. Для сонинке это сахель в бассейне Сенегала. Для малинке – горный Мандинг и верхнее течение Нигера. Для фульбе – районы Масина и Васулу. Для сенуфо – лесная “гвинейская” зона и др.»¹.

Как представляется автору, маски-наголовники антилоп точно отражают положение, описанное В.Р. Арсеньевым: с одной стороны, нет никакого единого этноса бамбара – он при ближайшем рассмотрении оказывается конгломератом субэтнических групп часто вовсе не мандингского происхождения. Точно так же нет и единого языка бамана – он распадается на множество диалектов. Тем не менее явно присутствует сознание единства, выражаемое в зримых и осязаемых символах. Одним из таких символов и являются маски-наголовники, изображающие антилоп.

Судя по тому, что маски-наголовники антилоп используются во время ритуальных охот в церемониях охотничьих союзов, история таких масок уходит в самую глубокую древность – вероятно, их появление следует гипотетически отнести к африканскому позднему каменному веку. Следует учесть поразительную устойчивость материальной культуры в Мали – так, современные железные топоры бамбара в точности повторяют форму своих каменных предшественников. В то же время чрезвычайно архаичные артефакты Н’Чербомо у сонгаи позволяют по крайней мере предположить, как могли выглядеть эти древние маски и из чего они развились.

Итак, маски-наголовники, изображающие антилоп, весьма характерны для культуры Республики Мали, и появились они скорее всего в глубокой древности. Анализ их разнообразных форм позволяет в определенной мере реконструировать этническую историю Мали и сопредельных стран. Этого вполне достаточно для того, чтобы признать, что в данном случае «этикетка» культуры соответствует реальному положению вещей.

¹ Арсеньев В.Р. Бамбара: культурная среда и овеществленный мир западно-суданского этноса в коллекциях МАЭ РАН. С. 147.

Т.К. Мкртычев

РАННИЕ СТРАНИЦЫ ИКОНОГРАФИИ ОБРАЗА БУДДЫ

Любой разговор о буддизме активизирует в массовом сознании устойчивый набор штампов, к которому смело можно отнести такие понятия, как Будда, нирвана, медитация. Если объяснения терминологии требуют определенных знаний о буддийском учении, то практически каждый человек сможет дать примерное описание образа Будды: обычно сразу вспоминаются округлое лицо, полуприкрытые миндалевидные глаза, чуть заметная улыбка. Люди, знающие о буддийском искусстве чуть больше, добавляют некоторые особенности в облике Будды: иногда это знак на лбу между бровями – «третий глаз», странная высокая прическа, непомерно длинные мочки ушей. Несмотря на то, что образ Будды видоизменялся как во времени, так в зависимости от региона, именно он, тем не менее, в обобщенном виде является визуальной «визитной карточкой» буддизма.

Процесс формирования образа Будды имеет длительную историю, многие страницы которой до сих пор остаются предметом научных дискуссий. Индийская традиция совершенно определенно считает Будду реальной исторической личностью – сыном царя небольшого государства на северо-востоке Индии, который, с индуистской точки зрения, был реформатором брахманизма, а с буддийской – основателем совершенно нового учения. Более того, ранний буддизм не рассматривал Будду как божество: Будда оказывался лишь совершенным человеком, которому удалось найти Истину. Со временем буддизм из этико-философского учения превратился в религию, в комплексе которой сформировалось конфессиональное искусство, а образ Учителя занял в этом искусстве центральное место. Вопросы – как выглядел Будда, как формировался его образ в буддийском искусстве, какие изменения происходили

в образе Будды, чем они были вызваны? – неоднократно поднимались в специальной литературе¹.

Задача данной статьи – показать процесс формирования образа Будды, его варианты и изменения, происходившие в течение первого тысячелетия существования буддизма (ранние страницы в истории буддийского искусства). Это позволит сравнить общепринятую ныне «визитную карточку» и реконструируемый исследователями «первоначальный портрет» основателя буддизма.

АНТРОПОМОРФИЗМ Будды

Когда в начале XIX века буддийское искусство стало объектом изучения, антропоморфизм Будды не ставился под сомнение; однако к середине позапрошлого столетия, и прежде всего в связи с созданием Археологической службы Индии, был собран обширный материал по истории буддийского искусства, и по мере изучения археологических памятников и попыток выстроить хронологию древних буддийских сооружений обнаружилось, что большинство открытых памятников с изображением Будды в образе человека относятся уже к первым векам нашей эры. Правда, один из пионеров изучения индийского искусства А. Канингхем опубликовал изображение Будды, которое он отнес ко II–I векам до н.э.² Издание это – библиографическая редкость, хотя часто упоминается в разных работах более поздних авторов. Тем не менее эта единичная находка не смогла помешать возникновению в научной литературе гипотезы о существовании в буддийском искусстве так называемого аиконического периода, когда Будда изображался в виде различных атрибутов, символизирующих его присутствие. Эта гипотеза была сформирована на материалах наиболее ранних буддийских памятников. Так, на рельефах, украшающих ступу в Санчи II и ступу в Бхархуте, датируемых примерно 100–80 годами до н.э., а также на ступе в Санчи I (рубеж нашей эры) известны многочисленные изображения джатак (эпизодов из предшествующих воплощений Будды Шакьямуни) и различные сцены поклонения. При этом во всем изобразительном многообразии на этих памятниках нет ни одного

¹ См.: *Huntington S., Huntington J. The Art of Ancient India. Buddhist, Hindu, Jain.* Boston; London: Weatherhil, 2001. P. 113. № 4.

² *Cunningham A. Report of Tours in the Gangetic Province from Badaon to Bihar in 1875–76 and 1877–78 // Archaeological Survey of India. Vol. II. Calcutta, 1880 (reprint: Varanasi, 1968. Pp. 26–27. Pl. 9. Fig. 2).*

антропоморфного изображения основателя Учения: вместо него в композициях присутствуют атрибуты – тюрбан, дерево бодхи, ступни ног, трон, колесо Закона, которые символизируют присутствие Будды.

Гипотеза об айконическом периоде благополучно вошла в искусствоведческую литературу и стала достоянием популярных книг по истории буддийского искусства и ряда учебников¹. Вместе с тем для людей, не изучавших историю искусства, существование такой страницы в буддийском искусстве, когда Будда не изображался в образе человека, остается малоизвестным. Массовое сознание никогда не изменяло штампу – «визитной карточке» буддизма: человеческой улыбке Будды.

Происхождение «визитной карточки»

Несмотря на то, что новые факты о ранних страницах буддийского искусства пока не найдены, ряд исследователей во второй половине XX века вновь обратились как к общеизвестным памятникам, так и различным буддийским источникам для того, чтобы понять, как формировался образ Будды.

Прежде всего, следует начать с того, что несмотря на существование двух общепринятых вариантов датировки жизни Будды и, соответственно, времени начала формирования буддийского учения, за последние десятилетия наметилась тенденция к омоложению этих событий: вместо VI–V веков до н.э. буддологами предлагается конец V – начало IV века до н.э.² Основанием для этого служат археологические материалы, показывающие, что именно в это время начался процесс урбанизации в Северо-Восточной Индии – на территории жизни и проповеднической деятельности Будды. Общеизвестно, что на раннем этапе буддизм был этико-философским учением, направленным на городское население. Однако материальные свидетельства, в том числе и произведения искусства, столь ранних этапов существования буддизма у нас отсутствуют.

Первые произведения искусства, которые могут иметь принадлежность к буддизму, относятся ко времени правления династии Маурьев

¹ Тюляев С.И. Искусство Индии. М.: Наука, 1968. С. 37; *Mode X. Искусство Южной и Юго-Восточной Азии*. М.: Искусство, 1978. С. 49–51; *Beguin G. Buddhist Art. An Historical and Cultural Journey*. Bangkok: River Books, 2009. Pp. 39–41.

² Андросов В.П. Будда Шакьямуни и индийский буддизм. Современное истолкование древних текстов. М.: Восточная литература, 2001. С. 45.

(IV–III века до н.э.). Считается, что самый известный маурийский император Ашока (272–231 до н.э.) в какой-то момент своего царствования стал буддистом. С его именем связывают большое число разных памятников, часть из которых могла иметь отношение к буддизму. Одним из таких произведений является капитель, оставшаяся от стамбхи, поставленной в Сарнатхе во время правления императора Ашоки и на первый взгляд служащая подтверждением существования аиконического этапа в буддийском искусстве. Капитель состоит из четырех соединенных между собой полуфигур львов, которые, по всей видимости, поддерживали не сохранившееся «колесо закона» (чакру). Известно, что Будда происходил из рода Шакьев, символом которого был лев, а голос самого Будды сравнивали с «рыком льва». Не случаен и выбор места для расположения стамбхи со львами – именно в Сарнатхе Будда прочитал первую проповедь, «повернул колесо закона».

Однако как стилистика сарнатхской капители, так и образ льва, несомненно, были заимствованы из искусства соседнего Ахеменидского Ирана, где лев был символом имперского величия. Более того, небольшое количество известных памятников искусства эпохи Маурьев не позволяет ни подтвердить, ни опровергнуть существование в маурийском искусстве практики изображения Будды в образе льва.

Более поздние общеизвестные памятники буддийского искусства относятся ко времени правления двух других династий в истории Северо-Восточной и Центральной Индии – Шунгов и Сатаваханов. Упомянувшиеся уже ступа в Санчи II, ступа в Бхархуте, а также ступа в Санчи I не имеют на своих многочисленных рельефах изображений Будды в образе человека. Тем не менее современные исследователи дают этому вполне логические объяснения. Так, по сюжетам джатак, изображенных на рельефах, Будда в человеческом облике в них просто не присутствует: исторический Будда Шакьямуни не является темой джатак. Многочисленные сцены поклонения буддистов тем или иным предметам передают процессии и ритуальные действия, происходившие уже после перехода исторического Будды в нирвану, а следовательно, его место занято атрибутами, символизирующими его присутствие¹.

Развивая тезис «Если изображения Будды не найдены, значит, их и не было», исследователи обращаются к письменным источникам. Очевидно, на начальных этапах своего существования буддизм как этико-философское учение, в котором основной упор делался на устную проповедь и письменный текст, не особенно нуждался в изобразительном искусстве.

¹ *Huntington S., Huntington J. The Art of Ancient India. Pp. 97–100.*

Между тем анализ текстов, определяющих правила поведения монахов в буддийских монастырях, дает интересные свидетельства об украшении монастырей еще при жизни Будды. По мнению специалиста по истории буддийского учения Г. Шопена, речь идет о художественном убранстве буддийских сооружений живописью и скульптурой¹. Имеются китайские раннесредневековые источники, в которых говорится о прижизненных скульптурных изображениях Будды и живописных воспроизведениях историй из жизни Учителя, сделанных сразу после его нирваны.

Несмотря на то, что произведений искусства, которые могли быть современниками Будды, до сих пор не обнаружено, их отсутствие объясняется не запретами на создание образа Учителя, а материалами, из которых они делались – в условиях сильной влажности дерево не сохраняется, а металлические изделия, как правило, со временем переплавлялись.

Итак, вероятно, «визитная карточка» буддизма – изображение Будды в образе человека – могла существовать в буддийском искусстве изначально, однако о том, как она выглядела, мы можем судить только по более поздним материалам, относящимся к первым векам нашей эры. Несмотря на большую изученность вопроса, и тут сформировались свои штампы, перекочевавшие в учебники и популярную литературу.

ШТАМП «ПРОИСХОЖДЕНИЕ АНТРОПОМОРФНОГО ОБРАЗА БУДДЫ»

Основное количество самых ранних произведений искусства, демонстрирующих антропоморфный образ Будды, которыми мы в настоящий момент располагаем, относятся ко времени правления династии Кушан (вторая половина I – начало IV века до н.э.), поэтому до настоящего времени в истории искусства доминирует теория о формировании антропоморфного образа Будды именно в кушанское время. А между тем и в докушанской эпохе имеются разнообразные материалы, показывающие, что процесс сложения антропоморфного образа происходил и раньше – в первых веках до нашей эры и на рубеже эр.

В этой связи необходимо отметить несколько обстоятельств.

Во-первых, примерно в конце I тысячелетия до н.э. в буддийском учении сформировалась концепция особых отметок (лакшан) на теле Будды: в письменных источниках описываются 80 характеристик

¹ Schopen G. On monks, nuns and «vulgar» practice: the introduction of the image cult into Indian Buddhism // *Artibus Asiae*. 1988–1989. V. XLIX. Pp. 153–168.

Будды, включающие 32 лакшаны, которые отличали его от обычных людей. Эти отметки должны были помочь буддийским монахам создать зрительный образ Учителя во время медитации. Как показывают произведения искусства кушанского времени, некоторые лакшаны были использованы художниками в качестве характерных черт при создании образа Будды.

Второе обстоятельство связано с распространением буддизма из Индии на территорию современного Афганистана и Центральной Азии, где доминировала эллинистическая культура (регионы Бактрия и Каписа). Несмотря на легендарные свидетельства о начале миссионерской деятельности буддийской общины еще при императоре Ашоке, археологические материалы свидетельствуют, что строительство буддийских монастырей и ступ на территории северо-западной Индии (Гандхары и Удияны) началось только в конце II – начале I века до н.э. Затем в I веке до н.э. – I веке н.э. буддийские культовые сооружения начали строиться на территории Каписы (Афганистан). После объединения всех этих регионов под властью Кушан со второй половины I века н.э. строительство буддийских памятников зафиксировано и в Бактрии (юг Средней Азии).

Третье обстоятельство связано с политической экспансией и миграциями, происходившими в противоположном направлении, из районов Афганистана и Центральной Азии в северо-западную Индию. В начале II века до н.э. это были военные походы правителей Греко-Бактрийского царства за Гиндукуш в Индию. Затем в середине II века до н.э. из Бактрии в Индию двинулась волна беженцев, которые ушли от нашествия кочевников, разгромивших Греко-Бактрийское царство. В начале I века до н.э. в Гандхаре появились пришедшие с запада и создавшие здесь свое царство индо-саки, которых сменили индо-парфяне. Наконец во второй половине I века н.э. в связи с возвышением в Бактрии юэджийского рода Кушан возникло большое государство, на значительное время объединившее часть Центральной Азии и Афганистана, северо-западную и центральную Индию под властью одной династии.

Эти обстоятельства показывают, что в период с I века до н.э. по I век н.э. (докушанское время) эллинистическая культура с ее идеологическими представлениями, искусством и художественными технологиями активно взаимодействовала с буддизмом. В комплекс эллинистической культуры входило устойчивое представление об антропоморфизме богов. В свою очередь, в это время буддизм уже располагал представлениям о том, как должен выглядеть Будда, в том числе и антропоморфными характеристиками.

У нас есть интересный пример формирования антропоморфного образа Будды – уникальный золотой жетон (храмовая монета?),

найденный в одном из погребений Тилля-тепе (Бактрия), датированном второй половиной I века до н.э. На аверсе этого жетона имеется изображение обнаженного бородатого мужчины, который поворачивает большое колесо с восемью спицами. Над мужчиной расположена надпись письменностью кхароштки¹, которая переводится как «поворачивающий колесо дхармы». Данная надпись позволяет однозначно интерпретировать этот персонаж как Будду. Исследователи предлагают два возможных прототипа данного образа – Зевса или Геракла. На реверсе помещено изображение льва и надпись на кхароштки: «Не знающий страха». В этом случае перед нами также символическое изображение Будды – «льва из рода Шакьев». Сопроводительная надпись «Не знающий страха» является одним из эпитетов Будды². Таким образом, перед нами пример встречи и взаимодействия двух традиций – эллинистической иконографии антропоморфных богов и буддийского содержания, передаваемого с помощью символов (колесо, лев) и текстов. Несмотря на то, что изображение невелико по размерам, в предлагаемой иконографии Будды имеются две черты, которые в дальнейшем никогда не встречаются в образе основателя Учения, – борода³, заимствованная либо у Зевса, либо у Геракла, и нагота, свойственная ряду античных мужских божеств. Вот с такого тупикового варианта начинает складываться «визитная карточка», на основании которой будут представлять Будду в образе человека.

Можно предположить, что по мере миссионерского продвижения буддизма от первоначального места проповеди Будды для помощи новообращенным возникла необходимость использования изобразительного искусства как одного из средств пропаганды учения. Генезис этого процесса, скорее всего, приходится на I век до н.э. – начало I века н.э. Археологические исследования на городище Таксила (Гандхара) выявили монументальный храм с прямоугольной планировкой и апсидой

¹ Индийское письмо, распространенное в Северной Индии и в Бактрии. Есть предположение, что оно произошло от арамейского письма.

² *Fussman G., Quagliotti A.-M. The early iconography of Avalokitesvara // L'Iconographie ancienne d'Avalokitesvara // Publications de l'Institut de Civilisation indienne. Paris: Collège de France, 2012. P. 28.*

³ Исключение составляет иконография «Будда в аскезе». На скульптуре из Сикри II–III веков изображен сидящий в позе лотоса Будда с руками, сложенными в дхьяна-мудре – жесте медитации. Помимо необыкновенной, почти анатомической худобы тела у Будды имеется небольшая курчавая борода.



Илл. 1. Жетон из Тилля-тепе и монета Канишки

(блок D)¹. В слоях, датируемых началом I века нашей эры, были найдены фрагменты стукковой скульптуры. Один из фрагментов – голова сатира – содержит отсылку к эллинистическому влиянию, исходящему с запада; второй фрагмент соотносят с головой бодхисаттвы, что указывает на буддийскую иконографию, скорее всего пришедшую из Индии. Так на фрагментарном материале прослеживаются две составляющие искусства этого региона – эллинистическая и индийская.

Более надежным подтверждением существования изображений Будды в облике человека в докушанское время служат находки буддийской каменной скульптуры на памятнике Буткара 1 (долина Сват, Удияна) в слоях рубежа эр – по мнению исследователей, в ее иконографии прослеживаются парфянские черты, носителями которых были индо-парфяне².

Кушаны и ДВЕ «ВИЗИТНЫЕ КАРТОЧКИ»

Как же Кушаны оказались связаны с развитием буддийского искусства и антропоморфным образом Будды? На основании многочисленных находок буддийской скульптуры принято говорить о расцвете буддийского искусства именно в период правления Кушан, и именно антропоморфный образ Будды занимает в репертуаре буддизма одно из важных мест.

¹ Несмотря на то, что планировка храма имеет прямые аналогии с синхронными буддийскими пещерными сооружениями Западной Индии, его принадлежность к буддизму остается предметом дискуссии.

² *Faccenna D. Sculptures from the Sacred Area of Butkara 1 (Swat, W. Pakistan) // Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente. Reports and Memoirs. Rome, 1962–1964. V. 2. № 2–3. Pl. 143, 144, 193.*

Кушаны и прежде всего самый известный кушанский император Канишка (127–151) в буддийской традиции считаются приверженцами буддийского учения. Вместе с тем, насколько можно судить по данным нумизматики и собственным кушанским прокламативным надписям, государственная идеология строилась на поклонении множеству богов разных традиций, в том числе и Будде. Однако в Рабатакской надписи¹ среди основных богов, для которых Канишка приказывает возвести династийное святилище, упомянуты Ормазд, Умма, Нана, Срош, Нараса, Михр, возможно Махасена, но Будды в этом перечне нет².

Можно предположить, что кушанские власти если и не придерживались буддийского учения, то, как минимум, оказывали ему поддержку. Будучи завоевателями Индии, кушаны так или иначе пытались встроиться в индийское общество, и буддизм мог предоставить один из самых доступных путей сделать пришельцев частью местного населения, так как буддийское учение не поддерживало принятое в Индии деление общества на варны. Масштабное строительство буддийских монастырей и ступ на всей территории Кушанской империи, которое отмечается в конце I века, было обусловлено экономической поддержкой кушанских властей. Можно предположить, что такая активизация строительства вызвала к жизни необходимость оформления построенных сооружений и как следствие подъем искусства, в частности скульптуры. Кроме того, заказ на изготовления изображения Будды или бодхистаттвы давал дарителю духовную заслугу в системе буддийского учения, что стимулировало заказы, а следовательно, и художников.

Следует отметить, что на кушанских монетах выделяются несколько вариантов изображений Будды и бодхисаттв. Анализ этих изображений и их сопоставление с изображениями других богов на кушанских монетах, показывает, что при изготовлении штемпелей с изображением Будды и бодхисаттв резчики воспроизводили монументальную буддийскую скульптуру, тогда как при изображении других богов они создавали собственную «монетную» иконографию, базирующуюся на произведениях других видов искусства.

В кушанское время сложились два художественных центра, которые были основными производителями буддийской скульптуры и создателями иконографии, – Гандхара и Матхура.

¹ Скальная надпись, обнаруженная рядом с династийным святилищем кушанского времени Сурх-Котал (Бактрия).

² *Sims-Williams N., Cribb J. A New Bactrian Inscription of Kanishka the Great // Silk Road Art and Archaeology. Kamakura, 1996. V. 4. Pp. 75–142.*

ФЕНОМЕН ГАНДХАРЫ

Гандхара – историко-культурный регион, расположенный на северо-западе Индии. Найденная в этом регионе и окрестных областях буддийская скульптура несет на себе очевидное западное влияние. Когда в середине XIX века были открыты первые образцы гандхарской скульптуры, они живо напомнили историкам искусства античные произведения. «Будда в образе Аполлона» – определение, данное А. Фуше¹, достаточно точно отражает «глас народа» того времени. Правильные «античные» черты лица; вьющиеся волосы, напоминающие локоны Аполлона; одяние, в котором без труда угадывалось сходство с хитоном, чаще с тогой; греческие пропорции тела (1:8); классическая постановка ног стоящих фигур – одна нога чуть расслаблена, опора перенесена на другую (*contrapposto*). Для образованных европейцев конца XIX – начала XX века образ Будды неожиданно стал в один ряд с античными богами. Тогда же появился термин «искусство Гандхары», обозначивший целый художественный феномен.

Западное влияние на «Гандхару» было очевидно, но вопрос – кто же оказал большое влияние на формирование гандхарского искусства (греки, греко-бактрийцы или римляне) – долгое время оставался предметом бурных научных дискуссий. Между тем к концу XX века по мере археологического изучения всего северо-западного региона Индии, а также прилегающих к нему Каписы и Бактрии, выяснился ряд обстоятельств.

Прежде всего стало ясно, что термин «Гандхара» (гандхарское искусство) не совсем корректен для обозначения этого художественного феномена. Произведения гандхарского искусства найдены как в Гандхаре и Удияне на восточных склонах Гиндукуша – собственно в северо-восточной Индии, так и в Бактрии и Каписе, находившихся к западу от Гиндукуша. Имеющиеся материалы позволяют предположить, что в этих историко-культурных регионах в кушанское время (I–III века) происходили примерно одинаковые процессы формирования «одного стиля», и некоторые исследователи предлагают определять его как «бактрийско-гандхарский»². В этом стиле были выработаны некоторые общие черты, которые легли в основу обобщенного образа Будды.

¹ Foucher A. The Greek Origin of the image of the Buddha // The beginnings of the Buddhist art and other essays in Indian and Central Asian archaeology. London: H. Milford, 1917. Pp. 111–139.

² См. подробнее: Huntington S., Huntington J. The Art of Ancient India. P. 110.



Илл. 2. Образы Будды и бодхисаттв в скульптуре Гандхары

Так, художники, работавшие над созданием иконографии Будды, в качестве прототипа использовали эллинистическую антропоморфную скульптуру. К ней добавили несколько характеристик (лакшан), взятых из буддийских письменных источников – выступ на темени (ушниша), метка на лбу между глаз (урна)¹, нимб над головой (мандорла). Еще одной неперменной характеристикой образа Будды, не входившей в число упоминаемых в источниках лакшан, стали длинные мочки ушей.

Помимо физических отличий антропоморфное изображение Будды было наделено иконографическими чертами, которые должны передавать трансцендентную природу Учителя и символизировать определенные этапы его жизни. Такими чертами стали жесты Будды – мудры, появившиеся еще в докушанское время. Вероятно, при Кушанах стали каноническими четыре таких жеста (абхайя-мудра – жест защиты;

¹ В бактийско-гандхарском регионе существовало множество различных вариантов изображения урны – от рельефного выступа до специальных вставок из других материалов (полудрагоценных камней) и использования объема урны в качестве реликвария.

дхаяна-мудра – жест медитации; дхармачакра-мудра – жест начала Учения; бхумиспарша-мудра – жест, свидетельствующий о победе Учения)¹.

Очевидно, регионы, где получил распространение бактрийско-гандхарский стиль, имели собственные художественные школы; однако большая часть имеющейся ранней буддийской скульптуры в силу истории формирования музейных коллекций не имеет точной археологической привязки к историко-культурным регионам, а тем более к конкретным памятникам со стратиграфией и хронологией. Наиболее яркий пример этому – огромная коллекция Британского музея, классификацию которой исследователи вынуждены были делать на основании лишь некоторых иконографических признаков².

Не претендуя на обобщающую классификацию произведений бактрийско-гандхарского региона, отметим ряд иконографических характеристик, которые показывают разнообразие в облике Будды. Так, наряду с фигурами, имеющими классические пропорции (1:8), встречаются статуи, имеющие сжатые пропорции («четыре головы» – 1:4), напоминающие позднеримские образцы. Можно предположить, что эти произведения были выполнены позже скульптур, имеющих классические пропорции тела.

Другой чертой в образе Будды, со временем исчезнувшей, были усы. Они встречаются достаточно часто, в том числе и на, возможно, наиболее ранних изображениях кушанского времени³. Самое позднее изображение

¹ Если западное происхождение стоящего Будды не вызывает сомнений, то вопрос о генезисе Будды, сидящего в позе лотоса, не так однозначен. На первый взгляд, поза лотоса, в которой так часто изображается Будда, имеет древние корни в индийском искусстве. Персонажи в этой позе встречаются в искусстве Индии еще в III–II тысячелетиях до н.э. (Мохенджо-Даро, Хараппа). Более поздним продолжением темы, которая перешла в буддийскую иконографию, могут служить изображения правителей в I веке до н.э. на индо-скифских монетах. Однако и вне Индии известны изображения персонажей в этой позе. К ним относится персонаж (царь? герой?), выгравированный на костяном распределителе из культового центра Калалы-гыр 2 в Левобережном Хорезме, датируемом не позднее II века до н.э. (см.: Калалы-гыр 2: культовый центр в Древнем Хорезме / Ред. Б.И. Вайнберг. М.: Восточная литература, 2004. Рис. 5/24).

² Zwalf W. Catalogue of Gandhara Sculpture in British Museum. V. I. London: The British Museum, 1997. Pp. 69–72.

³ К ранним изображениям Будды в образе человека принято относить Бимаранский реликварий, на котором запечатлены шесть персонажей – два

Учителя с усами, очевидно, выполненное западным художником, известно в живописи Мирана (III век).

На значительной части бактрийско-гандхарской скульптуры на смену первоначальным волнистым «волосам Аполлона», делавшим Будду похожим на греческого бога, со временем пришли улиткообразные завитки, которые, согласно источникам, образовались, когда принц Сиддхартха перед уходом из дворца срезал свои длинные волосы. Известны примеры, на которых часть прически изображена в виде волнистых волос, а волосы на ушнице переданы завитками-«улитками».

Эти примеры позволяют составить «портрет» Будды, распространенный в бактрийско-гандхарском регионе кушанского периода, но позже изменившийся: это мужчина с правильным телосложением, закутанный в складчатое одеяние, образ которого имел неизменный набор характеристик – ушница, урна, мандорла, длинные мочки ушей; некоторые черты со временем исчезли (усы) либо претерпели изменения (волнистые волосы сменились улиткообразными завитками). На значительном количестве произведений бактрийско-гандхарского региона изображение складок одеяния показывает, что делавший их художник уже не знал, как выглядят реальные греческий гиматий или римская тога.

В I–III веках в бактрийско-гандхарском регионе складывается иконография бодхисаттв – божественных существ, которые достигают возможности перехода в нирвану, но остаются в миру, помогая и подавая пример простым буддистам. Понятие бодхисаттвы получило первичное развитие в некоторых школах хинаяны еще в первых веках до н.э., но окончательное теоретическое обоснование приобрело в махаяне в начале нашей эры. Наиболее популярными были два образа – бодхисаттва Майтрея (Будда будущего) и бодхисаттва Авалокитешвара (воплощение сострадания). Бодхисаттвы изображались в соответствии с эллинистической художественной традицией (постановка ног в положении *contrapposto*, соразмерность фигуры, классическая моделировка мускулатуры и складок одеяния), в царственном убранстве – украшенные богатыми ювелирными изделиями (браслеты, серьги, нагрудные украшения, в том числе и шнур брахмана), в индийских одеяниях – юбка-дхоти на бедрах и плащ-шарф, опоясывающий тело. Бодхисаттвы наделялись определенными чертами будд – выступом на темени (ушницей), меткой на лбу между бровей, длинными мочками ушей. Усы, которые со временем исчезли

Будды. Исследователи предлагают достаточно широкие датировки реликвария – от конца I века до н.э. до начала II века до н.э. (см.: *Huntington S., Huntington J. The Art of Ancient India. Pp. 113–115.*)

в иконографии Будды, в образах бодхисаттв сохранились. Вместе с тем бодхисаттвы получали и собственные атрибуты, по которым их можно было опознать: обычно в левой руке Майтреи находится сосуд с водой бессмертия, одним из атрибутов Авалокитешвары является лотос, с которым он принимает имя Падмапани («поддерживающий лотос»).

Стоит отметить, что среди искусствоведов, пишущих о буддийском искусстве, широко распространено мнение, что ранний буддизм (хинаяна) отрицательно относился к изображениям Будды, и только с развитием махаяны на рубеже эр в буддизме начала складываться традиция его визуального воплощения. В настоящее время ряд известных специалистов по буддизму (Г. Шопен и др.) считают, что в текстах хинаяны отсутствует какой-либо запрет на изображения Будды, что опровергает распространенное предположение о махаяне как катализаторе развития искусства в буддизме¹.

В кушанское время антропоморфное изображение Будды (бодхисаттвы) могло быть самостоятельным объектом поклонения (в виде отдельной скульптуры или стелы) либо включалось в композиции, составлявшие систему оформления буддийского памятника в качестве нарративных рельефов, известных со времени правления династии Шунгов. При Кушанах в бактрийско-гандхарском регионе широкое распространение получили рельефные изображения эпизодов земной жизни царевича Сиддхартхи, в результате которой он стал Буддой Шакьямуни. Эти эпизоды являются иллюстрациями к буддийским каноническим текстам «Divyavadana», «Lalitavistara», а также упомянуты в текстах Асвагошы – «Buddhacarita» и «Saundara Nanda», составленных в I веке. Известно более 20 различных эпизодов, воспроизведенных в нарративных рельефах и культовых статуях.

В I–III веках в бактрийско-гандхарской традиции нарративные сцены приобрели собственные характеристики. Во-первых, как правило, центром композиции является Будда Шакьямуни; остальные персонажи изображены так или иначе во взаимосвязи с центром, и в большинстве случаев фигура Будды выполнена в большем масштабе, чем окружающие персонажи. Во-вторых, композиционно каждый сюжет представляет отдельную сцену, выделенную архитектурным элементом (пилоном, аркой), в результате чего получаются отдельные «кадры», выхваченные из общего повествования. Вероятно, это повествование должно было развиваться линейно, но, к сожалению, в бактрийско-гандхарском регионе до сих

¹ *Shopen G. Mahayana in Indian Inscriptions // Indo-Iranian Journal. 1979. V. 21. P. 16.*

пор не известен ни один памятник, где нарративные рельефы были бы обнаружены *in situ* в таком количестве, чтобы реконструировать полную изобразительную программу монастыря (святилища). Исключение составляют специальные навершия на ступах – хармики, на которых, как правило, помещены четыре сюжета (обычно это отъезд из дворца принца Сидхартхи, Будда под деревом бодхи, первая проповедь Будды, Будда в нирване).

Уже в кушанское время в рамках махаяны развивается представления о Рае, отразившееся в появлении композиции «Будда на лотосе», символизирующей изображение рая Сукхавати, а сам Будда в этом случае должен интерпретироваться как Будда Амитабха (стела из Мохаммед Нари). В особую группу выделяются стелы, на которых изображены мифологические эпизоды буддийского учения – чудо в Сравасти, Будда в нише в окружении небесных музыкантов, демонстрирующих пребывание в небесном раю Тушита, и т.д. Одной из распространенных тем в репертуаре бактрийско-гандхарского региона стало изображение донаторов (представителей кушанской знати), которые наделялись современными им реалиями – одеянием, прической, вооружением.

Матхура – центр индийского буддизма

Другим важным центром формирования антропоморфной иконографии Будды стала Матхура – район и поселение в Центральной Индии. В отличие от бактрийско-гандхарского региона, в произведениях которого прослеживается западное влияние, матхурская скульптурная школа имеет автохтонное происхождение. Одним из первых ее произведений считается монументальная скульптура якша (божества лесов и плодородия), найденная в местечке Паркхам в 20 километрах южнее Матхуры. Якши и якшини (женские ипостаси якш) – популярные персонажи индийского искусства, иконография которых была разработана еще во времена правления династий Шунгов и Сатаваханов; собственно, она и стала основой для формирования буддийской иконографии Матхуры.

В Кушанской империи Матхура была одним из столичных центров, представлявший собой комплекс расположенных в радиусе примерно тридцати километров различных сооружений, в числе которых находилось и династийное святилище кушанских правителей.

В ремесле региона важное место занимало изготовление монументальной круглой скульптуры как буддийской, так и не имеющей отношения к буддизму. Основным материалом служил красноватый песчаник из

каменоломен в Сикри. Произведения матхурской скульптуры были обнаружены далеко за пределами региона, что свидетельствует о популярности школы в кушанское время¹.

Матхурские скульпторы, работающие в рамках буддийского искусства, создали собственный образ основателя Учения. Несмотря на то, что стоящая фигура Будды выполнялась в греческих пропорциях (1:8), торс в матхурской скульптуре не имел классической моделировки: Будда изображался с широкими плечами, чуть выделенной мускулатурой груди, подчеркнутой талией, массивными ногами, которые равномерно опирались двумя ступнями на постамент (никакого *contrapposto*). По сравнению с портретом Будды, принятым в бактрийско-гандхарском регионе, в изображении лица Учителя в Матхуре происходят определенные изменения – чуть округляется овал лица, изменяется форма губ² и бровей, моделировка глаз. На многих скульптурах Будда изображен с бритой головой. В Матхуре наблюдается и собственный подход к изображению лакшан: так, ушниша, в бактрийско-гандхарском регионе изображавшаяся в виде шиньона волос, в Матхуре приобрела форму закрученной раковины (*kapardin*); метка на лбу между бровей практически всегда изображается в виде рельефного круглого выступа. Неизменными в облике остаются удлиненные мочки ушей.

Одним из наиболее ярких примеров матхурского образа Будды является статуя бохисаттвы, дарованная буддийской общине монахом Бала. На постаменте статуи имеется надпись, датированная 3-м годом царствования Канишки. Примечательно, что несмотря на то, что в надписи скульптура определена как бодхисаттва, она передает образ Будды. Основатель Учения изображен прямостоящим, широкоплечим, с выделенной талией, массивными ногами. Очевидно, правая рука Будды была сложена в жесте абхай-мудра – наиболее популярном жесте буддийской скульптуры матхурской традиции, левая рука покоится на пояснице. Будда облачен в традиционное индийское одеяние – дхоти, многочисленные складки

¹ Имеется обширная литература, в которой рассматривается взаимодействие между бактрийско-гандхарским регионом и Матхурой, а также ведется полемика об их первенстве в формировании антропоморфного образа Будды (см.: *Zwalf W. Catalogue of Gandhara Sculpture in British Museum. V. I. P. 41*). В ряде случаев эта полемика принимала политический характер и использовалась для доказательства автохтонного развития индийского искусства (А. Кумарасвами).

² Можно предположить, что именно в Матхуре формируется знаменитая «улыбка Будды».



Илл. 3. Образы Будды в скульптуре Матхуры

которого выполнены невысоким рельефом и передают легкую прозрачную ткань. Между ног расположен лев, который становится одним из обязательных элементов постаментов Будды. За спиной покоится столб, на котором была размещена чатра – зонтик, символизирующий достижение просветления. Статуя была найдена в Сарнатхе в святилище, которое датируется ранее X–XI веков. Считается, что с момента своего создания в середине II века до того момента, когда святилище было оставлено, статуя служила объектом поклонения.

В Матхуре широко представлены и одиночные статуи бодхисаттв, в целом повторяющие всю особенности фигуры и одеяния Будды, дополненные ювелирными украшениями и соответствующими атрибутами в зависимости от интерпретации персонажа. Матхурские бодхисаттвы изображаются с волосами в виде рельефных улиткообразных завитков и нередко без пышных головных уборов, принятых у бодхисаттв бактрийско-гандхарского региона.

Наряду с круглой скульптурой широкое распространение в Матхуре получили votивные стелы, изображающие сидящего Будду, также рассчитанные на круговой обзор. Как правило, Будда изображался в позе лотоса, правая рука в жесте абхай-мудра, за головой круглая мандорла, орнаментированная по краю рядом полукружий. Очень часто постамент поддерживают фигурки львов. Иногда на постаменте встречаются изображения донаторов, что, по всей видимости, следует рассматривать как влияние со стороны бактрийско-гандхарского региона, где такой прием был очень популярен.

Обычно фигуру Будды фланкируют два бодхисаттвы, выполненные в меньшем масштабе – Майтрея и Авалокитешвара (Падмапани); иногда одного из них заменяет Ваджрапани, имеющий в руках ваджру,

превратившуюся из пучка молний в необычный атрибут, напоминающий гантели, и драпированный наброшенной на плечи редуцированной шкурой льва, которую можно узнать только по характерному «узлу Геракла».

Особенностью матхурской иконографии вотивных стел является включение в состав композиции небесных персонажей (*vidyadhara*s), которые расположены вверху над мандорлой Будды и обозначают небесный уровень или трансцендентный характер всего изображения в целом.

В матхурском искусстве так же, как в бактрийско-гандхарском регионе, известны и нарративные рельефы, изображающие эпизоды из жизни Будды Шакьямуни. В Матхуре нарративные рельефы выполнялись как в виде отдельных эпизодов, так и композиций, в которых несколько различных сюжетов не разделены какими-либо декоративными или архитектурными элементами.

Матхурская скульптура довольно часто сопровождается посвятельными надписями, благодаря которым становится ясно, что изготовление (заказ) изображений Будды (бодхитаттв) рассматривалось как религиозная заслуга.

Судя по всему, матхурская скульптурная традиция существовала несколько столетий и представляла собой законченный художественный феномен автохтонного развития с определенным небольшим влиянием извне. Однако, судя по известным нам скульптурам, выполненным в конце III века, к этому времени каменоломни в Сикри были истощены; об этом свидетельствуют любопытные факты, когда скульптуру выполняли в стилистике Матхуры из другого камня и раскрашивали в коричневатый цвет с нанесением белых пятнышек.

Итак, в пространстве одной Кушанской державы на протяжении I–III веков существовали два иконографически близких, но стилистически различных портрета Будды. Очевидно, что у них были прототипы, о которых нам пока еще мало что известно. Сходство этих «визитных карточек» было определено самим буддийским учением, их различия базировались на том, что в одном регионе преобладал комплекс влияний «западных» художественных традиций, тогда как в другом опорой художников было местное искусство предшествующего времени.

Конец Кушан – начало Гуптов

В середине III века в результате военных походов Сасанидов на Восток Кушаны потеряли Бактрию, а еще примерно через 50 лет, в начале IV века Кушанская империя прекратила свое существование. Значительная территория Индии была подчинена династии Гуптов (IV–VI века).

Бактрийско-гандхарский регион под власть Гуптов не попал, и дальнейшее развитие буддийского искусства здесь носило несколько другой характер, чем в Индии. Матхура же оказалась в пределах территории, контролируемой Гуптами, и именно матхурская иконография стала основой для формирования буддийского искусства новой эпохи.

Несмотря на продолжение общей линии матхурской школы в гуптское время, фигура Будды стала более грациозной – уменьшилась ширина плеч, ноги стали более стройными; немного изменились черты лица, в первую очередь разрез глаз – они приняли миндалевидную форму, и их стали изображать полуприкрытыми. Брови и линия прямого носа с широкими крыльями со временем сложились в одну практически неразделимую дугообразную линию. Над этой линией сохранилась еще одна лакшана – урна, которая под влиянием индуистской иконографии временами стала передаваться в виде глаза, нарисованного вертикально. Чуть увечились губы, улыбка стала заметнее. Волосы на голове Будды стали изображаться только улиткообразными рельефными завитками. Исчезла характерная ушища Матхуры (*kapardin*), и ее место занял вариант в виде полусферического выступа, встречавшийся в бактрийско-гандхарском регионе.

Таким образом, к середине V века в гуптской Индии окончательно сложилась антропоморфная иконография Будды, в которой можно найти некоторые эллинистические черты бактрийско-гандхарской школы, «перекрытые» индийской иконографией Матхуры. Так появилась собственно индийская «визитная карточка» буддизма, которая отличается от традиционных изображений буддийских персонажей в других регионах, в которые проникали миссионеры хиньяны и махаяны, и где Учение получило распространение – в Центральной Азии, Китае, странах Юго-Восточной Азии. Однако в силу тесных взаимосвязей посредством пилигримов индийская иконография оставалась своеобразным камертоном для других областей буддийского мира.

Е.И. Кононенко

«БОЛЬШАЯ ОСМАНСКАЯ МЕЧЕТЬ»

«Трудно найти здание более узнаваемое и более типичное», – так начала Т.Х. Стародуб небольшой очерк «Турецкая мечеть»¹. Речь при этом идет не о всех турецких мечетях, но в первую очередь об архитектурном образе, часто называемом мечетью «государственной соборной», «правительственной», «султанской» и даже «имперской» – хотя участие и государства, и лично султана в строительстве подобных памятников далеко не всегда было приоритетным. Тем не менее этот образ действительно узнаваем и типичен для турецкой архитектуры: именно купольные мечети с балконными минаретами-иглами, увенчанными высокими коническими завершениями, визуально фиксировали «османизацию» анатолийских и европейских, а затем и ближневосточных и североафриканских городов (Дамаск, Каир), в разное время вошедших в состав Османской империи.

Типичность и узнаваемость больших мечетей привела к тому, что они стали «брендом» всего османского зодчества: именно их фотографии в качестве «визитной карточки» помещаются на обложках толстых «Историй османской архитектуры»². Турция сама создала этот образ как визуальный маркер своего присутствия, отражающий идею

¹ *Стародуб Т.Х.* Сокровища исламской архитектуры. М.: Белый город, 2004. С. 227.

² См., например: *Goodwin G.* A History of Ottoman Architecture. London; New York: Thames & Hudson, 2003 [1971]; *Kuban D.* Osmanlı Mimarisi. İstanbul: YEM Yayınları, 2007; *Freely J.* A History of Ottoman Architecture. Southampton; Boston: WIT Press, 2011.



Илл. 1. Храм Св. Софии «в образе» османской мечети
Гравюра (с логотипа конференции «Мир ислама: история, общество, культура»)

«государственного ислама» в рамках последнего Халифата¹, и активно использует его и по сей день.

Более того – этот же образ может быть успешно использован в качестве эмблемы не только османской или турецкой, но даже всей мусульманской культуры: например силуэт возвышающейся над жилыми домами купольной мечети, окруженной иглами минаретов, украшал плакаты, программу, блокноты и бейджики участников III Международной научной конференции «Мир Ислама: история, общество, культура»², и только при внимательном рассмотрении использованного для создания этой эмблемы фрагмента гравюры по контрфорсам можно узнать Св. Софию Константинопольскую, почти полвека выполнявшую, кстати, функцию соборной мечети османской столицы.

¹ По «официальной легенде» султан Селим I Явуз («Свирепый»; часто переводят как «Злой», «Грозный») получил регалии номинальных аббасидских халифов после войны с мамлюкским Египтом и стал 88-м халифом правоверных. Османский халифат был ликвидирован 3 марта 1924 года, на несколько месяцев пережив Османскую империю.

² Мероприятие было организовано в Москве в октябре 2014 года Фондом Марджани.

Главное, что «работает» на закрепление визуального образа «большой османской мечети» – ее масштаб, подчеркнутый пространственной изоляцией: «Турецкая правительственная мечеть подобна горе, властно господствующей в городском ландшафте среди освобожденного для нее пространства»¹. Добавлю, что господствует она и в панораме Стамбула: достаточно подняться на минарет любой городской мечети или на Галатскую башню, любимую туристами смотровую площадку, чтобы оценить доминирование огромных куполов, цепочкой маркирующих водораздел Золотого Рога и Мраморного моря вдоль всего Исторического полуострова (собственно Константинополя в пределах его стен) и отмечающих районы Старого города – Султанахмет, Баязид, Шехзаде, Сулеймание, Фатих, Селимие... Городские маршруты чаще всего пролегают от одного такого ориентира до другого – их трудно потерять из вида, равно как не сразу удастся (если возникнет вдруг такая необходимость) найти такой ракурс фотосъемки, чтобы купол и минареты какой-нибудь мечети не попали в кадр (зато нетрудно расположить в кадре несколько таких доминант на одной линии). Доминанта больших мечетей закрепляется уже на старых картах и миниатюрах с видами Стамбула.

А.С. Пушкин, описавший Эрзерум как «главный город Азиатской Турции», оставил замечания об убранстве дворца сераскира и поездке в гарем, зафиксировал «впечатления настоящие восточные» своих сослуживцев и показания евнуха, «в физиологическом отношении драгоценные»², но не заметил ни одного достойного упоминания в путевом дневнике архитектурного памятника, несмотря на то, что в Эрзеруме есть архитектурные шедевры и местной династии Салтукидов, и Сельджуков Рума, и даже мечеть Синана. Досадно, но простительно: и современным российским туристам Эрзерум более известен как горнолыжный курорт, а не как архитектурный заповедник. Но вряд ли кто-нибудь из тех, кто пытался описать Стамбул, умудрился не упомянуть «большие османские мечети» – конкретные здания или же обобщенный образ.

В 1824 году в Лондоне под видом «перевода с персидского» дипломатом Дж. Мориером была издана литературная мистификация – «Похождение Хаджи Бабы из Исфахана»; заглавный герой плутовского романа попадает из Персии в Стамбул и «оставляет» описание, безусловно

¹ *Стародуб Т.Х.* Сокровища исламской архитектуры. С. 227.

² *Пушкин А.С.* Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г. // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 8. Кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 475, 477, 478.

принадлежащее перу европейца: «Главная исфаганская мечеть, лежащая на большой площади и почитаемая нами изящнейшим зданием в мире, казалась мне хижинюю в сравнении с огромными, блистательными храмами Стамбула, которых множество, красота и богатство превосходят всякое понятие <...> Эта бесконечная цепь возвышений, плотно покрытых красивыми строениями; эти горы блестящих куполов, сливающихся в одну массу; этот лес легких и высоких минаретов, населяющий всю воздушную страну, представили глазам моим картину, которую довольно увидеть однажды, чтобы навсегда сохранить в памяти»¹.

В. Смирнов, посетивший Стамбул в 1875 году, оказался впечатлен, но разочарован: «Как внешняя форма, так и внутреннее устройство всех крупных константинопольских мечетей совершенно одинаковы. Надобно очень долго и очень часто присматриваться к общей панораме Стамбула, чтобы безошибочно различать мечети. Как красивы они на фотографических снимках, так непривлекательны они в натуре, если вы приметесь осматривать их во всех подробностях, а не ограничитесь общим архитектурным абрисом здания. Что потрескалось, пооблупилось, покривилось, то или остается на произвол судьбы, или если и починяется, то самым неряшливым образом: следы штукатурных заделов и кровельных заплат так и остаются не заглаженными. Стены мечети Ени-Джами (Йени Валиде-джами в Эминоню. – *Е.К.*), например, проросли винногодными деревцами. Стекла галереи, соединяющей эту мечеть с соседним, принадлежащим к ней зданием, разбиты или все выгорели, мраморные орнаменты мечети почернели и покрылись грибовидными выединами. Глухой двор мечети Баязидийе наполнен мириадами голубей, которые все, какое только есть там горизонтальное пространство в нишах, на колоннах, над дверями и т.д., засидели своим пометом. Сулейманийе еще несколько почище других; но по внутреннему устройству ничем не отличается от других мечетей»².

Для художника В.Д. Поленова, в 1881–1882 годах путешествовавшего по библейским местам, стамбульские мечети, наоборот, составили очевидный контраст городской застройке: «Наконец показался Константинополь. Общий вид его: это груда грязно-желтых и серо-коричневых домиков, громоздящихся один на другом, перерезаемых длинными желтыми

¹ *Мориер Дж.* Похождение Хаджи Бабы из Исфагана. М.: Художественная литература, 1970. Гл. XXII.

² *Смирнов В.Д.* Турецкая цивилизация, ее школы, софта, библиотеки, книжное дело. Из поездки в Константинополь, летом 1875 г. // Вестник Европы. 1876. № 8. С. 564.

уродливыми зданиями казарм и красивыми массами полукруглых куполов мечетей с высокими минаретами»¹.

Серебряный век уже мог позволить себе вольные шуточно-поэтические обобщения: «К примеру, возьмем здоровый старый турецкий вкус. В старых гаремах я не бывал, однако по открыткам и по Пьеру Лоти понятие себе составил <...> Усладу туда со всего света собирали. Туркам вина нельзя, поэтому они на пластику и набрасывались. Купола круглые, лунный серп круглый, ну и женщины соответственно тому» (*Саиша Черный*. «Комариные мощи»). Показательно, что герой Саши Черного составляет впечатление о «турецком вкусе» именно по открыткам и беллетристике – то есть использует готовые расхожие «брендовые» образы, адаптированные для европейского потребителя.

А вот Ле Корбюзье во время путешествия на Восток в 1911 году уже оказался способен оценить именно архитектурное своеобразие образа стамбульских мечетей: «Все формы очень четкие; безупречная конструкция демонстрирует всю свою дерзость <...> Вокруг деревянный город, и белый храм в своем каменном окружении разложил свои купола на больших каменных кубах. Элементарная геометрия дисциплинирует массы – квадрат, куб, шар. В плане это прямоугольный ансамбль с единственной осью»²; и далее, конкретно о мечети Селимие: «Легкий благоговеиный шум поднимался вверх, где постепенно рассеивался среди свисающих нитей в недрах купола. Этот мнимый световой потолок на высоте трех метров от пола и огромное затененное пространство, закругляющееся вверху, представляют собой одно из самых поэтических архитектурных творений, которые я знаю»³.

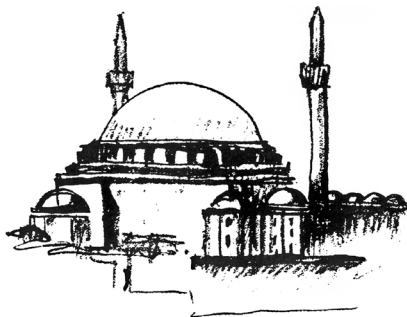
Великий архитектор сформулировал и «требования» к «большим османским мечетям» (вернее, конечно, к их образу): «Нужен обильный рассеянный свет, чтобы не было никакой тени, и идеальная простота ансамбля, все формы которого должны быть проникнуты необъятностью. Внутренность должна быть просторнее, чем площадь, и не для того, чтобы вместить большие массы людей, а для того, чтобы несколько человек, пришедшие помолиться, почувствовали благоговение и радость находиться в таком большом здании. Ничто не укрывается от взгляда: входишь

¹ Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. С. 292. См. также: Лосева А. Впечатления В.Д. Поленова о Египте в контексте воспоминаний русских паломников и путешественников второй половины XIX века // Искусствознание. 2012. № 3–4.

² Ле Корбюзье. Путешествие на Восток. М.: Стройиздат, 1991. С. 51–52.

³ Там же. С. 53.

и видишь огромный квадрат <...>; одним взглядом видишь четыре угла, ясно чувствуешь огромный куб с маленькими окнами, откуда возвышаются четыре гигантских щеки, образующих сводчатое покрытие <...>. Еще выше пространство, форму которого трудно ухватить, ибо прелесть полусферы заключается в отклонении от меры»¹. Пристроенные к телу молитвенного зала дворики были уподоблены



Илл. 2. Ле Корбюзье. Зарисовка мечети Султан Селим Явуз в Стамбуле

«лапам огромного сфинкса <...> на вершине Стамбульского холма»². Более ранняя синановская Шехзаде-джами уже показалась Ле Корбюзье «причудливой»; впрочем, борца за чистоту архитектурных форм справедливо возмутило позднеосманское «надругательство в виде отвратительных, возмутительных, низкопробных расписных украшений»³.

То, что смог оценить великий архитектор, не смог оценить великий поэт: «Стамбульские же мечети – это Ислам торжествующий <...> Эти гигантские, насевшие на землю, не в силах от нее оторваться застывшие каменные жабы! Только минареты, более всего напоминающие – пророчески, боюсь, – установки класса земля–воздух, и указывают направление, в котором собиралась двинуться душа. Их плоские, подобные крышкам кастрюль или чугунных латок, купола, понятия не имеющие, что им делать с небом: скорей предохраняющие содержимое, нежели поощряющие вздеть очи горе. Этот комплекс шатра! придавленности к земле! намаза»⁴. Каково? Малопоэтичное сравнение мечетей с жабами (в противовес «сфинксам» Ле Корбюзье) принадлежит Иосифу Бродскому...

Отмечу, что описать Стамбул, не акцентируя внимание на мечетях, все же можно – во всяком случае это удалось Орхану Памуку. В его «Городе воспоминаний» мечети появляются либо как неотъемлемый фрагмент общего фона великого города наряду с Босфором, Галатским мостом, деревянными домами и т.д., либо как часть мемуаров Жерара де Нерваля

¹ Ле Корбюзье. Путешествие на Восток. С. 50–51 (курсив мой. – Е.К.).

² Там же. С. 51.

³ Там же.

⁴ Бродский И. Путешествие в Стамбул (1985) // Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. С. 306.

и Теофиля Готье. Лишь в главе «Живописное на окраинах» Памук упоминает о «грандиозных соборных мечетях», все еще сохраняющих свою первозданную красоту и именно потому не соответствующих представлению Рёскина о «живописности» архитектуры¹. Турецкий автор, коренной стамбулец, не акцентирует внимание на огромных османских зданиях и не выделяет ни одно из них; для него они – элемент с детства привычного пейзажа. Турок предлагает иной «бренд»: «Стамбульцам хотелось понять самих себя, найти некий общий, объединяющий образ своего города – и он был ими найден, воспринят и усвоен. Это был тот самый образ прекрасного, подлинно турецкого, печального, живописного окраинного квартала, созданный пришельцами из европеизированного Бейоглу»; однако тут же Памук признается, что «этот воображаемый идеальный квартал появился в 1930–1940-е годы на страницах газет и журналов консервативного направления в виде упрощенных копий с гравюр западных художников. Авторство гравюр не сообщалось, в каком веке и где они были созданы, читателям было неизвестно – от них скрывали, что на самом деле перед ними не что иное, как плод фантазии европейца»².

Конечно, субъективное восприятие одного Орхана Памука не может служить показателем «бренда», и далеко не все турецкие читатели согласны со своим соотечественником. Получается, однако, странная картина: то, что почитаемый европейцами стамбулец считает «объединяющим образом своего города», оказывается – по его же признанию, – «плодом фантазии европейца»; зато османские мечети становятся главным аргументом в его полемике с Рёскином.

Несмотря на равнодушие Нобелевского лауреата, чей преисполненный печали «Город воспоминаний» часто используется в качестве путеводителя, сам Стамбул давно и успешно насаждает образ большой купольной мечети как собственную эмблему начиная с миниатюр Насуха Матракчи, видовых гравюр Антуана-Игнаса Меллинга и Томаса Аллома, пейзажей Эрнста Кёрнера, фотографий Ары Гюлера и заканчивая современным гербом города, который можно увидеть на любой парковой скамейке и трамвайной остановке (семь холмов в круге, фланкированные полукуполами и увенчанные четырьмя минаретами). Не отстала и Анкара: в 1995 году ее старый герб, в котором использовался орнамент бронзовых изделий из Аладжахююк, хранящихся в местном Музее анатолийских

¹ Памук О. Стамбул. Город воспоминаний. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2006. С. 333–335.

² Там же. С. 341–342.



Илл. 3. Вид Стамбула

Фото А. Гюлера

цивилизаций, был заменен на синий щит с белым силуэтом мечети Коджатепе, – современного варианта «большой османской мечети»¹.

Собственно, речь идет уже не о конкретном памятнике, хотя двух одинаковых среди классических турецких мечетей нет; речь идет именно об образе, в котором исчезают детали, но акцентируются наиболее узнаваемые элементы – низкий купол, окруженный полукуполоми, огромные

¹ См.: Кононенко Е.И. В ожидании «суперпроекта»: ориентиры турецкой мечети // Азия и Африка сегодня. 2014. № 4. С. 64–66.



Илл. 4. Гербы городов Турции – Анкары (мечеть Коджатепе), Стамбула (семь холмов в обрамлении куполов и минаретов), Эдирне (буква «е», пересеченная четырьмя минаретами мечети Селимие) – и логотип «Стамбул – европейская столица культуры 2010 года»

арки фасадов, горизонтальные ряды окон и вертикали минаретов, фиксирующие композицию. Именно этот стилизованный образ воспроизводится на футболках, магнитиках, книжных закладках и другой сувенирной продукции наряду с тюльпанами, вращающимися дервишами, вырастающей из вод Босфора башенкой Кыз-куле и Босфорским мостом; причем, например, мечеть на магнитике с надписью «Istanbul» (подразумевается Голубая мечеть, Султанмахмет-джами) с большим трудом можно отличить от такой же на магните из Эдирне (синановская Селимие-джами) или из Анкары (Коджатепе-джами). Дуги, однозначно ассоциирующиеся с полусферами куполов, сформировали и навязчиво

тиражировавшийся несколько лет логотип «Стамбул – столица европейской культуры 2010 года».

Итак, налицо необходимая для бренда узнаваемость и тиражируемость образа «большой османской мечети», равно как и его ассоциации со славным имперским прошлым, с «золотым веком» Дома Османов, когда турки властвовали в трех частях света. Ассоциации эти вполне справедливы: в своем законченном виде эта мечеть возникает именно в новой столице Стамбуле в «великолепный век» Османского государства, отмеченный Сулейманом I и Синаном, демонстрируя новые возможности – конструктивные, строительные, финансовые, а также интеллектуальные, без которых невозможно было осознать символику ее прообраза – Св. Софии Константинопольской.

Необходимо отметить, что все элементы той модели турецкого здания, которая усилиями лучших умов и рук Империи превратится в «большую османскую мечеть», появились в анатолийской архитектуре задолго до Синана и Сулеймана Великолепного.

Интерес к купольному перекрытию центральной части поперечно-базилкального зала мечети – над михрабной ячейкой или же на пересечении центрального нефа и повышенного трансепта – проявляется уже в первых зданиях, возведенных после завоевания Северной Месопотамии и Юго-Восточной Анатолии тюрками-сельджуками на рубеже XI–XII веков. Планировка и композиция этих построек близка к арабским мечетям «сирийского типа», представленного прежде всего памятниками Дамаска, Алеппо и Иерусалима, и в обращении Великих Сельджуков – создателей тюркских эмиров Анатолии – к омейядским прототипам следует, вероятно, видеть визуализацию определенных политических устремлений¹. «Сирийский тип» мечети закрепился в юго-восточных районах Анатолии в архитектуре мусульманской династии Артукидов, причем отчетливая доминанта купола в интерьере обеспечивается не только увеличением подкупольной ячейки плана до ширины двух, а то и трех нефов, но и конструкцией опор купольного перекрытия, число которых увеличивается до 6 и даже до 12 точек. Следует оговорить, что не в последнюю очередь интерес к куполам в артукидской архитектуре был инспирирован сознательным стремлением воспроизвести знаменитый купол Низама аль-Мулька в Пятничной мечети Исфахана².

¹ Подробнее см.: *Кононенко Е.И.* Анатолийские мечети Великих Сельджуков. Архитектурные и политические ориентиры // *Искусствознание*. 2015. № 3–4.

² См.: *Aslanapa O.* Turk Sanati. D. II. Istanbul: Remzi Kitabevi, 1984. S. 8–10; *Кононенко Е.И.* Мечети Артукидов: почти забытая страница анатолийской архитектуры // *Художественная культура*. 2015. № 2. С. 136–155.

В культовой архитектуре султаната Сельджуков Рума, подчинившего большинство тюркских эмиратов Анатолии, к середине XIII века формируется модель официальной государственной мечети, зал которой спланирован как продольная, обычно пятинефная базилика с куполом над михрабной ячейкой. Эта модель широко применяется как при строительстве мечетей собственно Сельджуков Рума, так и при перестройке и расширении более ранних зданий в городах присоединенных княжеств¹. Отмечу, что в отличие от сирийско-артукидской модели мечети Конийского султаната обходятся без двора-сахна, заменяемого открытой световой ячейкой в центре молитвенного зала, и позже эти световые колодцы также перекрывались куполами. Однако несмотря и на единство планировочных приемов «официальной сельджукской мечети» (которое прослеживается в целом ряде памятников не только эпохи наивысшего могущества Конийского султаната, но и в десятилетия сюзеренитета монгольских ильханов в заказе как ослабевших султанов, так и их тюркских вассалов и династий правителей княжеств-бейликов), и на закрепленный в более поздней традиции высочайший авторитет Сельджуков Рума как объединителей Анатолии, разработанная модель мечети в XIV веке продолжения практически не находит.

В то же время в анатолийской архитектуре эпохи ильханов разрабатывается тип небольшого медресе, внутренний двор которого целиком перекрывается куполом на трюпах со световым фонарем и превращается в центральный купольный зал (медресе в Конье и Эрзеруме). Одновременно идея зально-купольного пространства реализуется в небольших культовых зданиях – месджитах (квартальных мечетях) и текке (дервишеских обителях). Квадратные в плане помещения, в которых основания куполов опирались на трюпы и толстые стены, стали базой для развития купольных мечетей по всей Малой Азии. На эту модель будут ориентироваться многие памятники XIV века как в бейликах Центральной Анатолии (Кастамону, Караман, Ментеше), так и в городах, занятых Османами (в Изнике, Бурсе, Балате, Миласе).

Следует оговорить, что типология первых османских мечетей следует решениям, прекрасно известным и сельджукским, и византийским архитекторам, и при объяснении этой преемственности речь должна идти не о каком-то программном воспроизведении образцов, а лишь о засвидетельствованном привлечении местных мастеров для возведения необходимых памятников, и часто невозможно отличить перестроенные

¹ См.: Кононенко Е.И. Архитектурный заказ Сельджуков Рума как инструмент политической риторики // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 2.

в мечети византийские здания Вифинии и Фракии от первых собственно османских культовых сооружений¹.

В раннеосманской архитектуре до середины XV века активно разрабатывается модель айванной мечети «типа Бурсы»². В таких зданиях совмещались функции молитвенного помещения для ограниченной общины (большой городской мечетью ни одна из них не служила) и дервишеской обители (благодаря дополнительным помещениям-*табхана*), восходящей к типологии сельджуцких текке и айванного медресе (в том числе в купольном варианте). Именно эта модель используется для мемориальных султанских мечетей – неперменной части благотворительных комплексов (куллие) Бурсы, Эдирне и Изника³. В этой модели мечети расположенный на Т-образном пересечении айванов двор перекрывается куполом, часто с окулюсом (позже преобразуемым в фонарь), и превращается в центральный купольный зал, иногда доминирующий во внутреннем пространстве здания (мечети Худавендигар, Йилдырым, Йешил в Бурсе). Таким образом раннеосманские архитекторы даже при обращении к композиции айванной мечети, позволившей увеличить внутреннее пространство здания, экспериментируют с большими купольными ячейками в центре интерьера.

Следующим шагом на этом пути явились компоновка интерьера мечети из равных ячеек и слияние их в единое зальное пространство. Этот шаг был сделан в Улу-джами Бурсы (1400), «составленной» из двадцати одинаковых квадратных ячеек плана, перекрытых на одной высоте одинаковыми куполами на парусах. В более скромном масштабе та же идея была реализована в Эски-джами в Эдирне (1403–1414), одинаковые ячейки которой перекрыты девятью куполами различной конструкции. Продолжения, однако, такая композиция большой городской мечети не получила.

В процессе создания перекрытого куполом единого зального пространства культового здания необходимо выделить два памятника,

¹ См., например: *Ousterhout R. Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Architecture // Muqarnas. Vol. XII: An Annual on Islamic Art and Architecture. Leiden: E.J. Brill, 1995. Pp. 53–60.*

² Подробнее см.: *Kuran A. The mosque in early Ottoman architecture. Chicago: University of Chicago Press, 1968; Oğuz Z. Multi-functional buildings of the T-type in Ottoman context: A network of identity and territorialization. Ankara: Middle Eastern Technical University, 2006.*

³ Подробнее см.: *Кононенко. Фактор исламской благотворительности в турецком градостроении // Исламоведение. 2014. № 4.*

предопределивших и плановую, и пространственную композицию «большой османской мечети».

Первым таким памятником стала законченная к 1376 году Улу-джами в Манисе, столице приегейского бейлика Сарухан, характеризующаяся как «самая важная и интересная по планировке азиатская мечеть XIV века»¹. Ее планировка близка к артукидской модели мечети с поперечным четырехнефным залом, увеличенной купольной ячейкой перед михрабом и окруженным галереями двором. Однако архитекторы Сарухана предложили оригинальное решение купольного зала, подчинив интерьер подкупольному пространству, а также сделав открытую часть двора равной михрабной ячейке. План постройки представляет собой практически идеальный квадрат, разделенный на две почти равные половины – двор (29,9 x 16,9 м) и молитвенный зал (29,9 x 15,3 м). Обе части можно представить как абсолютно идентичные, состоящие из квадратных ячеек, расположенных по четыре на михрабной оси и по семь на поперечной, со слиянием девяти ячеек в единое пространство, примыкающее к южным стенам двора и зала. Таким образом, в северной половине образуется открытый двор, окруженный галереями, а в южной – большая ячейка, перекрытая куполом на тропях.

Купол диаметром почти 11 м опирается на стену киблы и шесть столбов в интерьере, подчеркивающих октагональное подкупольное пространство, выделенное стрельчатыми арками. Треугольные ячейки, образующиеся в углах квадрата, в который вписывается октагон, перекрываются лотками. Остальные 19 ячеек молитвенного зала перекрыты сомкнутыми сводами на стрельчатых арках. Тем самым и купол, и подкупольное пространство становятся безусловными планировочными и композиционными доминантами, и в этом памятник маленького Сарухана окажется предтечей и образцом для архитектуры своего более успешного политического конкурента – Османского государства.

Нельзя не обратить внимание на «возвращение» в планировку азиатской мечети двора, от которого отказались уже Данишмендиды и Сельджуки Рума, превращая мечеть в продольную базилику и сливая традиционные части ее пространства – зал и двор – в интерьере со световой ячейкой. Правда, открытая часть двора Улу-джами Манисы сужена до размеров подкупольной ячейки зала, но тем не менее дворовая часть

¹ Crane G. Art and Architecture 1300–1453 // The Cambridge History of Turkey. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 289. См. также: Kuran A. The mosque in early Ottoman architecture. P. 176; Aslanapa O. Turk Sanati. S. 220–221.

четко отделена от интерьера мечети. Двор имеет три входа извне: главный, северный вход, расположенный на михрабной оси, и образующие поперечную ось входы на восточной и западной стене; именно так позже будут организованы проходы во дворы «больших османских мечетей».

Говард Крейн, один из авторов «Кембриджской истории Турции», справедливо отметил, что все элементы плана Улу-джами Манисы уже существовали в анатолийской архитектуре¹; более того, и поперечная ориентация молитвенного зала, попасть в который можно только через двор, и сам открытый двор могут считаться архаизмами. Действительно, план молитвенного зала саруханского памятника вызывает ассоциации с артукидскими мечетями XII века – преобладанием поперечной оси, объединением нескольких поперечных нефов в подкупольной ячейке, октагональной постановкой опор, конструктивной необходимостью дополнительного северного поперечного нефа, принимающего распор купола по оси михраба. Однако архитекторы Улу-джами Манисы создали новую композицию: с одной стороны, объединили молитвенный зал и двор в единое и по высоте, и по пропорциям здание, уже самими размерами подчеркнув равенство двух частей сооружения; с другой – обеспечили доминанту купола в интерьере: в данном случае не купол вводится в поперечную нефную базилику в качестве перекрытия крупной михрабной ячейки, как это было в сельджукских памятниках, но продольные нефы фланкируют огромное подкупольное пространство, подчиняющее себе правую и левую части интерьера. Именно такой план предопределяет развитие всей османской архитектуры.

Вторым памятником, о котором надо говорить особо, является новая соборная мечеть Эдирне, известная как Юч Шерефели-джами (1437–1447) – «мечеть Трех балконов», впервые появившихся на одном из ее минаретов. Это здание, безусловно вдохновленное конструкцией и композицией построенной на полвека раньше Улу-джами Манисы, продемонстрировало и возросшие потребности османской столицы в городских мечетях, и новый масштаб османской архитектуры, и ее конструктивные возможности.

Исследователи единогласны в оценке Юч Шерефели-джами как рубежного памятника в истории раннеосманской архитектуры, хотя его место относительно этого рубежа определяли по-разному. Ю.А. Миллер, автор единственной отечественной монографии по искусству Турции, сдержанно охарактеризовал Юч Шерефели-джами как «еще один шаг на пути выработки собственных решений в османском зодчестве»²; создатель

¹ Crane G. Art and Architecture 1300–1453. P. 292.

² Миллер Ю.А. Искусство Турции. М.; Л.: Искусство, 1965. С. 14.

типологии турецкой мечети А. Куран этот «шаг» уже назвал «смелым скачком»¹; авторы «Энциклопедии Османской империи» отметили, что мечеть знаменует переход от ранней к классической османской архитектуре². М. Киль охарактеризовал «революционное» здание как «величайшее архитектурное предприятие на Балканах со времен Юстиниана» и присоединился к мнению Н. Певзнера, считавшего, что эта во многих аспектах инновационная постройка так же предопределила развитие турецкой архитектуры в XVI веке, как перестроенные аббатом Сугерием хоры аббатства Сен-Дени – возникновение готической архитектуры³; отправной точкой для будущих классических «больших османских мечетей» назвал Юч Шерефели-джами и Г. Крейн⁴. Напротив, Г. Гудвин писал, что мечеть Эдирне следует рассматривать скорее как кульминацию архитектуры периода бейликов, нежели как начало нового этапа в османской архитектуре⁵. Г. Стирлин, выстраивая концепцию развития продольного пространства османских мечетей, оценил возвращение в Юч Шерефели-джами к поперечной ориентации молитвенного зала как «реакцию», шаг назад в некоей «генеральной линии» формирования турецкой архитектуры⁶. Но в любом случае все эти оценки позволяют относиться к мечети Эдирне как к определенному водоразделу в раннеосманском культовом зодчестве.

Нельзя не заметить, что план мечети Эдирне близок к Улу-джами Манисы – во всяком случае это ближайший аналог ей из всего существовавшего к тому времени архитектурного багажа турецких земель. От саруханской мечети взяты доминанта купола в перекрытии молитвенного зала и окруженный галереями двор с водоемом для омовений. Именно такая композиция – купольный молитвенный зал и предваряющий его двор – станет отныне типичной и для классической османской мечети, и для мечетей Турецкой республики.

Здание Юч Шерефели-джами занимает почти квадратный участок (65 × 67 м). Перед архитектором стояла задача получения единого

¹ *Kuran A.* The mosque in early Ottoman architecture. P. 181.

² *Encyclopedia of the Ottoman Empire / Ed. by G. Agoston, B. Masters.* New York: Infobase Publishing, 2009. P. 196.

³ *Kiel M.* The incorporation of the Balkans into the Ottoman Empire // *The Cambridge History of Turkey.* Vol. I. P. 179, 182.

⁴ *Crane G.* Art and Architecture 1300–1453. P. 293.

⁵ *Goodwin G.* A History of Ottoman Architecture. P. 97.

⁶ *Stierlin H.* Turkey from the Selcuks to the Ottomans. London; New York; Tokyo: Taschen, 1998. Pp. 96–99.

пространства большой городской мечети, и с этой задачей он справился блестяще. В интерьере здания безусловно господствует огромный купол диаметром 24 м на световом барабане, опирающийся на выступы стен зала и две огромные опоры, поддерживаемый снаружи контрфорсами. Таким образом, восемь точек, необходимые для опоры 11-метрового купола Манисы, оказались сокращены до шести, между которыми переброшены широкие стрельчатые арки – такой планировочный шестиугольник будет использован в стамбульских мечетях XVI века (в частности, в Синан-паша и Соколлу Мехмет-паша). Два граненых столба на поперечной оси интерьера не превращают широкий зал в двухнефный и воспринимаются обтекаемыми, подчеркивая безусловную доминанту подкупольного пространства – действительно гигантского по сравнению со всеми предшествовавшими зданиями и расширенного визуально.

Особой проблемой для архитектора должны были стать треугольные ячейки, образуемые центральным шестиугольником и угловыми квадратами. Проблема эта решена блестяще – в ограниченных мощными подпружными арками вытянутых по продольной оси треугольниках поставлены световые барабаны, оказывающиеся дополнительным источником верхнего освещения, обеспечивающим равномерность света в интерьере. Установленные на них маленькие купола снаружи фланкируют главный купол мечети и дополняют ее многокупольную композицию, также типичную для будущих османских построек.

Западные и восточные пары ячеек воспринимаются как единые боковые крылья интерьера, подчеркивающие подкупольное пространство, причем подобная композиция поставленных по одной оси квадратных купольных ячеек хорошо знакома по мечетям «типа Бурсы». Угловые ячейки перекрыты сводами на тропях и парусах, однако снаружи все перекрытия воспринимаются как купола на восьмигранных барабанах.

В отличие от Улу-джами Манисы в мечети Эдирне двор больше закрытой части сооружения и представляет собой поперечно вытянутый прямоугольник, окруженный П-образной перекрытой куполами галереей. Три прохода, ведущие во двор, акцентированы более крупными стрельчатыми арками и куполами большего диаметра; подобное выделение входов во двор мечети также будет заимствовано османскими архитекторами классического периода.

Новшеством для турецких мечетей оказываются минареты Юч Шерефели-джами, поставленные по углам двора – до этих пор мусульманские здания обходились максимум двумя минаретами. Архитектор эдирнской мечети не просто задает новый османский стандарт, фиксируя

территорию двора четырьмя вертикалями – он создает очевидную городскую доминанту, с которой не могли конкурировать минареты других мечетей и которая и по сей день четко маркирует старый центр Эдирне. При подъезде к Эдирне с запада «главный» северо-западный минарет мечети, давший название всему сооружению, воспринимается как пятый минарет синановской Селимие – уже такое «оптическое» выравнивание разновеликих и одновременных башен двух знаменитых мечетей Эдирне опровергает замечание Г. Гудвина о незначительном влиянии Юч Шерефели-джами на Синана¹.

Таким образом, в течение первой половины XV века османская архитектура не только кристаллизует собственные наработки (планировочный «тип Бурсы» и зальное пространство многокупольных городских мечетей), но осваивает и переосмысляет достижения зодчества поглощенных Османами эгейских бейликов. Юч Шерефели-джами продемонстрировала как собирание воедино всех элементов будущей «большой османской мечети», так и новый, «имперский» масштаб культовой архитектуры.

Этот новый масштаб нуждался в достойной его строительной площадке, равно как для окончательного сложения имперской идеологии, соответствовавшей размерам раскинувшегося в двух частях света Османского государства, требовалось знаковое событие. Таким событием стало взятие в 1453 году находившегося едва ли не в центре турецких владений Константинополя и ликвидация Византии, сократившейся до города-государства, но сохранявшей формальный статус тысячелетней Восточной Римской империи. Символический и политический эффект в данном случае безусловно превалировали над военным значением этой победы²: Мехмет II Фатих (Завоеватель) не только исполнил предначертанное в хадисах Пророка³, но и дал османам все основания считать себя наследниками Второго Рима, тем более перенеся столицу своей мировой Империи в Константинополе.

¹ Goodwin G. A History of Ottoman Architecture. P. 97.

² Ср: Рансимен С. Падение Константинополя в 1453 году. М.: Наука, 1983. С. 6–10; Шукуров Ш.М. Византия и Ислам. Преодоление чуждости. Формирование цивилизационных отношений // Искусство Востока: Вып. 3. Сравнительное изучение традиций. М.: ЛКИ, 2008. С. 106.

³ В «Муснад» Ахмада ибн Ханбала приводится хадис: «Посланник Аллаха говорил: “Однажды Константинополь, несомненно, будет покорен. Завоевавший его командующий – очень хороший командующий, завоевавшая его армия – очень хорошая армия”» (Муснад. IV, 335).

Взятие Константинополя оказалось поворотной точкой самосознания турок, в том числе архитектурного. Уже найденные раннеосманскими зодчими пространственно-композиционные решения и достигнутый в Эдирне масштаб зального пространства, перекрытого куполами, нашли мощный стимул для дальнейшего развития «в лице» Св. Софии Константинопольской: «Храм Юстиниана был тем образом, который едва ли могли игнорировать оттоманские архитекторы. Он побуждал их к интенсивному освоению аналогичного метода строительства, в том же масштабе и теми же средствами адаптации пространства по отношению к литургическим требованиям ислама»¹. «Космичность» Софии легко позволила ей стать мечетью, и этот акт обрел обоснование в мусульманских легендах². Перетекающая в полукупола гигантская полусфера, основание которой пропускает свет, поднятие перекрытия на четырех опорах на недосягаемую высоту, «растворение» опорной конструкции в огромном зале интерьера на несколько десятилетий стали ориентирами для турецких архитекторов, задали целый ряд архитектурных тем и оказались поводом для несинхронного, но от того не менее важного соревнования возможностей, в результате которого и появится «большая османская мечеть».

«Исламизация» Константинополя сразу же привела к архитектурному оформлению мусульманских реликвий (мечеть Эйюп³), а «османизация» Города и превращение его в столицу султаната – к формированию «полюса власти» в виде султанского дворца и к необходимости решения градостроительных задач в существовавшей плотной застройке. Важным этапом явилось основание в 1463 году на месте церкви св. Апостолов – второго по значению храма Константинополя и династического некрополя – куллие Фатих с беспрецедентной для османской архитектуры

¹ Буркхардт Т. Искусство ислама. Язык и значение. Таганрог: Ирби, 2010. С. 215.

² Подробнее см.: Шукуров Ш.М. Византия и Ислам. С. 107; Он же. Образ Храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 305–350; Ousterhout R. The East, the West, and the Appropriation of the Past in Early Ottoman Architecture // Gesta. 2004. V. 43. № 2. P. 170.

³ Комплекс Эйюп построен за константинопольской стеной на предполагаемом месте погребения Абу Айуба (Эйюпа) аль-Ансари – сподвижника Пророка Мухаммада, участника омейядского похода на Константинополь в 669 году. Образ Абу Айуба широко использовался в пропаганде антивизантийского газавата, а мечеть Эйюп стала местом коронации османских султанов. О Фатих-джами см.: Freely J. A History of Ottoman Architecture. Pp. 110–111.

симметричной планировкой комплекса, мечетью, превосходившей по размерам всех своих турецких предшественниц (с куполом диаметром 26 м)¹, и гробницей самого Мехмета II как преемника императоров². Осознаваемые идеологические коннотации, градостроительные решения, масштаб комплексов и отдельных зданий – конструкции Фатих-джами и последовавших за ней мечетей Атик Али-паша и Баязид демонстрируют вступление турецкой архитектуры в новый этап развития. Именно этот этап – зрелый, классический, «золотой век» турецкой архитектуры – и ассоциируется прежде всего с Синаном (1489–1588).

Собственно, с работами Синана ассоциируется – именно на уровне «визитной карточки» – само представление об османских мечетях вообще и еще шире – практически обо всей турецкой архитектуре: так, например, Т. Буркхардт в главе «Оттоманские мечети» писал исключительно о произведениях Синана³, а Т.Х. Стародуб в «Сокровищах исламской архитектуры» проиллюстрировала весь турецкий материал медресе Эрзерума и Коньи и тремя хрестоматийными синановскими мечетями⁴. «Синан» – одно из очень немногих известных вне Турции имен представителей турецкой культуры благодаря памятникам, установленным едва ли не в каждом крупном турецком городе, и многочисленным фотоальбомам в витринах рассчитанных на туристов книжных магазинов. Имя Синана носят университеты и художественные колледжи Турецкой республики. Турки добились того, что понятия «турецкое искусство» и «Синан» воспринимаются как тождественные. Дополнительное узнавание на уровне бренда применительно к «турецкому Микеланджело» в свое время было обеспечено воспроизведением его портрета и его работы на купюре в 10000 турецких лир. Результативность использования

¹ Здание первой мечети Фатих было разрушено землетрясением в конце XVIII века и реконструировано близко к типологии более поздних османских мечетей. Подробнее об архитектуре Фатих-джами см.: *Stierlin H. Turkey from the Selcuks to the Ottomans. P. 100; Freely J. A History of Ottoman Architecture. Pp. 112–119; Kuran A. The mosque in early Ottoman architecture. Pp. 192–193.*

² Подробнее см.: *Necipoglu G. From Byzantine Constantinople to Ottoman Kostantiniyye: Creation of a cosmopolitan capital and visual culture under sultan Mehmed II // From Byzantion to Istanbul. 8000 years of a Capital. Istanbul: Sakip Sabanci Museum, 2010. Pp. 266–268.*

³ *Буркхардт Т. Искусство ислама. Язык и значение. С. 213–222.* Показательно, что глава об османских мечетях помещена в раздел «Синтез».

⁴ *Стародуб Т.Х. Сокровища исламской архитектуры.*

этого имени именно в качестве международного бренда продемонстрирована появлением духов «Sinan» в парфюмерной серии «Hadarah»¹.

Подробное рассмотрение вклада Синана в развитие османской мечети, равно как и анализ его конкретных работ, не входят в задачи данной статьи, тем более с учетом имеющейся обширной библиографии². Важно, однако, отметить несколько принципиальных моментов, влияющих на восприятие этого вклада.

Во-первых, все использованные Синаном элементы – планировочные, конструктивные, композиционные, – уже существовали в турецком зодчестве, и задачей архитектора XVI века было аккумулировать все наработки и достижения предшествующих этапов развития анатолийской (византийской, сельджукской, раннеосманской) архитектуры. Подготовка и опыт Синана как военного инженера, практика работы в разных районах империи, участие в реставрационных проектах (в том числе в Св. Софии) позволили ему изучить, оценить и взять на вооружение строительные приемы и визуальные эффекты лучших памятников. Не случайно, например, оценка стамбульской Сулеймание-джами Т. Буркхардтом: «Ее план – это непосредственное отражение плана Айя-Софии, как если бы великий художник пожелал до конца исчерпать эту тему, перед тем как решительно вступить на новый путь»³. Синан оказался идеально подготовлен для выполнения задачи «аккумуляции достижений», а его произведения становятся подлинной энциклопедией классического периода османской архитектуры.

¹ Прочитую пресс-релиз: «*Hadarah* (от араб. *цивилизация*) – это марка, ароматы которой посвящены выдающимся деятелям различных веков, каждый из которых стал светилом своей цивилизации <...> Лозунг марки: “Мы не просто создаем духи, мы создаем цивилизацию»». Наряду с «Синаном», в состав разработанной в ОАЭ «Цивилизации» вошли, в частности, «Платон», «Коперник», «Газали», «Фараби» (<https://www.fragrantica.ru/news/HADARAH-новый-бренд-из-Арабских-Эмиратов-3072.html>).

² См., в частности: *Kuran A. Sinan, The Grand Old Master of Ottoman Architecture*. Washington: Institute of Turkish Studies; Istanbul: Ada Press Publishers, 1987; *Environmental Design: The Urban Vision // Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*. 1987. № 1–2; *Necipoglu G. The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London: Reaktion Books, 2005; *Ozgules M. Sinan's Sculptural Architecture in Istanbul*. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2008; *Kuban D. Sinan's Art and Selimiye*. Istanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

³ *Буркхардт Т. Искусство ислама. Язык и значение*. С. 217.

Во-вторых, сколь бы ни был талантлив и подготовлен Синан-архитектор, достойные этого классического периода «суперпроекты» не могли быть реализованы без мощного патронажа. Мастеру повезло с заказчиками, а амбициям и вкусам двора Сулеймана I – с исполнителем. Кроме того, масштабность строительных проектов «великолепного века» подкреплялась финансовым могуществом Империи, достигшей территориального и политического апогея и только что ставшей Халифатом. Сулейман (Соломон) мог уподобить свое мемориальное куллие новому Храму Соломона, а высшая точка водораздела Стамбула почти век дождалась появления мечети Сулеймание – новой городской доминанты, так же как вершина холма Эдирне, уподобленного Ле Корбюзье «потрясающему куполу»¹, «ждала» мечеть Селимие, затмившую Юч Шерефели-джами. Тем самым мечети Синана становятся визуальными маркерами предельного могущества Османов, превращаются в монументы, увековечивающие великих султанов-халифов, – и в результате придания месту молитвы монументального образа и мемориальной функции рождается, по некоторым оценкам, новый тип исламского культового здания².

И в-третьих – удивительная плодотворность Синана, которому приписывается более трех сотен зданий (архитектурное наследие его современника Микеланджело, с которым Синана часто сравнивают, – дюжина проектов различной степени завершенности и участия). Едва ли не каждый крупный город Турции может похвастаться «своим Синаном»; сооружения его авторства есть на Балканах, в Сирии, Крыму. Речь в данном случае должна идти, видимо, не только о потрясающей активности мастера-долгожителя, но и об особой организации творческого процесса, схожей с «конвейерной» работой узкоспециализированных художников в восточных скрипториях³. Мастерскую Синана можно уподобить современному архитектурному бюро, создающему каталог готовых решений и предлагающему заказчику скорректировать выбранный проект сообразно с его требованиями.

Даже при беглом знакомстве с планами мечетей Синана нетрудно заметить многократное использование одних и тех же отработанных композиционно-планировочных схем членения интерьера опорами и поддержки центрального купола сводами или полукуполами только по центральной оси или в виде тетраконха (совпадающего с продольной

¹ *Ле Корбюзье. Путешествие на Восток.*

² См.: *Стародуб Т.Х. Сокровища исламской архитектуры.* С. 227.

³ Подробнее см.: *Назарли М. Два мира восточной миниатюры: проблемы прагматической интерпретации сефевидской живописи.* М.: РГГУ, 2006.

и поперечной осями здания или же диагонального). При этом главной темой всегда остается купол – в качестве доминанты интерьера, в угловых ячейках и боковых нефзах, на контрфорсах, в портиках галерей двора... Синан активно использует как византийскую композицию интерьера из девяти ячеек, так продольно-нефную планировку по примеру Св. Софии и опору купола на шестиугольник, ранее примененную в Улу-джами Манисы и Юч Шерефели-джами в Эдирне, демонстрируя усвоение всего доступного ему архитектурного наследия. Предпочтительное применение этих отработанных схем не связано с какими-либо хронологическими этапами творчества мастера: архитектор снова и снова возвращается к одним и тем же проверенным решениям, модифицируя их, упрощая или усложняя, ставя перед собой новые задачи (конструкция купола, облегчение опор, выявление пространства интерьера, освещение) и добываясь впечатления оригинальности каждого своего здания.

Понятно, что доля участия самого мастера в продукции его ателье оказывалась различной и зависела от важности заказа: какие-то проекты требовали сложных авторских решений и личного контроля на всех стадиях реализации, какие-то – только «подписи» великого архитектора и инструкций ученику, командированному на удаленную стройплощадку... Это ни в коей мере не умаляет заслуг Синана как архитектора; более того – свидетельствует о блестящих организационных способностях и целенаправленной работе над собственным имиджем, превращении его имени в полноценный бренд уже при жизни.

Собственно, деятельность ателье Синана завершает поиски архитектуры османской мечети: и его ученики, и их преемники предпочтут работать в пределах уже найденных композиционно-планировочных схем. Стоит отметить, что наиболее оригинальные версии, реализованные в сравнительно небольших мечетях «позднего Синана» (типа подкупольного гексагона в Соколлу Мехмет-паша-джами), продолжения не найдут – явное предпочтение будет отдано тетраконху полукуполов, блестяще реализованному в Шехзаде-джами¹, иногда – с использованием дополнительных конх, как в Сулеймание-джами по образцу Св. Софии. Однако последователи великого мастера, не стремясь превзойти физические размеры его творений, будут активно экспериментировать с впечатлением, с ощущением размеров.

¹ Т. Бурхардт рассматривал конструкцию мечети Шехзаде как «первую попытку трансформировать конструктивный метод Айя-Софии в направлении концентрической симметрии» (*Бурхардт Т. Искусство ислама. Язык и значение. С. 218*).

Первую же удачную попытку использовать конструктивно-композиционный тетраконх полукуполов сделал ученик Синана Седефкар Мехмет Ага в Голубой мечети – Султанахмет-джами, чуть изменив пропорции синановского интерьера, заменив граненые столбы на огромные каннелированные колонны и тем добившись ощущения большего пространства, а за счет скупенности полусферических перекрытий любых объемов – и впечатления большей высоты здания и пирамидальности его силуэта. Кроме того, архитектор использовал достоинства предоставленной строительной площадки – Голубая мечеть стоит на площади Ипподром, замыкая линию, тянущуюся вдоль Босфора от дворца Топкапы через церковь Св. Ирины и Св. Софию. Мечеть значительно меньше грандиозного византийского храма, и ее реальный размер хорошо ощущается при виде с моря, особенно со стороны Принцевых островов, когда силуэт Св. Софии выделяется в панораме Стамбула на фоне понижения рельефа к Золотому Рогу; Султанахмет-джами, сжатая минаретами, кажется стройной, тонкой и низкой по сравнению с массивным объемом Св. Софии. Со стороны же Города пузырящаяся полукуполами серая масса мечети безусловно доминирует над всем окружением и часто путается выходящими на площадь Султанахмет туристами с Софийским собором, теряющим свое величие и реальный размер рядом с мечетью.

В течение XVII века новые купола уже стандартизированных «больших османских мечетей» дополняют линии берега и горизонта Стамбула – огромная Йени Валиде-джами на месте сгоревших базаров в Эминоню¹, отреставрированная после землетрясения Фатих-джами (утратившая простоту планировки и приобретающая синановский тетраконх полукуполов), Селимие в глубине Золотого Рога, столь впечатлившая Ле Корбюзье... Ни XVIII, ни XIX столетия ничем образ «большой османской мечети» дополнить не смогли: если Империя и могла еще позволить себе подобный масштаб зданий, то не нуждалась в нем, предпочитая высокие мечети с небольшой площадью зала и единственным куполом на парусах, опирающихся на стены (Ортакей, Валиде Султан-джами). Зачастую такие мечети были лишены и дворов (исключение составляет Нуриосмание-джами со странным полукруглым двориком). Аналогичные молитвенные здания возводились и в провинциальных центрах. В XIX – начале XX века турецкая архитектура металась от сознательного подражания европейским стилям (запоздалые барокко и классицизм) до различных проявлений

¹ Подробнее см.: *Thys-Senocak L. The Yeni Valide Complex at Eminonu // Muqarnas XV: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World /* Ed. by G. Necipoglu. Leiden, 1998. Pp. 58–70.

историзма¹, и на их фоне даже программный нео-османский стиль не сделал попыток воскресить «большую османскую мечеть», ограничившись «национальными» декоративными элементами в небольших зданиях.

После распада Османской империи в архитектуре первых десятилетий светской Республики мечеть практически исчезла из турецкой архитектуры. Возвращение мечети как архитектурной темы произошло только после Второй мировой войны, и вдруг стало ясно, что поколение молодых архитекторов, учившихся в республиканских архитектурных школах, не имеет необходимой практики строительства культовых зданий. Архитектором первой крупной послевоенной мечети Стамбула – Шишлиджами – стал В. Эгели, мастер, прошедший школу еще османской Академии²; форма же, которую приняла новая постройка, оказалась очередной версией «большой османской мечети» в варианте синановского тетраконха: напоминание о славе османского прошлого обрело форму очередной волны неоосманского стиля («Второго национального архитектурного движения»).

Турецкая архитектура внимательно изучала и европейский строительный опыт, и стилистические поиски, и модернистские проекты второй половины XX века, в том числе приглашая европейских мастеров³, объявляя открытые конкурсы, посылая студентов в западные вузы и архитектурные бюро. Однако в области культовой архитектуры «современная мечеть» на турецкой почве могла появиться только в частном или корпоративном заказе как некий индикатор интеллектуальной «оппозиционности», допустимого «инакомыслия», – в кампусах университетов, при спортивных клубах, в кварталах элитных новостроек. Когда же речь шла о госзаказе или о молитвенных зданиях, строившихся на общественные средства, приоритет отдавался именно привычным формам. Так, недалеко от Аныткабира – Мавзолея Ататюрка в Анкаре, не имевшей больших

¹ См.: Кононенко Е.И. Историзм в позднеосманской архитектуре: к характеристике феномена // Наука: прошлое, настоящее, будущее. Сб. статей VII Международной научно-практической конференции. Екатеринбург, 2015. С. 173–175; *Он же*. Османский архитектурный историзм и поиски национального стиля // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. Вып. 1. СПб., 2016.

² Подробнее см.: Кононенко Е.И. Турецкая мечеть. Образ и бренд // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 1. С. 157–159.

³ См.: Кононенко Е.И. Иностраный вклад в формирование национального стиля турецкой архитектуры // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Серия История. Международные отношения. 2015. № 4.



Илл. 5. Обобщенный образ «большой османской мечети» на турецком винтажном туристическом плакате

городских мечетей, – одновременно строится Мальтепе-джами, которую легко принять за позднеосманскую мечеть; ультрасовременный конкурсный проект В. Далокая и Н. Текелиоглу главной столичной мечети Коджатепе был в 1967 году заменен проектом Х. Тайла – и в результате новой доминантой Анкары стала очередная «большая османская мечеть», силуэт которой, как уже было указано, использован в новом гербе столицы Турции. «Соборные» мечети, появляющиеся в турецких городах (в том числе курортных), также следуют привычной типологии синановских или позднеосманских памятников, закрепляя и усиливая эффект «узнавания» образа «большой османской мечети».

Вся история современной (послевоенной) турецкой культовой мусульманской архитектуры показывает, что «большая османская мечеть»

самими турками была воспринята именно как визуальный бренд, напоминающий о «великолепном веке» собственной истории, о могуществе государства, о прочности традиционных позиций ислама в формально светской стране. Но бренд этот был создан далеко не в XX веке, а практически одновременно с появлением самих этих мечетей, зримо закрепивших представление о политических, финансовых, инженерных, интеллектуальных, культурных возможностях державы и ставших памятниками своим царственным заказчикам. Снова и снова тиражируя этот незначительно варьировавшийся образ, османские зодчие и их патроны сделали «большую османскую мечеть» символом турецкого присутствия, владычества на подчиненных территориях, визуальным элементом политической риторики, направленной на утверждение османского могущества. Одновременно этот образ закрепляется в глазах европейцев как неотъемлемый (хотя и неоднозначно воспринимаемый) маркер Стамбула, олицетворявшего Османскую империю и – вопреки политическим реалиям переноса столицы Республики – олицетворяющим Турцию, и в качестве «опорного сигнала» – мгновенно идентифицируемого, содержащего многослойные коннотации и указывающего на очень широкий контекст, – охотно и правомерно используется в современном массовом сознании как одна из визуальных «визитных карточек» страны.

С.Н. Соколов-Ремизов

«МОНОХРОМНЫЙ БАМБУК»

КАК ОБРАЗ «СОВЕРШЕННОГО ЧЕЛОВЕКА»*

Художественная культура Китая с точки зрения европейцев столь оригинальна, что выделить какой-то «наиболее узнаваемый» образ практически невозможно. Для «шинуазри» XVIII века «визитной карточкой» Китая были фарфоровые изделия; позже узнаваемыми отсылками к Поднебесной империи стали силуэты пагод, пейзажные свитки, иероглифы, драконы, фейерверки, образы поэзии Ли Бо, пекинская опера... Китайская культура может быть однозначно «визуально маркирована» Великой стеной, пагодами Диких гусей, Запретным городом, пейзажами *шань-шуй*, воинами Терракотовой армии, горельефами Лунмэнь, печатями-штампами, резными костяными шарами и десятками других памятников как уникальных, так и, наоборот, типичных и показательных именно для этой цивилизации. Здесь хотелось бы рассмотреть еще одну характерную для китайской культуры визуальную метафору – изображение бамбука.

Устойчивое тяготение к символично-метафорической образной системе отражает, быть может, одну из наиболее типичных и вместе с тем специфических черт искусства стран Дальнего и Ближнего Востока. Метод построения образа на основе метафоры и аллегии, в целом характерный для художественного мышления древности и ставший впоследствии признаком фольклорных форм искусства, на Востоке и до наших дней сохраняет ведущее значение. Именно эта черта определяет многие особенности различных видов и жанров восточного искусства и несомненно сказывается на мере и характере условного начала, роли декоративных средств выразительности. В этот ряд особенностей можно поставить,

* Подготовка текста: Е. Кононенко, П. Одиноква

например, каллиграфию и орнамент, занимающие особое место в искусстве Ближнего и Дальнего Востока.

На Дальнем Востоке – в Китае, Японии, Корее – символично-метафорическая образность лежит в основе органического единства формы и содержания, эстетического и этического начала, находит отражение как в изобразительном искусстве, так и в архитектуре, театре, музыке и литературе.

Особым символично-поэтическим смыслом наделяются объекты и явления, взятые художником из мира природы. В поэзии, живописи и декоративно-прикладном искусстве Китая большую роль приобретают такие образы, как камень, сосна, орхидея, дикая слива, бамбук, хризантема, нарцисс, в разных вариантах нередко объединяемые в тематические группы – «три друга холодной поры», «четыре (иногда «двое») чистых», «четыре совершенных» и т.п. Последняя традиционная группа – «четыре совершенных» (*сыцзюньцзы*), получившая в живописи наибольшее распространение, – представляет собой сочетание дикой сливы мэй, орхидеи, бамбука и хризантемы и выражает соответственно идеи чистоты и светлости духа, нежности и душевной чуткости, крепости и внутренней силы, утонченности и душевного богатства, в сложном многообразии и переплетении смысловых оттенков и вариаций обрисовывающие символический образ совершенного человека (*цзюньцзы*), лежащий в основе этического идеала древности.

Согласно текстам «Суждений и бесед» Конфуция (551–479 до н.э.), *цзюньцзы* независим, самонаполнен, прямодушен, мягок, человеколюбив и т.д. Его возвышенная личность противостоит грубому и ложному: «Если в человеке естественность превосходит воспитанность, он подобен деревенщине. Если же воспитанность превосходит естественность, он подобен ученому-книжнику. После того как воспитанность и естественность в человеке уравниваются друг друга, он становится благородным мужем»¹ (*цзюньцзы*).

Яркое звучание получает образ *цзюньцзы* в строфах знаменитого поэта Цюй Юаня (340–278 до н.э.): «Мне быть ли искренне искренним, честно открытым, с простым и преданным сердцем? Иль мне отойти в суету и заботы мирские, чтоб этим нужду прекратить? <...> Мне стоит ли словом прямым говорить, без утайки, и за это опять подвергаться беде? Иль надо идти за пошлым богатством и чином,

¹ Конфуций. Лунь юй. VI, 16 / Исслед., пер. с кит., коммент. Л.С. Переломова. Факсимильный текст «Лунь юя» с коммент. Чжу Си. М.: Восточная литература, 1998.



Илл. 1. Вэнь Тун. Бамбук
Музей Гугун, Тайбэй

чтобы было приятно пожить кое-как? Мне стоит ли, право, высоко вздыматься и там пребывать, чтоб мне свою правду в себе уберечь? Или мне говорить “да” и “так”, лгая другим, “хи-хи-хи”, “хе-хе-хе” и подслуживаться к влиятельным женам? Мне нужно ли честным быть, чистым, прямым и негнушимся мужем, чтобы вечно себя сохранять в чистоте? Иль нужно всегда извиваться, скользить и крутиться, как

жир помады, как гладкий ремень, чтобы обвить, округлить все углы и уступы? И должен ли я горделиво, достойно держаться, словно скакун, пробегающий тысячу ли? Иль, быть может, мне лишь полоскаться, нырять в воде, словно утке какой-то?»¹

К изображению дикой сливы, бамбука и других «совершенных» китайские художники обратились уже в VIII–IX веках, в эпоху Тан, когда эти сюжеты входили в рамки традиционного жанра «цветы и птицы», но уже в XI–XII веках подобные изображения приобретают значение самостоятельной тематической группы, которая получает окончательную разработку и утверждение в период Юаньской династии (1280–1367)². Ее эволюция непосредственно связана с развитием монохромной живописи тушью и сближением литературы, каллиграфии и живописи.

В этом процессе решающее значение принадлежит художникам-интеллектуалам (*вэньжэнь*) XIII–XIV веков, которые в своем творчестве развивали традиции «независимых [мастеров]» (*цзайе*) Сунской эпохи – Су Ши, Хуан Тин-цзяня, Вэнь Туна. Интерес юаньских мастеров к теме «четырех совершенных» во многом был обусловлен возникшей в конце XIII века волной внутреннего противостояния китайской интеллигенции «варварству» монгольских завоевателей, поработивших страну в 1280 году, и нередко произведения на эти сюжеты отмечены глубоким гражданским содержанием³. Среди «четырех совершенных» особое место принадлежит бамбуку. Его внешний вид и природные свойства необычайно гармонично перекликаются с образом цзюньцзы:

Завалит снег – нипочем, иней облепит – снесет,
Будто бы в нем скрыт какой-то особый сплав.
Чистый, пустой внутри, гордо вздымается ввысь,
Будто бы в нем живут высокие идеалы⁴.

Неповторимое в своей изящной и строгой красоте это вечно зеленое древовидное растение соединяет в себе прочность и гибкость, легкость и податливость.

¹ Цюй Юань. Стихи. М.: ГИХЛ, 1954. С. 123 (пер. В.М. Алексеева).

² Подробно об истории живописи «четырех совершенных» см.: Аоки Масару. Сина бунгаку гэйдзюцу ко (Обзор китайской литературы). Токио, 1927.

³ См. например: Ху Мань. Чжунго мэйшу ши (История изобразительного искусства Китая). Шанхай, 1964. С. 110.

⁴ Сюаньхэ хуану. Хуаши цуншу (Свод трактатов о живописи). Шанхай, 1963. Т. 2. С. 5.

Существует много сортов и разновидностей бамбука¹. Этот незаменимый материал широко используется в строительстве и хозяйстве, для изготовления самых разнообразных бытовых изделий. Из бамбука издавна делаются традиционные музыкальные инструменты группы флейт – люй, юэ, сяо, ди и др. Он также используется в живописи и каллиграфии – из него делаются стержни кисточек, стопки для кистей, ранее – и бумага.

Образ бамбука неизменно привлекал поэтов. Можно говорить о классической китайской «поэзии бамбука», где лирическое описание в подтекстах и реминисценциях соединяет переживание этических и эстетических ценностей. «Пышно разросся бамбук перед моим окном. / Внемлю чудесным речам светлозеленой листвы...» – так начинает поэт Се Тяо (464–499) стихотворение «Воспеваю бамбук»². «Оглядываюсь на звуки в длинных бамбуках. / “Красиво!” – говорю... Сложить! Увезти!»³ В китайских комментариях к этим строкам танского поэта Сыкун Ту отмечено: «При чистом и пресном звуке (бамбука) (*жанжан*), озираться на него, наслаждаясь его красотой и прелестью и непременно говоря (себе): положу и увезу! – значит, дух мой с ним – одно... Душу и думу этого человека (из этого) можно видеть!»⁴

У других поэтов читаем: «Уединенный дом... Кругом массы бамбуков... Полон счастья я от этой внутренней пустотности»; «Можешь ли ты понять вкус в пресном? Этому достойно ответит твое пребывание в бамбуках»⁵.

Истоки соединения в образе бамбука этического и эстетического, то есть его превращения в символично-метафорический сюжет можно найти уже в древних песнях «Шицзин»⁶, комментируемых Конфуцием в «Суждениях и Беседах»⁷. Наконец, в известной притче о самом Конфуции рассказывается, что когда Учитель находился в Цичжоу, где произошло

¹ Гао Сун чжупу (Руководство по изображению бамбука Гао Суна). Пекин, 1958. С. 105. Перечисляется около ста сортов бамбука.

² Цюань Хань, Саньго, Цзинь, Наньбэйчао ши (Полное собрание лирической поэзии [эпох] Хань, Троецарствия, Цзинь, Южных и Северных династий). Шанхай, 1959. Т. 1. С. 816.

³ Цит. по: Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837–908): пер. с кит. и исследование (с приложением китайских текстов). Пг.: Тип. А.Ф. Дресслера, 1916. С. 25.

⁴ Там же. С. 39.

⁵ Там же. С. 40.

⁶ См.: Шицзин: Книга песен и гимнов / Пер. с кит. и коммент. А. А. Штукина. М.: Художественная литература, 1987. С. 69.

⁷ Алексеев В.М. Китайская литература. М.: Наука, 1978. С. 444.

много бамбука, его настолько привлекли и заворожили мелодии шелеста и шороха листы, что он совсем забыл про еду и в течение трех месяцев не вспоминал о мясе; именно тогда он, обращаясь к своему ученику Гунсунь Цину, произнес знаменитый афоризм: «Лишенный мяса человек худеет, лишенный бамбука – становится пошлым». Примечательно, что именно эта притча приводится в надписи на одной из картин юаньского мастера У Чжэня с изображением бамбука, причем сам художник добавляет: «Когда Мэй даожэнь (псевдоним У Чжэня. – С. С.) рисовал это, он имел в виду оградить себя от опошления»¹.

Как уже упоминалось, тема бамбука появилась в живописи в период династии Тан (618–907) и постепенно заняла видное место в творчестве мастеров жанра «цветы и птицы». «Живопись бамбука» одного из них – художника Сяо Юэ (IX век) – вдохновила Бо Цзюйи (772–648) на известную «Песню о “живописи бамбука”», где поэт, давая высокую оценку искусству Сяо Юэ, особо выделяет его «реалистический» характер. В то же время, хотя речь идет еще о полихромной живописи, мы уже встречаем такие понятия, как «писать» и «идея», которые займут одно из центральных мест в теории изображения бамбука монохромной тушью.

Среди растений писать бамбук – самое трудное дело,
С древних времен и поныне не достигают схождения.
Только вот Сяо, взявши кисть, к подлинному подходит.
Лишь у него ветви живые, каждый листок в движеньи.
Бамбук у него и без корней рождается из идеи.
Роста побегов не надо, он вырос тут из-под кисти.
Если, задумавшись, взглянешь вдруг – разве живопись это?
Если прислушаться лучше, то кажется – слышно шелест².

Начало «живописи бамбука» в технике монохромной туши китайская традиция связывает с поэтическим образом некой госпожи Ли периода

¹ Siren O. Chinese Painting: Leading Masters and Principles. London: Lund Humphries and Co, Ltd., 1958. V. IV. P. 47.

² Бо Сяньшань цзи (Собрание сочинений Бо Сяньшаня). Т. 2. С. 44. О художнике Сяо Юэ см: Тан Сун хуацзя жэньмин цыдянь (Словарь имен художников [эпох] Тан и Сун). Шанхай, 1963. С. 382. В трактате «Сюаньхэ хуапэ» его творчество рассматривается в главе, посвященной жанру «цветы и птицы» (цз. 15). См.: Хуаши цуншу. Т. 2. С. 167. См. также идентичные оценки живописи бамбука другого художника этого же времени, монаха Мэн Сю (Тан Сун хуацзя жэньмин цыдянь. С. 299).

Пяти династий (907–959). Легенда гласит: «Ли госпожа из Сычуани. О родословной ее ничего не известно. Была искусна в литературном слоге и мастерства достигла в живописи и каллиграфии. Когда Го Цзунпо¹ в сычуанские вторгся земли, стала его супругой. И оттого ли, что муж ее воин (в разъездах-походах), была она вечно печальна, постоянно в тоске и грусти. И вот в лунную ночь одиноко сидела однажды на южной веранде. Тень от бамбука в причудливом танце своем двигалась, взор привлекая. Тут же вскочила и быстро кисть в тушь обмакнула. И на оконной бумаге² тень прописала. Назавтра глядит – получилось жизненно очень. Как говорят, многие стали потом подражать ей. Так вот и появился бамбук монохромной тушью»³.

Хотя сведения о первых мастерах «монохромного бамбука» носят подобный же полуполюгендарный характер, интересно, что и в них, как и раньше, акцентируется внимание на «жизненности» изображения⁴.

Новый жанр быстро вышел за рамки определенной камерной ограниченности и приобрел новое широкое звучание в творчестве выдающихся художников-интеллектуалов сунского времени – Вэнь Туна (1018–1079), Су Ши (1136–1206), Ван Тин-юня (1018–1202). Несмотря на то, что подлинность нескольких дошедших до наших дней произведений этих мастеров вызывает сомнения и требует дальнейшей атрибуционной работы⁵, мы все-таки имеем полное право говорить об их создателях как о подлинных родоначальниках высокой поэтики жанра «монохромного бамбука», выраженной в общих идеях и принципах творческого метода, которые были заложены в их искусстве.

Бесценным источником для нас являются высказывания Су Ши о живописи Вэнь Туна: «Когда Юй-кэ (псевдоним Вэнь Туна. – С.С.) писал бамбук, он видел лишь его и больше ничего, в своей полной отрешенности он словно покидал свое брненное тело, вернее, оно как бы

¹ Полководец династии Поздняя Тан (923–936).

² В старом Китае окна вместо стекол заклеивались промасленной бумагой.

³ *Ся Вэнь-янь*. Тухуй баоцзянь (Сокровищница живописи). Цз. 2; Хуаши цуншу. Т. III. С. 42. См. также: Тан Сун хуацзя жэньмин цыдянь. С. 93.

⁴ См., например, оценку «монохромных бамбуков» У Дао-цзы: Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. и комм. Е.В. Завадской. М.: Наука, 1969. С. 190 (китайский текст см.: Цзецзыюань хуачжуань (Слово о живописи из сада с горчичное зерно). Пекин, 1960. Т. II. С. 79).

⁵ См., например: Вэнь (Материальная культура). 1965. № 18.

становилось бамбуком. Без усилий из-под кисти его выходило необычайное. После Чжуан Чжоу с его утратой чувства реальности, кто еще, кроме Юй-кэ, познал подобную душевную сосредоточенность?»¹; «Современные вульгарные ремесленники, возможно, и смогут дотошно передать внешнюю форму. Но что до высших принципов мироздания – они доступны лишь возвышенным, незаурядным талантам. И вот это высшее определенно уловлено Юй-кэ в его бамбуках, камнях и засохших деревьях. Вот это – живое, это – мертвое... Это вот скрючилось, изможденное и морщинистое, это – высокое, стройное, пышное. Корни, стволы и сочленения, листья и побеги – все взаимосвязанно, все многообразно и неповторимо, все в круговороте изменений и ничто не дисгармонизирует друг с другом. Все на своем месте, соответствует тому, как было создано небом, и в то же время передает идею художника, потому что в ней заложен образ благородного мужа»²; «Бамбук начинается с маленького, в один цунь, нежного ростка, в котором, однако, уже и узлы и листья. С брюшка цикады, членика на теле змеи вымахает как меч из ножен в 10 сюней длиной³; и все у него на месте. Нынешние же художники пишат узел за узлом, громоздят лист за листом. Откуда же им воссоздать бамбук? Поэтому перед тем как рисовать бамбук, надо, чтобы сначала его образ сложился в сердце. Взять кисть, рассмотреть в приготовленный лист бумаги, увидеть то, что хочешь изобразить. Немедленно приступить. Пусть кисть не останавливает своего полета, гонится за тем, что было увидено, словно вспугнутый заяц, словно сокол в падении на добычу. Чуть расслабишься – и все пропадет. Юй-кэ, поучая меня, говорил нечто вроде этого. Но у меня так не получалось; хотя я нутром и понимал, и было мне ясно, что понимаю правильно, а вот, однако, не получалось»⁴.

О методе изображения бамбука самим Су Ши близкий ему художник Ми Фэй (1051–1107) писал:

¹ Су Дунпо цзи (Собрание сочинений Су Дунпо). Шанхай, 1958, Т. IV. Цз. 16. С. 62. Имя Чжуан Чжоу, философа IV–III веков до н.э., упоминается в связи с известной притчей: однажды Чжуан Чжоу приснилось, что он – бабочка, и, проснувшись, он не мог понять, то ли ему снилось, что он – бабочка, то ли это бабочке теперь снится, что она – Чжуан Чжоу. См.: Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М.: Главная редакция восточной литературы, 1967. С. 146.

² Су Дунпо цзи. Т. 6. Цз. 31. С. 18.

³ 1 цунь = 3,2 см, 10 сюней = 25,6 м.

⁴ Су Дунпо цзи. Т. 6. Цз. 32. С. 34.

Если Су Ши брался за кисть, чтобы писать бамбук,
То как начнет, так снизу вверх, сразу одним мазком.
Я спросил, почему не звено за звеном?
Он мне ответил – а разве не так сам-то бамбук растет?¹

Творчество Су Ши и мастеров его круга положило начало целому направлению в дальневосточном искусстве, получившему впоследствии название «живописи интеллектуалов» (*вэньжэньхуа*).

«Перечень живописи из императорского собрания периода Сюаньхэ», который датируется 1125 годом, называет 12 мастеров, посвятивших себя жанру «монохромного бамбука» и характеризует основные принципы «живописи интеллектуалов»: «Конечно, если живопись свести к погоне за внешним сходством, то, пожалуй, не обойдешься без сложной палитры красок. Но разве этим исчерпывается ценность живописи! Нет, она не сводится к искусному владению красками. Поэтому-то и нашлись такие художники, которые стали писать одной только тушью, – свободно, размашисто, то ровно-правильно, то косо-криво. Они не стали концентрировать свое внимание на достижении внешнего сходства, стремясь передать то, что стоит за образом. Как правило, произведения такого рода выходили из-под кисти не профессиональных художников-ремесленников, а принадлежали писателям и каллиграфам, которые выражали в них свои внутренние озарения...»²

Идеи творческой сосредоточенности художника, его слияния с образом, единства замысла и жизненной правды, способности творить вдохновенно и правдиво на основе проникновения в высшие принципы мироздания и высокого мастерства, наконец, умения уйти от механической фиксации случайного и внешнего и передать суть в ее многообразии и целостности – все эти идеи, выражающие общие основы нового направления в живописи, были подхвачены и развиты художниками-интеллектуалами XIII–XIV веков и дали мощный импульс дальнейшему развитию жанра «монохромного бамбука». Именно в этом жанре наиболее полно проявилась главная задача «живописи интеллектуалов» периода Юань – утверждение в картине синтетического единства литературы, живописи и каллиграфии.

Неоднократно отмечаемая общность живописи и каллиграфии – в истоках, материалах, отдельных приемах письма и элементах выразительного языка³ – у юаньских интеллектуалов, работавших в жанре

¹ Вэнь (Материальная культура). 1963. № 10. С. 29.

² Хуаши цуншу. Т. 2. С. 247.

³ См.: *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975.



Илл. 2. Ни Цзань. Бамбук

«монохромный бамбук», приобрела развернутое и конкретное звучание. Общую тенденцию хорошо резюмирует известное высказывание художника Кэ Цзю-сы (1290–1343): «При письме ствола бамбука следует использовать штрихи почерка *чжуань*, веток – почерка *цао*, листьев – почерка

бафэн или “откидной кисти” Лугуна...»¹ Другому мастеру «монохромного бамбука», Ли Каню (1245–1320) приписывается еще более точная формулировка: «Стебель пиши стилем *чжуаньшу*, узлы – *лишу*, ветви – стилем *цаошу*, а листья – *кайшу*»².

В более поздних трактатах о «живописи бамбука», берущих за основу разработки юаньских мастеров, каллиграфический склад живописных приемов проступает еще более выпукло и детально: «Листья в ясную погоду пишутся как сдвоенный иероглиф *жэнь* (человек), а в ветреную – как комбинация иероглифов *чуань* (река) и *и* (один), <...> листья в дождливую погоду пишутся как иероглиф *фэнь* (делить)»³; «узлы пишутся наподобие иероглифа *синь* (сердце) без точек»⁴.

Такая сближенность языков живописи и каллиграфии ни в коей мере не означала ухода от реалистического метода, но, напротив, являлась результатом пристального наблюдения за природой. Выступая против сухой «каллиграфизации», те же трактаты указывают: «При письме листьев необходимо разбивать комбинации в форме иероглифа *гэ* (штука) и разделять фигуры, имеющие форму иероглифа *жэнь* (человек) <...> а также избегать образований типа иероглифов *ю* (еще) и *цзинь* (колодец)»⁵.

Роль каллиграфии в системе живописного произведения приобрела новое содержание после введения художниками Юаньского периода надписей непосредственно в поле картины; это явление из эпизодического, каковым оно было у сунских «интеллектуалов», становится почти правилом. Нередко большие по объему, эти надписи несут многообразное содержание – стихотворения, посвящения, эпизоды из жизни художника, размышления о живописи или славословия, написанные кистью друга или ценителя.

¹ Юй Цзянь-хуа. Чжунго хуйхуаши (История китайской живописи). Шанхай, 1959. Т. II. С. 30. Перечисляются основные каллиграфические почерки – архаический *чжуань*, скорописный *цао*; *бафэн* и «откидная кисть» Лугуна – варианты стиля *кайшу* (*чжэньшу*).

² Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. *Лишу* (в пер. очевидно, опечатка, *синшу*) – каллиграфический почерк, близкий уставному. Бамбук – древовидное растение, поэтому его «ствол» правильнее называть стеблем.

³ Гао Сун чжупу (Руководство по изображению бамбука Гао Суна).

⁴ Цзецзыноань хуачжуань (Слово о живописи из сада с горчичное зерно). Т. II. С. 80. «Точка» – графический элемент иероглифического знака.

⁵ Там же. С. 80, 82.

Естественно, появление на картине текста обогатило традиционный для китайской живописи принцип единства литературы и живописи¹. Каллиграфическая надпись, с одной стороны, насыщает образный строй картины литературными, поэтическими ассоциациями, с другой – сохраняя «осязаемость» слова, освобождает живопись от необходимости подробного пересказа сюжета и открывает перед ней возможности обобщенного выражения «идеи-сущности» образа. Каллиграфия подчеркивает условный характер языка картины; на живописном мазке возникает отсвет рядом стоящего каллиграфического штриха, при этом с введением в картинную плоскость надписи меняется принцип композиционного построения последней. Возникший диалог между блоками каллиграфии и живописи ведется на основе асимметрии и баланса, с соблюдением точно найденной в каждом конкретном случае единственной дистанции, которая в китайской литературе получает название лингуан («свечение духа») и которая во многом определяет характер диалога, меру сближения от «сопроводительного комментария» до «слияния в едином аккорде».

«Композиция каждой отдельной картины предусматривает строго определенное место для надписи, которое нельзя произвольно менять <...> Необходимо, чтобы между каллиграфией и живописью оставался определенный прогал лингуан, нужный для воображения и свободного раздумья»².

Проявляя чувство баланса и чувство дистанции, на которых держится незримая гармоническая связанность текста и изображения, художник-каллиграф должен достичь в произведении стилистической целостности; при этом ритмический строй, звучание каллиграфии может либо сливаться с мелодией живописной части произведения, либо дополнять ее.

С вводом надписи конкретизируется не только сюжетная сторона произведения, но и его ведущая тема – «внутренний звук», который всегда согласуется с главной «нотой» литературного текста, прошедшего через «инструментовку» каллиграфической кисти художника. Каллиграфия, завершая работу над картиной, может выступать либо в качестве кульминации общей темы, или как ее спокойное завершение. Наконец, надпись на картине открывает путь к поэтическим и философским подтекстам и реминисценциям и, углубляя содержание произведения, расширяет

¹ См.: *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 224.

² Хуалунь цункань (Собрание трактатов о живописи). Пекин, 1960. Т. II. С. 569.

многовариантность его прочтения, а с этим и границы внутреннего диалога художника со зрителем.

В синтетическом произведении наиболее отчетливо и полно проявляется символично-метафорический характер художественного строя китайской классической живописи. Лежащая в основе ее своеобразной системы идея целостности мира, построенного на извечном круговоротном движении, чередовании и взаимодействии, «зове и отклике» диалектически полярных сил – света и тьмы, неба и земли, мужского и женского, активного и пассивного начал и, соответственно – светлого и темного, быстрого и медленного, легкого и тяжелого и т.д. – находит свое символическое воплощение во всех сторонах структуры и выразительного языка живописного произведения.

Верхний обрез картины – «небо», нижний – «земля»; кисть – мужское начало, тушь – женское: бумага – белое пространство листа – мужское, живопись тушью – женское. «Мужская» стихия «неба» проявляется в быстрых и легких движениях кисти, в светлой тушевой гамме, тонких и нежных мазках, в «облегченных» штрихах, наносимых движением кисти вверх от себя; «женская» стихия «земли», соответственно – в медленных движениях и остановках кисти, в темной туши, грубых, широких мазках, в «утяжеленных» штрихах, исполняемых вниз на себя.

Перед художником стоит задача достижения в картине гармонического единства стихий и их равновесия. Процесс взаимодействия и взаимораскрытия двух начал чрезвычайно многообразен и сложен. Так, например, исполнение каждого каллиграфического штриха предполагает «отмашку» кисти в обратном направлении в начале и в конце главного движения, а каждый нажим кисти соединяет в себе «мужскую» активность и «женский» расплыв туши и углубление тона.

Отрицая ценность фиксации внешнего, случайного, художник-интеллектуал стремится к воплощению в картине внутренней сути, «высших принципов мироздания» (*ли*) и именно в этом взаимодействии и взаимораскрытии «абстрактно-символических» стихий передает жизненную правду, живую осязаемость образа.

В структуре синтетического произведения большое значение приобретает еще один аспект: в сложных взаимосвязях раскрывается здесь «идея-замысел», основная тема, «ведущая нота», полифонически воплощаемая в каллиграфии надписи и в живописной части картины. Именно такой тип синтетического произведения был создан в китайской живописи XIII–XIV веков художниками-интеллектуалами Юаньской эпохи, причем наиболее полное выражение нашел он именно в жанре «монохромного бамбука», в частности в творчестве У Чжэня (1280–1354).

Жизнь этого художника, поэта и каллиграфа, не богатая внешними событиями, несет на себе типические черты судьбы художника-интеллектуала периода монгольского владычества.

У Чжэнь родился, прожил большую часть жизни и похоронен в местечке Вэйтан, близ города Цзясин в провинции Чжэцзян. Не сохранилось никаких сведений о его родителях, но известно, что в молодые годы У Чжэня увлекла патетика героических и мужественных образов, литературных и исторических; он специально изучал военное искусство и занимался фехтованием на мечях. Позже вместе со старшим братом Юань Чжаном он отправился в Цзянсу к известному философу Лю Тяньцзи, под руководством которого постигал неоконфуцианское учение (*лисюе*)¹. Идеи неоконфуцианства о мировом равновесии и взаимосвязанности вещей, развивающие натурфилософские положения классической «Книги Перемен» (Ицзин) и переплетающиеся со многими мыслями и образами даосизма и буддизма, оказали решающее влияние на формирование личности будущего художника.

После учебы У Чжэнь вернулся в Вэйтан и вступил на стезю «ученого в изгнании» (иньши), открытого подлинному и прекрасному и отвернувшегося от суетного и вульгарного. Подчеркивая внутреннюю созвучность прославленному поэту Сунской эпохи Линь Хэцзину, певцу дикой сливы мэй и вольной жизни эстета-отшельника, У Чжэнь подчинил свою жизнь «утонченному» и «возвышенному». Скромные постройки, окружавшие его дом, получили названия «Тростниковый дворец, открытый весенним волнам», «Крыша, под которой смеются над вульгарностью и пошлостью», «Хижина утонченной духовности, затонувшая среди каштанов» (правда, рядом с домом художника рос только один каштан). По примеру Линь Хэцзина, который в одном из своих стихотворений писал: «Друг мне – журавль, а дикая слива – жена», У Чжэнь отдался поэзии дикой сливы. Он обсаживает свой дом сливовыми деревьями, и ежегодное весеннее любование их цветением становится кульминационным праздничным моментом в его монотонной и размеренной жизни. Мэйхуа – «Цветущая слива» – становится впоследствии частью его псевдонимов – Мэйхуадаожэнь, Мэйдаожэнь или Мэйхуахэшан.

Не располагая достатком, У Чжэнь, подобно другому корифею Юаньской эпохи – Хуан Гунвану, практиковался в искусстве «прочтения и предсказания жизненного пути» (*бушу*), нередко выезжая в Цзясин и Улинь (Ханьчжоу). Все остальное время он, ведя почти отшельнический образ жизни, отдавал поэзии, каллиграфии, живописи и музыке.

¹ См.: Антология мировой философии. Т. I. Ч. I. М.: Мысль, 1969. С. 255–260.

Близ деревни построил беседку из тростника,
 Открытую далям, чтоб чувствовался простор.
 Хочу приобщиться к радости птицы лесной,
 К чистоте бамбука, сосны, далеких от суеты.
 Ручеек средь камней наслаждение дарит мне,
 Веселят мою душу книги и цитра-цин¹...

Единственными собеседниками и ценителями его искусства являлись монахи из близлежащих даосских и буддийских монастырей, и У Чжэнь подписывал свои картины псевдонимами «Даос» или «Монах [по прозвищу] Цветущая слива», принципиально не работая на заказ.

«Мэйдаожэнь по характеру своему был одиноко-высок, бескрайне естественен, – пишет один из его биографов минского времени. – Вечно нуждался в хорошей бумаге для живописи. Многим были известны странности художника. Они улучали возможность заранее разложить на столе его листы первосортной бумаги. В какой-то момент, движимый своим внутренним порывом, У Чжэнь бросался к столу и начинал рисовать. Только таким путем можно было заполучить картину его кисти»².

Как свидетельствуют биографы, его нисколько не смущала слава ближайшего соседа по Вэйтану, популярного художника Шэн Моу. На своих картинах У Чжэнь неизменно делает приписку: «Игра тушью» (*моу*), указывая тем самым на преемственность традиций «независимых» Сунского времени. Свое творческое кредо художник выразил в надписи на одной из работ: «Так называемая “игра тушью” создается учеными на досуге, когда вдруг возникает желание передать настроение минуты. По мнению критиков, такая живопись отличается особой свободой, раскованностью. Как-то на картине Чэнь Цзяньчжая с изображением монохромной сливы я прочел стихотворную надпись: “Идея-суть выражена сполна, сходства в красках не требуется совсем”. Такое дано в прошлой жизни Цзюфану. По мне, тут выражено подлинное понимание живописи»³.

Большое значение для У Чжэня приобрели дружеские контакты с Хуан Гунваном, Ни Цзанем и Ван Мэном, ведущими художниками-интеллектуалами

¹ Чжэн Бин-шань. У Чжэнь. Шанхай, 1958. С. 2.

² Там же.

³ Там же. С. 9. Цзюфан (Цзюфан Гао) – полупоупендарный знаток лошадей, живший в XII веке до н.э. Имя его стало нарицательным в связи с притчей в книге «Чжуанцзы», где говорится о его способности тонко чувствовать сущность предмета и не обращать внимание на второстепенное, внешнее. См: Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. С. 125.



Илл. 3. У Чжэнь. Ростки бамбука возле камня. 1347
Музей Гугун, Тайбэй

того времени, которые были близки ему по духу и творческим устремлениям. Известно, что в 1336 году У Чжэнь написал для Хуан Гунвана картину «Вид горы Чжуншань». Сохранились текст надписей У Чжэня на работах

Ван Мэна, а также Ни Цзяня и Хуан Гунвана на произведениях самого У Чжэня. На одном из пейзажей У Чжэня Ни Цзянь написал четверостишие:

Домик идущего Дао-путем в селеньи цветущих слив.
Присев под окном, сосновым вином наполняет он чарку из камня.
И опьянев, он смело берется за кисть и пишет горный пейзаж –
Туман в горах и облака – чуть заметны, вот-вот растут.

В последние годы жизни творчество У Чжэня получило широкое признание. Имея возможность всецело заниматься искусством, художник безвыездно жил в Вэйтане. Незадолго до смерти У Чжэнь сочинил и написал табличку для своей могилы: «Усыпальница монаха по прозвищу Цветущая слива».

Имя У Чжэня, введенное китайской традицией в четверку «корифеев Юаньской эпохи» вместе с Ни Цзанем, Хуан Гунваном и Ван Мэном, связывается с его пейзажами и «монохромным бамбуком». Как пейзажист он уделял большое внимание изучению творчества выдающихся мастеров X века – Дун Юаня и Цзюй Жяня. По собственному признанию, он многократно штудировал редкое уже для того времени подлинное произведение Дун Юаня «Промерзший лес у берега реки». В его собственном собрании находилась картина Цзюй Жяня «Осенние горы» (ныне – в Музее Гугун, Тайбэй), и дошедший до нас свиток У Чжэня «Осенняя тишь в горах Гуань» (Музей Гугун, Тайбэй) может рассматриваться как ее талантливая реплика.

Высокая культура кисти и туши характерна не только для пейзажей, но и для живописи У Чжэня в целом – и для его редких произведений в жанре «люди» («Цзюйши у старого дерева», «Богиня Гуаньинь»), и для монохромных работ в жанре «цветы-птицы», где он рисует лотосы, пионы, хризантемы и овощи.

Особое место в творчестве У Чжэня занимают темы дикой сливы и особенно бамбука. Именно в жанре «монохромного бамбука» художнику удастся достичь небывалого единства слова, каллиграфии и живописи, создать образцы нового для китайского искусства синтетического произведения.

Все дошедшие до нас высказывания У Чжэня о живописи и, в частности, последнее его «Наставление», написанное в 1360 году для сына Фо-ну, посвящены именно «монохромному бамбуку»; он же является главной темой большинства надписей-тем к картинам, впоследствии составивших первый сборник литературных произведений этого жанра¹.

¹ Сборник составлен в XVII веке художником Цянь Фэном, впоследствии опубликован в издании «Мэйшу цуншу».

Считая себя учеником прославленного Вэнь Туна, У Чжэнь в своих наставлениях о письме бамбука монохромной тушью неизменно подчеркивает необходимость реалистической обоснованности каждого приема, указывает на решающее значение внутренней сосредоточенности художника, глубокого проникновения в природу и сущность изображаемого предмета: «"Монохромный бамбук" хотя и в ряду других искусств и ремесел, однако требует особой сосредоточенности духа, совершенства и тонкости. Без накопления внутренних сил этого не достичь»¹.

У Чжэнь дает подробные рекомендации: «Методы изображения бамбука сводятся к правилам письма ствола, узлов, веток и листьев. И самое трудное – рисовать скопления листьев. Если в этом не преуспеешь, то хорошая картина у тебя не получится. Я заметил, что в руководстве Ли Сичжая говорится, что во всем следует следовать Вэнь Юйкэ. Приложение кисти должно быть сильным. Пусть каждое сочленение будет осязаемым и одновременно передавать ощущение полой сердцевины. Движение кисти не должно прерываться. Стоит чуть замедлить, остановиться, и вот уже линия расплзлась, в ней нет необходимой отточенности. Основные запреты сводятся к следующему: необходимо знать, что листья, написанные слишком грубым мазком, получатся похожими на листья персикового дерева, слишком же тонким – на листья ивы. Не нужно, чтобы они были одиноко оторваны от других или, напротив, накладывались друг на друга, чтобы в своих перекрещениях не напоминали иероглиф "косить" (*и*) или "колодец" (*цзин*), чтобы не были слишком длинными или слишком короткими, наконец, чтобы не походили на змею или тулово рыбы, на палец или на стрекозу <...> Пусть одни [листья будут] направлены вперед, другие – назад, третьи повернуты вбок, четвертые – вниз, пятые – вверх. Под дождем или на ветру бамбук выглядит по-разному, и нельзя, конечно, писать его одинаково, действовать так, как будто занимаешься окраской черного шелка...»²

В дошедших произведениях с изображением бамбука У Чжэнь демонстрирует органичное соединение приемов каллиграфического искусства

¹ Мэйшу цуншу (Собрание трактатов о китайском искусстве). Пекин, 1947. Сб. III. Вып. 4. С. 50.

² Мэйшу цуншу. С. 47. В своих рекомендациях У Чжэнь, как правило, переключается с положениями трактата о «монохромном бамбуке» Ли Каня (Сичжая) «Чжупу» (1321), нередко, очевидно, цитируя по памяти. См. перевод трактата Ли Каня: *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 354–357.



Илл. 4. Кэ Цзюсы. Бамбук из Цинбиэ
написанный тушью. 1338
Дворец Гугун, Пекин

с остротой видения. В рисунке стволов используется неизменно крепкая, как в архаическом жанре *чжуань*, прямая или упруго выпрямляющаяся, округлая по своей структуре линия, выполненная центром

перпендикулярно подвешенной кисти. Как правило, ствол написан единой линией без остановок, движением кисти снизу вверх, иногда с легкими разрывами на месте узлов.

При изображении веток У Чжэнь использует приемы скорописного письма с характерными для него резкими поворотами кисти, «хаотичной» свободой то внезапно обрывающейся, то непрерывной линии, нередко изгибающейся, закручивающейся в «узел» или «разрывающейся», когда динамичная кисть, отрываясь от бумаги и задевая ее поверхность лишь отдельными волосками или не касаясь вовсе, не прерывает общей динамики движения и потом вновь продолжает ее при полном нажиме. Особенно многообразна графика штрихов в изображении листьев: здесь мы встречаем такие графические элементы уставного письма, как косые линии «удар плетью» (*цэ*), которые пишутся слева-направо-вверх, «отмашка» (*ле*), наносимая справа-налево-вниз и исполняемая в том же направлении более коротким порывистым штрихом «удар клювом» (*чжо*), а также косой «прижим» (*на*), который наносится волнообразной кистью слева-направо вниз-вверх.

Кроме того, У Чжэнь применяет различные варианты «горизонталей» (*хэн*), точек (*дянь*) и «крючков» (*ти*, *тяо*). Стремись достичь в своих произведениях жизненной правды, открывшейся в познании «извечных превращений», подчиненных «высшим законам мироздания», художник использует все многообразие выразительных средств каллиграфического искусства. Обращаясь к полифоническим возможностям выразительного языка кисти и туши, У Чжэнь бесконечно варьирует градациями в интенсивности тона, влажности мазка, степени нажима и характере динамического рисунка кисти, в чередованиях различного направления штриха.

Выразительный язык каллиграфии звучит и в графической ткани надписи, неизменно сопровождающей «бамбуки» У Чжэня и составляющей неотъемлемую часть композиционных построений. Характер и богатство образного строя произведений в известной степени раскрывается уже самим содержанием этих надписей, в которых всегда заложено скрытое звучание основной темы, угадываются намеки на возможные варианты выхода слова в изображение, на готовность той или иной словесной фигуры явиться предметом инструментовки языком каллиграфии и живописи.

Приведем несколько таких надписей-тем, рассчитывая на воображение и сотворчество читателя:

День за днем бреду по весенним горам.
Бамбука все нет, и я остановки не знаю.
Невмоготу под этим весенним ветром
С персиком, сливой делить томленья весны.

Несгибаемо-прямо вздымается в стужу ствол.
Высоко-одинокю ложится тень при луне.
Вобрав пустоту, высшее он постиг.
Места в нем нет для треволнений мирских.

Прелестны-изящны цветы перед ликом весенним.
Гибки-грациозны в дуновении ветра ивы.
Но только один лишь этот муж благородный
Может быть другом в пору холодной стужи.

В ту пору, когда все деревья листву теряют
Этот муж благородный по-прежнему зелен-свеж,
По-прежнему прям, и в сердце еще более чист-безбрежен.
Верен себе и высшее выражает свое сполна¹.

Бамбук, ветер, луна – эта тема привлекает художника как направленно-стью образно-метафорического содержания и диапазоном его прочтения, так и возможностью раскрытия выразительных возможностей материала – особой быстро абсорбирующей влагу бумаги или шелка, нежной кисти из меха зайца, оленя или волка, черной туши из масляной копоти. Его влечет трудность творческой задачи. Он пишет: «В монохромном бамбуке самое трудное – уловить звучание ветра. Со старых времен и по сегодня это удавалось лишь одному Вэнь Ху-чжоу»².

Именно этой теме посвящен один из лучших «монохромных бамбуков» У Чжэня в собрании Бостонского музея. Чуть удлиненная по вертикали прямоугольная композиция (75 x 52 см), исполненная тушью на бумаге, включает сдвинутое к левому краю листа изображение двух стволов, срезанных по верхнему и нижнему краям, и нескольких покрытых листьями веток, изогнутых в верхней части картины вправо. Живопись, занимающая всю отделенную по диагонали левую часть картины, сбалансирована тремя столбцами каллиграфии по правому краю нижней половины листа, скрепленной двумя прямоугольными печатями художника.

Доминирующий в картине изогнутый влево ствол на переднем плане написан единым стремительным «грубым» ударом прямой и «округлой» кисти снизу вверх. Динамикой мазка, градациями тона художнику удалось передать главное – устремленность (типичный «вздымающийся в небо» ствол поздних пособий по «бамбуку»), крепость и упругость,

¹ Переводы надписей выполнены по тексту: Мэйшу цуншу. С. 23–38.

² Мэйшу цуншу. С. 53.



Илл. 5. У Чжэнь. Бамбук
Художественный музей, Бостон

легкость и округлость. Ствол на втором плане, находясь в «диалоге» с передним, передает ощущение изысканности, «бестелесной» легкости, чуткой реакции на дуновение легкого ветерка. Несколько веток, проходящих между стволами из нижнего края картины, скорее всего рисуют верхушку третьего ствола, что вносит в композицию ощущение высоты и простора.

«Связанные» ветками группы листьев заполняют асимметричными пятнами всю живописную часть картины. Их тушевая гамма – в «диалоге» с белым пространством правой части листа, а сложная динамика – со сложной графикой стволов. Градациями темной и светлой туши,

влажного и сухого мазка, варьированием разнообразных «горизонталей», удлинённых «крюков», косых «ударов плетью» и «прижимов» передается характер пространственных связей, создается впечатление игры лунного света, движения листьев под дуновением ветра... Переходами тона внутри отдельного штриха, резким завершением плавного изменения от нажима к ослаблению передаются характер и фактура – жесткость, сочность, изящество, трепетность.

В многообразии и гармонической цельности «диалогов» стихий «неба» и «земли» вырисовывается живой пейзаж лунной ночи с бамбуком, трепетно внемлющим дуновениям легкого ветра. И в свою очередь в этом пейзаже – подчиненность движению глубинных стихий, выражающих «высшие принципы мироздания».

Содержательность пейзажа углубляется символично-метафорическим смыслом отображенной темы бамбука. Полное восприятие его содержания, входение в неповторимость контекстов художественного языка и поэтического обаяния его образов требует прочтения живописи в ее связи с каллиграфической надписью.

В стихотворной надписи раскрывается тема произведения:

*Баоцзе юань у синь
Линюнь жу ю и
ци-ци куншань чжун
линь цы цзюньцзы чжи.*

Закованный в сочлененья от природы пуст в сердцевине.

Рвется за облака он, как будто все мысли в этом.

Тихо, безмолвно-тихо в горах пустынно-безлюдных.

Трепет берет, ведь это – цзюньцзы в своих устремленьях.

И сразу открывается новый круг ассоциаций – прежде всего по линии созвучий: *цзе* – это и «сочленение», и (другими иероглифами) «чистота», «героизм», «прекрасный»... «*Баоцзе*» – эпитет, впервые примененный великим Су Ши¹, и это слово стало нарицательным обозначением душевной чистоты, целомудрия.

Вчитываясь в строки стихов, мы стараемся почувствовать в них ту ведущую ноту, которая могла найти воплощение в картине, или вернее – находится в сокровенном созвучии с главными образами. Возможно, это «чистота» *баоцзе* («закованного в сочленения») или «пустота»,

¹ См. словарь: Цыхай (Море слов). Шанхай, 1949. С. 565.

раскрывающаяся в ассоциативном круге созвучий – *кун* (пустота, небо) – *усинь* (полюй, без сердцевины, невозмутимый) – *кунсинь* (полюй, пустой). Скорее всего, это также «устремленность за облака» (*линюнь*) и переданный звуковым тавтофоном «звук тишины», как бы раскрываемый легким шорохом листвы (*цзи-цзи*).

Наше прочтение темы – естественно, подразумевающее возможности иных интерпретаций, – уточняет и направляет язык каллиграфии, инструментирующий текст надписи на картине, выполненной (и это типично для У Чжэня) скорописью. Рисунок иероглифов, динамика их движения напоминает стиль знаменитого каллиграфа X века Ян Нинши¹, характеризующийся резкими, отрывистыми, «немногословными мазками», хаотичными, но подчиненными единому стремительному динамическому потоку.

Может показаться странным – почему в надписи ничего не говорится ни о луне, ни о ветре, хотя они так выразительно живут в картине. И тут открывается еще одна особенность произведения синтетического типа, предполагающая не только расшифровку поэтических намеков и реминисценций, но и умение по поэтическому отрывку, цитате воссоздать в памяти все стихотворение целиком. В подтекстах картины могут присутствовать и те образы, которые остались за пределами надписи, и живопись должна восприниматься в контексте всего стихотворения.

И оказывается, что У Чжэнь ввел в картину текст лишь второй части своего восьмистишия. В первой же говорится:

Бледной луны сиянье ложится на мох зеленый,
Чистый ветер порхает, гладит кору бамбука.
Нет, не сопричастен к высшим этого мира,
Видно, раньше когда-то вольным был журавлем я².

Замечательное своей глубокой содержательностью и высоким мастерством искусство У Чжэня дало очень много для развития китайской живописи последующих веков. Оно нашло прямое отражение в живописи таких крупных художников минского времени, как Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэнмин, оказало влияние на многих других мастеров не только Китая, но и Японии³.

¹ См. о нем: Вэнь (Материальная культура). 1962. № 6. С. 59.

² *Чжэн Бин-шань*. У Чжэнь. С. 10.

³ Например, на выдающегося японского художника Ватанабэ Кадзана (1793–1841). См.: Ватанабэ Кадзан сэнсэй нисикидзүфу. Токио, 1941. Т. 1. Табл. 176; Т. 2. Табл. 363, 375–378 и др.

Органично связанная с искусством каллиграфии монохромная живопись тушью и изображение в этой технике бамбука, занимающего ведущее место в традиционной символично-метафорической теме «четырёх совершенных» (*сыцзюньцзы*)¹, включающей также орхидею, дикую сливу-мэйхуа и хризантему, раскрывает наиболее важные стержневые стороны этических и эстетических идеалов феномена китайской духовной культуры и помогает приблизиться к пониманию поэтики ее глубинных, сокровенных основ.

¹ Соколов-Ремизов С.Н. Ключевая роль темы «сыцзюньцзы – четырех совершенных» в структуре китайской духовной культуры // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. СПб.: Алетейя, 2004.

А. Ким

ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОГО БРЕНДА ЮЖНОЙ КОРЕИ
И РОЛЬ ГОСУДАРСТВА В ЕГО ФОРМИРОВАНИИ

Корейское государство Чосон¹ включилось в мировое сообщество относительно поздно, впервые став доступным для иностранцев в конце XIX века. До заключения Канхваского договора² в 1876 году и последовавшего за ним ряда соглашений о торговле с европейскими странами³ Корея династии Чосон оставалась изолированной от внешнего мира и поддерживала контакты лишь с ближайшими соседями – Китаем и Японией.

Будучи недоступной и не изученной европейцами, Корея долгое время была предметом фантазий и спекуляций. Однако если в отношении других восточных стран на Западе сложились определенные культурные стереотипы, которые можно было бы признать обязательными для ознакомления «визитными карточками», то с Кореей дело обстояло несколько иначе. Несмотря на то, что страна обладает богатой культурой, складывавшейся тысячелетиями, выделить однозначный культурный символ страны оказывается сложно. Нельзя упускать из виду и тот факт, что большое число памятников архитектуры, изобразительного

¹ Название государства, занимавшего территорию Корейского полуострова с 1392 до 1897 года. После этого до аннексии Японией в 1910 году государство носило название Корейской империи (Теханчэугук). После поражения Японии во Второй мировой войне государство было разделено на Северную (Чосон конхвагук) и Южную (Тэханмингук) Кореи.

² Корейско-японский договор о мире, по которому Корея открывала свои порты для торговли, предоставляя ряд привилегий японской стороне.

³ США, Англия, Франция, Россия и др. Подробнее см.: Курбанов С.О. История Кореи с древности до начала XXI века. СПб: Изд-во СПбГУ, 2009.

и декоративно-прикладного искусства не дошли до наших дней из-за разрушительного влияния постоянно проходивших на территории Кореи войн, а также политической зависимости страны от более влиятельных соседей.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ БРЕНДИНГ: ЮЖНОКОРЕЙСКИЙ ПРИМЕР

Корейская организация туризма, одна из структур Министерства культуры, спорта и туризма Республики Корея, имеет официальный сайт-бренд *tour2korea.com*, доступный на 13-и мировых языках. Сайт обладает гибкой структурой с системой постоянно обновляющихся новостей о главных достопримечательностях, но не делает акцента на какой-либо из них. Вообще страна очень богата разнообразными памятниками, знаковыми местами, традиционными церемониями, а также природными ландшафтами, что красочно и привлекательно раскрыто в ее рекламных туристических материалах. Корея очень гордится тем, что 11 ее памятников внесены в список мирового культурного наследия ЮНЕСКО; на сайте приводится подробное описание храма Хэинса, хранящего собрание высеченных на деревянных дощечках буддийских текстов Трипитака Кореана, церемониальной гробницы Чонмё, буддийского монастыря Пульгукса и пещерного грота-храма Соккурам в городе Кёнчжу, дворца Чхандоккун в Сеуле, Хвасонской крепости и других знаковых достопримечательностей, однако нельзя сказать, что той или иной из них отдается предпочтение¹.

Таким образом, на настоящий момент мы можем утверждать, что не существует конкретного памятника культуры, единодушно выбранного в качестве бренда Кореи как жителями страны, так и иностранцами. Однако именно узнаваемость и престижность бренда государства или отдельной его части во многом могут повлиять на укрепление репутации страны, акцентирование ее культурной позиции, а также – что немало важно – на развитие туризма. Эта необходимость осознается в Корее на государственном уровне, в связи с чем постоянно предпринимаются попытки формирования национального бренда.

«Национальный бренд» – давно используемый в мировой практике термин, и стоящая за ним реалья обладает своими характеристиками и способами измерения (индексирования). Главной целью формирования такого бренда становится привлечение инвесторов и туристов,

¹ http://english.visitkorea.or.kr/enu/ATR/SI_ENG_3_2.jsp

но с наступлением XXI века его роль расширяется: «бренды регионов, стран, областей и городов становятся символами процветания, экономической власти, эффективным политическим инструментом, показателем высшей степени культуры и образования, индикатором национальной идентичности (*nation identity*)»¹. Таким образом, брендинг создает предпосылки для дальнейшего развития территории на основе уже имеющихся в ней ресурсов посредством их информационного освещения.

В Корею понятие национального бренда было позаимствовано из западных практик. «Современный энциклопедический словарь» под редакцией Пак Мунгака кратко определяет его как «единство материальных и нематериальных ценностей, создающих имидж определенного государства»², что в целом соответствует прочим принятым определениям термина. Что касается более конкретного его содержания, то, безусловно, национальный бренд не ограничивается только культурными ценностями, распространяясь в первую очередь на человеческие и природные ресурсы государства, уровень развития промышленности и др. Национальный бренд оказывает влияние на статус государства, восприятие иностранцами его граждан и производимой им продукции.

Количественное значение национального бренда описывается индексом, определяющим своего рода конкурентоспособность государства. Критерии, по которым подсчитывается данный индекс, разнятся в зависимости от занимающихся им институций, поэтому к единой системе индексации еще не пришли. На сегодняшний день наиболее распространена система Саймона Анхольта, автора понятия национального бренда; она называется «Индекс национальных брендов» и использует в качестве критериев индексации следующие параметры: люди (уровень образования и квалификации рабочих кадров), власть (общественное мнение и уровень доверия граждан к власти), экспорт, туризм, инвестиции и иммиграцию. Согласно результатам индексации по этой системе в 2014 году Корея занимала 27-е место против 15-го в предыдущем году³.

Национальный брендинг практикуется во многих странах, но особенно активно – в восточных регионах, и Корея со всей серьезностью подходит

¹ Литвинов Н.Н. Бренд-стратегия территорий. Алгоритм поиска национальной идентичности (часть 2) // Бренд-менеджмент. 2010. № 5 (54). С. 302.

² <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=930124&cid=43667&categoryId=43667>

³ <http://www.yonhapnews.co.kr/economy/2012/02/02/0301000000AKR20120202132400002.HTML>; <http://economy.hankooki.com/lpage/entv/201510/e20151020172240118120.htm>

к формированию своего «официального образа». Например, в 2009 году во время президентского срока Ли Мёнбака был учрежден Президентский совет по государственному брендингу, занимавшийся именно проблемой бренд-менеджмента территории, – иными словами, создания и продвижения узнаваемых образов, характеризующих Корею в глазах мирового сообщества. Примечательно, что инициатива создания комиссии исходила непосредственно от президента – это указывает на первоочередность задач, которые стояли перед ней, и необходимость руководства и контроля их выполнения на высшем уровне. Совет просуществовал до 2013 года, после чего был распущен вновь избранным президентом Пак Кынхе, возможно, по причине острой критики в неэффективности, каковой часто подвергался; в настоящее время его функции лежат на Министерстве культуры, спорта и туризма.

В Совет входило в общей сложности 47 специалистов; была предусмотрена отчетность о результатах проделанной работы перед президентом каждые три месяца. В качестве стратегий его развития были определены помощь в установлении мультинационального сообщества, поднятие ценности культурного наследия, усиление глобального взаимопонимания, объединение усилий всей нации¹. Среди основных его задач назывались следующие: общий брендинг волонтерства за рубежом; создание мультикультурного общества; международный студенческий обмен; совместное с другими странами экономическое развитие; создание Кореи, общающейся с помощью цифровых технологий; обучение иностранцев корейскому языку и повышение престижа национального боевого искусства тхэквондо; распространение глобализированной гражданской культуры (то есть уровня, характера и содержания нравственных, правовых, политических, эстетических и иных знаний и навыков человека, помогающих ему осознать свои гражданские права и обязанности и определить свое место и роль в решении задач, стоящих перед обществом)²; создание объединенной сети зарубежных соотечественников; повышение индекса национального бренда и т.д.³ Таким образом, несмотря на то, что освещение и брендинг культурных ценностей косвенно входили в деятельность комиссии, они не являлись первостепенными задачами.

¹ <http://17koreabrand.pa.go.kr/gokr/kr/cms/selectKbrdCmsPageTbl.do?cd=0160&m1=1&m2=5>

² Яценко Н.Е. Толковый словарь обществоведческих терминов. М.: Лань, 1999.

³ <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=19977&cid=43659&categoryId=43659>

В случае с Кореей важно понимать, что национальный бренд складывается не столько естественным путем, как это в большой степени случилось с некоторыми другими странами, сколько направленно формируется «сверху». Все это приводит к появлению огромного количества дизайнерских логотипов, графической продукции и разнообразных слоганов (например, семейство сменивших друг друга слоганов «Four Seasons, Four Senses»; «Colorful Adventures in Korea»; «Dynamic Korea»; «Gateway to Korea»; «Korea, Sparkling»; «Imagine Your Korea» и др.), однако сложно сказать, что один из них занимает место узнаваемого официального бренда – возможно, это именно тот случай, когда количество становится помехой.

В качестве положительного момента стоит отметить, что понимание национального бренда как совокупности, единого целого, составленного из множественных присущих корейскому народу и государству ценностей, уводит от поиска одного-единственного предмета или явления, которое стало бы символом корейской культуры в целом, способствуя более сложному и комплексному пониманию национального достояния. И хотя, как будет видно далее, попытки избрать единый символ прекращены не были и продолжают предприниматься с определенным постоянством, образ Кореи в первую очередь связывается с совокупностью явлений, традиций и достопримечательностей, нежели с обобщенной «визитной карточкой».

Сеул и его символ – Хэчи

В случае с Сеулом брендинг территории, возможно, дал свои осязаемые результаты: узнаваемым официальным символом города стало мифическое животное хэчи (해치), полулев-полуединорог, статуи которого были установлены перед древним королевским дворцом Кёнбоккун. Известный также под названием хэтэ, этот персонаж проник в корейскую иконографию из китайской мифологии, в которой был известен своим умением отличать добро от зла и выносить суждения относительно их. Хэчи обладает телом льва, а рог на голове роднит его с мифическим единорогом. К шее его привязана бусина, тело покрыто чешуей; рядом с передними лапами растут перья, возможно, являющиеся редуцированными крыльями. Летом он живет в болотах, а зимовать уходит в сосновый лес. Иероглифы, составляющие имя животного, означают судьбу несправедливого человека, наказываемого рогом животного («Хэ» 獬) и разрешение ситуации или проблемы («Чи» 豸)¹.

¹ http://www2.seoul.go.kr:8080/contents_w/view.php?sq=67



Илл. 1. Статуя хэчи в дворцовом комплексе Кёнбоккун в Сеуле

Во времена династии Чосон хэчи был покровителем закона и справедливого суда, использовался в качестве символа ведомства инспекции нравов того времени и изображался на мундире его главы. Сегодня статуи хэчи также установлены перед зданиями Национальной ассамблеи и Генеральной прокуратуры. Поскольку в мифах хэчи предстает водным животным, в эпоху династии Чосон его статуи устанавливались в королевских дворцах для защиты от пожара.

В 2008 году на основе опроса общественного мнения, проведенного среди граждан страны и иностранных гостей, а также в результате работы публичной комиссии специалистов хэчи был принят в качестве официального символа Сеула¹. В пресс-релизе сказано, что «дворец Кёнбоккун набрал наибольшее количество баллов среди исторических и культурных достопримечательностей Сеула по критериям символичности и практического применения», а «Хэчи обладает наиболее соответствующей символичностью»².

¹ Соуль-Кёнчже («Экономика Сеула»). 13.05.2008; <http://economy.hankooki.com/lpage/society/200805/e2008051318164693760.htm>

² Спочи-Хангук («Спорт Корея»). 14.05.2008; <http://sports.hankooki.com/lpage/lifenjoy/200805/sp2008051409435894470.htm>

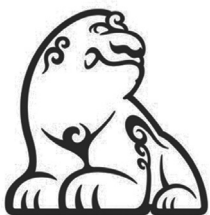
Не отрицается, что в данном случае мэрия города последовала примеру других стран, где гербами городов часто являются геральдические изображения животных, в том числе фантастических (например, Берлин – медведь, Сингапур – Мерлайон, животное с головой льва и телом рыбы). В случае с Хэчи главной причиной использования такого символа стала необходимость в укреплении культурной идентичности в области территориального бренд-маркетинга и усилении узнаваемости города в глазах иностранных туристов. Однако важным поводом к выбору символа стало проведение масштабного мероприятия Сеул Дизайн Олимпик в 2008 году¹, на котором и был представлен образ Хэчи. Бренд-образ животного был оглашен в следующем году.

Впоследствии на центральной площади города Кванхвамун также был выстроен небольшой подземный музей Хэчи Мадан («дворик Хэчи»), открылся магазин, продающий различную сувенирную продукцию (футболки, кепки, сумки, монетки и т.д.) с изображением Хэчи. В августе 2009 года статуя Хэчи была также установлена на площади перед зданием мэрии. Какое-то время функционировал сайт, посвященный Хэчи и его связи с городом.

Как в своем относительно реалистично выполненном брэнд-имидже, так и в мультипликационном варианте Хэчи присутствует на многих туристических материалах и даже в анимационных фильмах. Его можно обнаружить повсюду в городе: в оформлении информационных центров, метро, такси, на информационных и рекламных растяжках, скамейках и т.д. Дизайн большинства материалов, посвященных Сеулу, содержит отсылку к образу Хэчи, причем акцент не делается только на туристической информации – зачастую персонаж сопровождает санкционированные мэрией города сообщения исключительно на корейском языке.

Однако и у жителей Кореи, и у профессионалов брендинга не раз возникал вопрос: почему символом Сеула должен стать именно Хэчи, а не какой-то иной культурный памятник? Официально заявлено, что такое решение было принято не только на основе опросов общественного мнения и работы комиссии, но и после консультации с представителями Государственного музея Кореи. Однако критики этого бренда указывают на недемократический характер принятия решения, так как массив опроса, по всей видимости, не был большим, вследствие чего мнение широких

¹ Мероприятие, санкционированное администрацией города и посвященное назначению Сеула в столицы мирового дизайна в 2010 году и предполагавшее комплексное проектирование городской инфраструктуры, а также проведение выставок, ярмарок и др.



Илл. 2. Использование образа хэчи в графическом дизайне и рекламе

масс жителей города на самом деле не было учтено. Хэчи становился объектом критики и со стороны, например, религиозных деятелей авторитетного в Корее протестантизма, которые усматривали в нем объект тотемизма и языческого поклонения¹.

В последнее время высказывается мнение, что у Сеула слишком много разрозненных брендов и слоганов. Так, его графической эмблемой, сопровождающей название города на всех графических и печатных материалах, стало изображение гор, реки и солнца, складывающихся в название города на корейском алфавите хангыль, слоганом (до недавнего времени) – «Hi, Seoul!», символом – Хэчи, что, действительно, вносит некоторую путаницу во взаимоотношения между этими элементами «распыленного» бренд-образа. Для преодоления такой разрозненности в 2014 году был даже создан очередной Комитет про продвижению бренда Сеула².

Работа над единым и однозначным «образом Сеула», очевидно, еще только начинается; впрочем, одним из ее первых результатов стало то, что в 2015 году Сеульской мэрией на основе результатов голосования был избран новый слоган – I.SEOUL.U. Он вызывает ассоциации и с «I love you», и с официальным слоганом Нью-Йорка «I ♥ NY», однако не имеет особого смысла в английском языке, а также оставляет пространство для крайне некорректных домыслов. Показательно, что в комиссии был всего один англоязычный участник. Принятие слогана вызвало многочисленные вопросы, неодобрение и насмешки со стороны как граждан страны, так и иностранцев³.

¹ Новостной портал Oh My News от 31 октября 2009 года: http://www.ohmynews.com/NWS_Web/view/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0001250474&PAGE_CD=

² Хангук-Ильбо (Ежедневная Корея). 21.12.2014; <http://daily.hankooki.com/lpage/society/201412/dh20141221063131137880.htm>

³ The Korea Times. 28.11.2015; http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2015/10/116_189684.html

РЕСТАВРАЦИЯ КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ БРЕНДИНГ

Несмотря на то, что термин «национальный брендинг» стал употребляться относительно недавно, практики, в той или иной степени соответствующие современному его пониманию, существовали и ранее. Попытки создать положительный имидж страны предпринимались задолго до сформировавшегося понимания брендинга. Примеры подобных процессов могут быть также найдены и в недалеком прошлом Южной Кореи, когда путем реставрации культурных памятников и следовавшей из этого расстановки исторических приоритетов усиливалась идеологическая поддержка проводимой правящим режимом политики.

На юге страны находится небольшой город Кёнчжу, столица древне-корейского государства Силла. Наряду с Когурё и Пэкче Силла было одним из Трех государств, существовавших на полуострове в I веке до н.э. – VII веке н.э, после чего оно взяло на себя роль объединителя разрозненных территорий полуострова в одно государство, известное под названием Объединенное Силла (668–935). Памятники, оставшиеся в городе, – курганы с захоронениями силласких государей, древнейшая астрономическая обсерватория Чхомсондэ, рельефы с буддийскими изображениями на склонах горы Намсан и др., – представляют большую историческую значимость, что ежегодно привлекает в этот периферийный населенный пункт множество туристов. Одним из основных мест паломничества в Кёнчжу становится гора Тхохамсан, на одном из склонов которой расположен грот Соккурам с каменным изваянием Будды, а на другом – буддийский храмовый комплекс Пульгукса. Оба эти храма, будучи постройками эпохи Трех государств, имеют древнюю историю и представляют большой исторический интерес, вследствие чего зарегистрированы в качестве памятников культурного наследия ЮНЕСКО. По причине столь древнего происхождения обе достопримечательности много раз подвергались реставрационным работам.

Первое письменное упоминание о Пульгукса относится к 528 году. За время своего долгого существования храм был разрушен несколько раз, в конце XVI века – до основания, затем восстанавливался заново. В XX веке небольшая реставрация была произведена во время японской аннексии: в 1924 году восстановлена одна из пагод и внутренний павильон, некоторые работы продолжались в 1930-е годы. Однако реставрационный процесс не сопровождался должным контролем, а необходимые для него данные были собраны в недостаточном количестве, что



Илл. 3. Храмовый комплекс Пульгукса в Кёнчжу после реставрации

в результате нанесло ущерб комплексу (были утеряны, к примеру, реликвии пагоды)¹.

Храм принял тот облик, который известен сейчас, спустя годы после возвращения Корею независимости и заключения перемирия в Корейской войне: в конце 1960-х годов был утвержден план реставрационных работ, в 1970–1973 годы проведена капитальная реставрация. Ко времени ее начала большая часть построек была полностью разрушена, на их месте оставались лишь камни фундамента; другая же часть павильонов и ворот требовала восстановления². Долгое время подробности проведения этой кампании не привлекали внимания средств массовой информации и широкой общественности, однако после недавнего обнародования ряда связанных с ней документов отношение к реконструкции подверглось критическому пересмотру. Согласно новым оценкам, современный храм Пульгукса является эклектичной химерической постройкой.

Резюме мнения критиков сводится к утверждению, что храмовый комплекс Пульгукса уже не является архитектурным памятником эпохи Силла, а представляет собой скорее своеобразный «музей архитектурных

¹ <http://www.bulguksa.or.kr>

² Ibid.

стилей» под открытым небом¹. Причина этого – в отсутствии исторических источников, на основе которых можно было бы восстановить изначальный вид комплекса. Восстановленные павильоны заново отстроены на тех же фундаментах, что были заложены силласкими архитекторами, однако их новый архитектурный облик, очевидно, имеет мало общего с изначальным.

На настоящий момент признано, что в архитектуре восстановленного Пульгукса сочетаются разнообразные традиционные стили, относящиеся к разным эпохам. Так, павильон Пирочжон спроектирован в стиле поздней эпохи Корё, Гванымчжон – ранней эпохи Чосон, а часть павильонов Тэунчжон и Кыннанчжон – поздней (то есть с XIV по XIX век). В каждом из отдельных строений реставраторы старались придерживаться единой традиции, но архитектурный ансамбль целиком оказался далек от стилистической однородности и однозначно не может характеризовать архитектуру эпохи Силла.

В случае с Пульгукса предметом критики и споров становится не только сам факт эклектичной перестройки храма, но и идеологическая подоплека его восстановления. Для ее лучшего понимания необходимо составить представление об исторической эпохе, которой соответствует проведение реставрационных работ. 1960–1970-е годы в корейской историографии известны как периоды Третьей и Четвертой Республик, провозглашенных президентом Пак Чонхи. Президент Пак – неоднозначная фигура в корейской истории: с одной стороны, именно ему принадлежат заслуги быстрого экономического развития страны, с другой – ему вменяется в вину установление тоталитарной военной власти и ущемление демократических прав и свобод граждан.

Особенностью реставрационных работ в Пульгукса стало то, что они проходили по личной инициативе и под контролем президента Пака. Это свидетельствует о значении, придаваемом им данному памятнику архитектуры. Следует отметить, что если в первые годы президентства Пак Чонхи его личное отношение к корейской истории выглядело весьма

¹ Чон Чичжан. Исследование культурной политики 3-й и 4-й республик и значения охраны культурного наследия на примере процесса реставрации храма Пульгукса. Дисс... магистра, университет Ханъян. Сеул, 2014. С. 63 (на корейском яз.) (A study on the cultural policy of the 3rd-4th republic and role and meaning of cultural heritage conservation through the restoration process of Bul-Guk temple). Магистерская диссертация. Университет, факультет архитектуры, специальность «История, теория и критика архитектуры». 2014. С. 63.

критичным (в частности, он декларировал курс на освобождение от пережитков эпохи Чосон и рабского сознания эпохи японской аннексии, установление «здорового направления развития нации»¹), то с течением времени его восприятие изменилось: историческим идеалом государственности для президента стало Объединенное Силла, в котором виделся пример сплочения нации под руководством сильной авторитарной власти, добившейся высокого уровня экономического, социального и культурного развития. Эпоха существования Объединенного Силла пропагандировалась как «золотая эпоха истории»², и создание ее положительного образа оказалось необходимой составляющей воспитания патриотических чувств современных граждан.

Пак Чонхи всесторонне поддерживал развитие культуры, под чем понималось как сохранение ее традиционных форм в материальных и нематериальных проявлениях, так и творческая переработка наследия. Таким образом, одним из важнейших направлений культурной политики становилась реставрация и охрана культурных памятников, сохранение и бережное отношение к которым вменялась в обязанности не только специалистам, но и всему населению страны³. В 1962 году был принят закон о защите культурного достояния и учреждена соответствующая Комиссия, оценивающая и определяющая важность исторических памятников и консультирующая по сопутствующим вопросам. К 1969 году был утвержден пятилетний план по восстановлению и реставрации, включавший в общей сложности более 170 памятников культурного наследия, и реконструкция комплекса Пульгукса стала первой масштабной кампанией в этом направлении.

Реставрация Пульгукса оказалась знаковой еще и потому, что для осуществления плана были задействованы главные государственные структуры, включая канцелярию Голубого дома (резиденция президентов республики), Генеральное управление по культурному наследию, Государственный музей Кореи, учреждения местного самоуправления и др.⁴ В 1969 году к ним прибавилась специально созданная Реставрационная комиссия Пульгукса. Для проведения работ по восстановлению были

¹ Чон Чичжан. Исследование культурной политики 3-й и 4-й республик и значения охраны культурного наследия на примере процесса реставрации храма Пульгукса. Дисс... магистра, университет Ханьян. Сеул, 2014. С. 12.

² Там же. С. 50.

³ Там же. С. 14.

⁴ Там же. С. 60.

задействованы не только средства государственного бюджета, но и пожертвования крупных корейских индустриальных концернов – *чэболей*, например «Самсунг» и «Хёндай», в чьем становлении и укреплении немалую роль сыграл непосредственно президент Пак. Как выяснилось впоследствии, пожертвования не были добровольными: управляющие компаниями были принуждены к выплатам¹.

Вообще, столь популярные сегодня идеи мирового распространения корейской культуры и развития туристической отрасли принадлежат еще президенту Паку. Именно этой задаче были подчинен ряд его проектов 1960–1970-х годов, и в этом ряду возрождение культурного облика Кванджу в целом и комплекса Пульгукса в частности были одним из центральных пунктов². Задумывалось превратить город в центр развития внутреннего и международного туризма. Посредством использования образа Кёнчжу и Пульгукса Пак Чонхи планировал создать и активно продвигать имидж страны: например, для иностранных делегаций высшего уровня Пульгукса был одним из обязательных для посещения мест; сам президент с семьей неоднократно бывал там, и каждая такая поездка широко освещалась в прессе. Изображения главного входа монастыря помещены на купюрах номиналом в 10000 вон и почтовых марках.

Настаивая на исторической значимости государства Объединенное Силла в целом и Кёнчжу в частности, президент Пак также акцентировал разграничение между Южной и Северной Кореями и подчеркивал их антагонизм³. Поскольку Северная Корея выбрала в качестве идеологических



Илл. 4. Изображение павильона Кёнхору в Кёнбоккуне на реверсе банкноты 10000 вон (серия 1983–2002 годов)

¹ Хангёрэ. 30.12.2012; <http://www.hani.co.kr/arti/culture/music/567537.html>

² Чон Чичжан. Исследование культурной политики 3-й и 4-й республик и значения охраны культурного наследия. С. 15.

³ Там же. С. 67.

основ своей культурной самобытности древние государства Корё и Когурё, которые частично располагались на ее современной территории, повышенный интерес южнокорейской стороны к другим исторически значимым территориям полуострова выглядел противовесом этой установке. Нельзя также забывать и о многовековой, ставшей традиционной взаимной неприязни и конкуренции в сознании жителей бывших территорий Трех государств, до сих пор до конца не искорененной.

Пример восстановления храмового комплекса Пульгукса показателен, поскольку в действительности большинство культурных памятников Кореи дошли до современности в аналогичном разрушенном или сожженном состоянии и подверглись капитальной реконструкции. Не секрет, что значительная часть комплексов корейской архитектуры – это «новоделы», но мало кого интересует, в каком соотношении находятся аутентичные и воссозданные элементы и насколько современный облик соответствует изначальному.

Многочисленные разрушительные войны, а также преобладание легко уничтожаемой огнем деревянной архитектуры сделали сохранение хотя бы части культурных памятников в первозданном виде практически невозможным. Результатом воздействий этих факторов стало то, что сохранившиеся исторические постройки в той или иной степени являются творением последних десятилетий. Существуют возражения, подчеркивающие значимость самого факта реконструкции памятника, вне зависимости от ее соответствия или несоответствия первоначальному виду. Однако такого рода манипуляции легко могут стать инструментами для изменения исторического сознания граждан, «переписывания истории», сила воздействия и потенциальная опасность которого очевидны. Реконструкция и охрана культурных памятников как часть национального брендинга могут включать в себя и политическую, идеологическую составляющую, формирующую общественное мнение. По крайней мере применительно к рассмотренному случаю можно говорить о том, что преследуемая цель во многом была достигнута – Кёнчжу действительно стал туристическим центром, а храмовый комплекс Пульгукса закрепился в массовом сознании как граждан Кореи, так и иностранных гостей в качестве исторического памятника эпохи Силла, по сути являясь таковым лишь в незначительной мере.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО БРЕНДИНГА КОРЕИ

Сталкиваясь с многочисленными современными продуктами, разработанными в целях продвижения национального брендинга, нельзя не обратить внимание на то, что большинство из них подразумевает присутствие

«взгляда Другого (the Other)», а именно гостя, рассматривающего Корею «со стороны». Это выглядит оправданным в отношении развития туризма, так как объектом воздействия в данном случае является именно иностранец; однако границы этой области весьма размыты, и можно наблюдать, как такой подход распространяется и на события, связанные с поиском самоидентификации корейцев. Выходит, что и корейцы, осознанно или нет, пытаются смотреть на самих себя через призму взгляда иностранца.

К примеру, в 2016 году Национальная организация туризма Кореи проводит кампанию *K-Smile* под лозунгом «Если улыбается Корея, улыбается мир». Оставив в стороне оценку общего посыла, можно обратить внимание, что даже написанное корейским алфавитом название кампании остается лишь транслитерацией с английского (K스마일). И если такой подход для мероприятия, связанного с развитием туризма, может не вызвать вопросов, то аналогичный подход к написанию названия страны (следует учитывать, что на корейском языке оно отлично от английского и произносится как Хангук) в государственном конкурсе под названием «Поиск корейского ДНК. Корея!» (‘대한민국의 유전자(DNA)를 찾습니다. 코리아(KOREA)!’) в 2015 году порождает сомнения: ведь его целевой аудиторией являлось в первую очередь население республики. Данный конкурс ставил своей задачей создание графического выражения «корейскости»; работы принимались от рядовых граждан, что выглядит несколько несвоевременным после стольких лет работы специалистов над формированием национального бренда. Это также свидетельствует об отсутствии согласованной стратегии.

Можно предположить, что желание корейцев соответствовать Западу в их собственном представлении, «подобающе выглядеть» в глазах мировой (а конкретнее – западной) общественности, формируя несколько упрощенный подход к собственному культурному достоянию, свидетельствует о влиянии колониального прошлого, а также постоянного нахождения в окружении сильных соседствующих стран. В корейском обществе постоянной критике подвергается система мышления, в которой Запад предстает высшей ценностью; безусловно, после открытия границы и разрешения свободных путешествий для граждан (1987 год), позволившего сравнить свою родину с другими странами, беспрекословное ориентирование на Запад стало скорее пережитком, однако его следы до сих пор можно повсеместно обнаружить в системе мышления корейцев.

Таким образом, признавая, что национальный брендинг может послужить благой цели укрепления позиций страны в мировом сообществе, следует помнить, что идеологически не выверенная стратегия его формирования может поддерживать самоидентификацию, характеризующуюся

сильным «самоориентализмом» (self-orientalism)¹. Такой самоориентализм формирует искаженное понимание самих себя и своих культуры и истории, пропущенное сквозь призму критериев западного наблюдателя.

Можно заключить, что формирование национального культурного бренда в Южной Корее является задачей, преследующей комплексные цели, и направлено как на формирование имиджа культуры страны в общемировом пространстве, так и на укрепление корректной самоидентификации. Но эта формулировка освещает только официальную сторону создания и развития бренда и игнорирует комплекс проблем, связанных с самосознанием граждан и, соответственно, с восприятием страны и рефлексией иностранных гостей. Не вызывает сомнения, что культурный брендинг наиболее эффективно осуществляется по инициативе государства, однако кажется необходимым как привлечение к разработке национального бренда специалистов, так и соблюдение баланса в учете общественного мнения. Одной из наиболее прогрессивных задач, стоящих перед разработчиками этих стратегий, может стать отход от упрощенного понимания специфики страны и связанных с ним общепринятых стереотипов.

¹ Термин, использующийся по отношению к культурному самоотчуждению стран Восточного региона. У австралийского культуролога К. Иwabuchi это понятие раскрывается следующим образом: «В то время как ориентализм наслаждается мистической экзотичностью Другого, самоориентализм эксплуатирует ориенталистический взгляд, направленный к самому себе как к Другому» (*Iwabuchi K. Complicit exoticism: Japan and its other // The Australian Journal of Media & Culture. 8:2. Pp. 49–82. (Цит. по: Huisman M. Orientalism and the Spactacle of the Other: Japan and the Japanese in *Wie is de Mol?* Master Thesis – Media, Culture & Society. Erasmus University Rotterdam; Erasmus School of History, Culture and Communication, 2011. P. 25).*

Д.Н. Воробьева
МЕТАМОРФОЗЫ ГАНЕШИ.
ЭКСПЛУАТАЦИЯ ОБРАЗА ЛЮБИМЦА ИНДИИ

Когда речь заходит об Индии, сложно сказать, какой конкретно художественный образ может представить эту страну в качестве полноценного «бренда», так как конгломерат народов, ее населяющих, принадлежащих к разным этносам и даже расам, создал очень многообразную культуру. Пестрая, как лоскутное одеяло, как множество разноцветных сари, разбросанных по земле для сушки в какой-нибудь индийской постирочной, которые видишь периодически из окна автобуса или поезда, неторопливо едущего по стране, Индия поражает путешественника по ней человека разнообразием: переезжая из одного штата в другой и даже из одной деревни в другую, слышишь разную речь – всего в Индии насчитывают 447 языков и около 200 диалектов при двух официальных государственных языках – хинди и английском; видишь надписи на разных алфавитах – здесь помимо традиционной деванагари и латиницы, привнесенной английским владычеством, используются алфавиты каннада (в штате Карнатака), тамили (Тамил Наду), малайалам (Керала, Гоа), бенгали (Бенгалия, Ассам, Марипур). Множество религий – помимо традиционного деления на индуизм, джайнизм, сикхизм, буддизм, ислам, христианство, зороастризм и др.; да и сам индуизм имеет множество течений-сект-культов и, по сути, единой религией является лишь условно.

В таком смешении этносов, культов, языков, традиций, при сходстве, с одной стороны, и различиях и даже иногда конфронтациях – с другой, сложно сказать, какой художественный образ должен был бы закрепиться в качестве несущего на себе функцию трансляции идей Бхарата¹ – страны, имеющей богатую и древнейшую историю, однако

¹ Официальное название Индии.

в качестве единого государственного образования существующей сравнительно непродолжительное время. И все же в культуре и истории Индии сильно внутреннее единство, и территория ощущает себя как неразделимое целое, включая сопредельные страны – отсеченный Пакистан, а также Шри Ланку и Бангладеш. Исследователи отмечают общность религиозного восприятия – под индуизмом может пониматься также и индийский буддизм, джайнизм, сикхизм, перенявшие миропонимание, космогонию и даже самих божеств древнего брахманизма, и даже местный ислам¹.

Так как именно через художественный образ часто транслируется идея национального, страна «брендирует» себя для позиционирования в глобальном пространстве, и в попытках определить этот образ следует проанализировать несколько вариантов.

Начнем с официальной символики. После обретения страной независимости в качестве государственного символа Индии был избран один из художественных памятников древности – венчающая часть колонны Ашоки III века до н.э., эпохи правления династии Маурья. Протомы львов – олицетворение силы и мощи правителя и всего государства, обращенные на четыре стороны своими взорами, водруженные на диск-абаку с символическими же рельефными изображениями на нем животных-охранителей четырех сторон света (слон, горбатый бычок, лев, лошадь) и четырех колес. Это несомненный шедевр мирового искусства из далекой эпохи, выполненный талантливым резчиком, к тому же насыщенный разнообразными знаками, смысл которых актуален и поныне. Предпочтение этому памятнику было отдано в том числе по политической причине, так как он являлся символом объединения государства, отсылая ко времени правления могущественного царя, подчинившего себе большую часть современной территории страны. Однако колонна Ашоки отнюдь не стала тем художественным образом, который подхватили внутри страны и за ее пределами как истинно индийский бренд. Следует отметить, что помимо символа объединения колонны Ашоки также несут в себе другую отсылку – распространение буддийского учения; однако буддизм сохранил своих адептов лишь в северных штатах, вероятно, поэтому этот символ все же не стал общеиндийским.

По моим многолетним наблюдениям, в настоящий момент Индия представлена в мировом визуальном пространстве тремя художественными образами – «визитными карточками»: это Тадж Махал, бронзовый

¹ Боги, брахманы, люди. Четыре тысячи лет индуизма. М.: Наука, 1969.

Шива Натараджа и слогоголовый бог Ганеша. Именно к этим образам обращаются компании, связанные с Индией или же позиционирующие свою «индийскость».

Западные и индийские менеджеры, «вытаскивающие» тот или иной элемент культуры, пытаясь заработать деньги на туризме и экспорте, чаще всего останавливают свой выбор на мавзолее Тадж Махал. Он используется многими туристическими агентствами как наиболее презентабельный памятник, абрис которого может быть размещен на логотипе: общий вид с прекрасным садово-парковым ансамблем служит манящей картинкой, привлекающей туриста в страну. Однако в визуальном облике данного памятника далеко не все опознают индийскую художественную традицию, но скорее нечто «восточное». Уже на протяжении нескольких лет мною проводится незапланированный эксперимент во восприятию Тадж Махала нашими современниками. Так случилось, что выполненное белым цветом на синем фоне изображение мавзолея, почти силуэтом без детализировки, украшает правый борт моей автомашины. Случайные прохожие и знакомые, далекие от искусствоведения, как правило, опознают в нем мусульманский памятник, после чего некоторые делают выводы, что либо я, либо мой муж придерживаются исламского вероисповедания. И даже воспроизведенные на той же машине другие индийские образы – *киртимукха* («лик славы» – защитный образ, выполненный с рельефа одного из средневековых индуистских храмов) на капоте и знаменитое семейство слонов из Мамаллапурама (часть рельефа «Нисхождение Ганги, или Тапас Арджуны») – не заставляют задуматься об очевидной «индийскости» памятника. Собственно, Тадж Махал весьма далек и ото всех остальных памятников Индии по своей эстетике, являясь скорее «белой вороной» (подобно отечественному собору Василия Блаженного, аналогов которому не было в России достаточно долго¹). Тем не менее Тадж Махал стал достаточно популярен как «бренд», связанный прежде всего с туриндустрией, как образ «скалочной» Индии, райского места.

Если поискать в интернете зарегистрированные индийские торговые марки, которые используют Тадж Махал как в названии, так и в качестве логотипа (достаточно набрать в браузере поисковый запрос: «Taj Mahal trademark»), то можно увидеть достаточно широкий спектр товаров

¹ Любопытно также и то, что оба памятника получили собственных «двойников» в других столицах: собор Василия Блаженного – в Санкт-Петербурге, а Тадж-Махал – в Аурангабаде (в XVII веке являвшейся столицей Великих моголов при Аурангзебе).

и услуг: от традиционных индийских чая, шафрана, риса басмати, специй и других продовольственных товаров и табака до юридических консультаций. Бренд вполне востребован внутри страны, так как памятник воспринимается и как символ супружеской любви, что часто и эксплуатируется. Для западного человека же Тадж Махал – символ роскоши восточного правителя: яркий пример – отстроенный Дональдом Трампом развлекательный комплекс Трамп Тадж Махал в Атлантик-Сити, вмещающий в себя казино, гостиницу, залы для спортивных соревнований; украшают здание элементы фантастической архитектуры, отдаленно напоминающей мавзолей.

Другим художественным образом-брендом Индии является, несомненно, бронзовый Шива Натараджа. Мало кто помнит, что этот символ лишь сравнительно недавно – уже в XX веке – был реабилитирован известным исследователем индийского искусства Анандой К. Кумарасвами, осмыслившим его не только как произведение религиозного искусства, но как объемную философскую метафору, вмещающую в себя множество паниндийских представлений¹. До этого изображения танца Шивы с позиции традиционного европоцентричного искусствознания воспринимались как некое недоразумение.

Из всей иконографии Шивы именно ипостась Владыки танца Натараджи стала наиболее популярной, что объясняется не только известной любовью индийского народа к танцу, но и тем космогоническим значением, которое заложено в этом образе. Считается, что в своем танце *тандава* Натараджа осуществляет пять самых важных своих деяний, известных под названием *Панчакритий*: 1) с первых колебаний, вызываемых звуком его барабана *дамару*, начинается творение (название этого деяния – *шришти*); 2) огнем в поднятой левой руке он разрушает мир (*самхара*); 3) левой рукой, протянутой поперек туловища, с опущенной вниз кистью (*гаджахаста*), указывающей на ногу, он дарует утешение всему миру (*стхити*); 4) попирая ногой карлика Апасмару, он губит невежество (*тиробхава*); 5) правой рукой в жесте *абхья-мудра* он оказывает покровительство всему человечеству (*ануграха*). Шива творит и в то же время разрушает, но это разрушение – начало нового творения. Этот процесс продолжается непрерывно. Масштабность понимания танца Шивы можно прочувствовать в следующих стихах Вишакхадатты из пролога к пьесе «Перстень Ракшасы»:

¹ Подробнее см. *Коротчикова П.В.* Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства. Дисс... канд. искусствоведения. М.: ГИИ, 2016. С. 79–83.

Шива танцует, движения в танце смиряя,
Чтобы под тяжелой стопой земля не погибла;
Руки разводит он дальше просторов вселенной,
Чтобы создание богов не смести ненароком;
Шива танцует, смежив тяжелые веки,
Чтобы не вспыхнул пожар от его искрометного взгляда¹.

Но все же бронзовый Шива Натараджа имеет четкую привязку не только религиозную (к индуизму, и даже – уже – к шиваитскому направлению), но и географическую. Он является продуктом южноиндийской тамильской культуры – ярким, колоритным, способным проиллюстрировать множество общеиндийских идей, но все же тамильским.

Я остановила свой выбор на Ганеше, так как именно он, по моим наблюдениям, используется наиболее часто. Аргументировать эту позицию позволит статистика глобальной информационной сети. Прежде всего интересно было обнаружить, какое же количество зарегистрированных торговых марок с тремя указанными названиями существует, например, в США, (информация более доступна). Меньше всего зарегистрировано торговых марок «Nataraja»; что же касается «Taj Mahal» и «Ganesh», то этих торговых марок так много, что выдается максимальное количество – 250.

Другой способ – посмотреть, какое количество страниц в интернете содержит упоминания торговых марок с этими названиями. Итак, по запросу «Taj Mahal Trade Mark» выдается 287000 страниц. На запрос «Ganesh Trade Mark» – 358000, «Nataraja Trade Mark» – 56100.

Еще один показатель – количество мобильных приложений, использующих эти два бренда. Поисковый запрос выдает около 250 ответов на запрос «Ganesh» и всего 54 – на «Taj Mahal». Очевидно, что образ Ганеши в качестве торговой марки лидирует, что, конечно же, не случайно – образ этот завоевал любовь не только всего населения Индии независимо от вероисповедания, но и гораздо шире. Следует оговорить, что применительно к Ганеше речь в данном случае идет, конечно, не о каком-то конкретном художественном памятнике, а об образе, развивавшемся в религиозном искусстве Индии на протяжении многих веков, начиная с V века н.э. Какого-то эталонного образа Ганеши, которого придерживались бы все художники, не существует.

¹ Вишакхадатта. Перстень Ракшасы / пер. В. Эрмана, стихи в пер. Н. Голя // Классическая драма Древней Индии. Л.: Художественная литература, 1984. С. 58.

Ганеша является без преувеличения одним из наиболее любимых народных божеств Индии, а с выходом индийской культуры на мировую сцену слоноголовый бог очаровал и западного человека. Рассматривая многочисленные фотографии с главного ежегодного праздника, посвященного Ганеше, – Ганеша Чатуртхи, создается впечатление, что он примиряет даже религиозные противоречия – к нему хорошо относятся в том числе и мусульмане, которых немалое количество там присутствует в приподнятом настроении.

– Мне кажется, это не страшно, что праздник закончился.
Лично я не удивился бы, увидев Ганеша на тележке в любое время года.
А вы разве удивились бы? Ганеша был, пожалуй, самым популярным
из всех индуистских богов...

Г. Робертс. «Шантарам»

Неравнодушны к Ганеше и исследователи – многочисленные монографии и статьи, написанные не только индийскими, но и западными авторами, посвящены его образу в мифологии, истории религии, культуре Индии и т.д. Полная библиография вопроса заняла бы объем, превышающий данную статью¹.

Да и как можно относиться к этому образу полноватого добродушно-го божества-полурбенка, еще и с головой всеми любимого животного с большими ушами и длинным хоботом?

Именно образ Ганеша чаще всего выбирают в качестве торговой марки компании, связанные с Индией и выходящие на мировой рынок с желанием, чтобы покупатель сразу «считал» страну происхождения. Многие российские фирмы, взявшиеся транслировать экзотическую индийскую культуру – йога-клубы, вегетарианские рестораны, магазины эзотерической литературы и этнических товаров из далекой восточной страны и т.д., – останавливают свой выбор на изображении слоноголового божества.

¹ См., например: *Getty A. Gaṇeśa: A Monograph on the Elephant-Faced God.* Oxford: Clarendon Press, 1992 [1936]; *Courtright P.B. Ganesa: Lord of Obstacles, Lord of Beginnings.* New York.: Oxford University Press, 1985; *Chinmayananda S. Glory of Ganesha.* Bombay: Central Chinmaya Mission Trust, 1987; *Thapan A.R. Understanding Gaṇapati: Insights into the Dynamics of a Cult.* New Delhi: Manohar Publishers, 1997; *Глушкова И.П. Общеиндийский бог Ганеша // Дерево индуизма / Отв. ред. И.П. Глушкова. М.: Восточная литература, 1999. С. 283–312; Grewal R. The Book of Ganesha.* New Delhi; New York: Penguin Global, 2001.

Кратко осветим основные моменты, важные для понимания образа. Имя Ганеша, или Ганапати, означает «предводитель ганов» (или ган) – карликов; он – слогоголовый сын Парвати, телесным строением, пропорциями и позами напоминает своих подопечных, только изображается, как правило, намного крупнее. Обладателями слоновьих голов могут быть также обычные ганы, что можно увидеть в рельефах Элефанты и Канчипурама. В образе Ганеши присутствует амбивалентность – он не только устранитель препятствий, но и их создатель. Он призван направлять людей по пути наслаждения, чтобы те стремились задержаться в этом мире, не покушаясь на и так уже переполненные небеса. Согласно одному из мифов Линга-пураны, он был создан, чтобы создавать препятствия врагам богов – *дайтьям*, а также для создания помех в жертвоприношениях. Для помощи в этом Ганапати создал *вигхнянагана* – «войско помех/препятствий». По этой причине к нему обращаются до совершения основных ритуалов – чтобы он не чинил препон, чтобы все прошло успешно. Следовательно, в образе Ганеши присутствует та же амбивалентность, что и в образах его подчиненных *ганов* – он и *вигхнакарта*, и *вигхнахарта* (создатель и устранитель препятствий), и в итоге Вигхнешвара – «Господин препятствий»¹.

Слово «гана» обладает достаточно широким спектром значений и помимо класса божеств, главной характеристикой которых является то, что они появляются не по одному, а группой, не индивидуализированно, означает «собрание, объединение, толпа, множество, отряд, свита, войско» и др. Толпа почитателей, по сути – та же гана, поэтому имя божества приобретает новое значение.

Как же появилось подобное божество, когда оно стало популярным и как видоизменялся его облик?

Прежде всего бросается в глаза зооантропоморфность божества – слоновья голова и человеческое туловище (один из эпитетов Ганеши, означающий это его качество – Хастимукха, – то есть «слоновье лицо»), что может поставить в тупик, если начать анализировать вне контекста индийской культурной традиции: как голова с большими ушами и длинным хоботом неповоротливого и неуклюжего животного могла стать ликом божества, причем почитаемого большей частью населения? В пантеоне индуизма встречаются и другие зооантропоморфные божества, в том числе и имеющие

¹ Одно из исследований Кортрайта так и называется: «Ганеша – Господин препятствий»: *Courtright P.B. Ganesa: Lord of Obstacles, Lord of Beginnings. New York: Oxford University Press, 1985.*

высокий религиозный статус. Вспомним хотя бы аватары Вишну: Нарасимха – полулев-получеловек, Вараха – «вепрь» (в изобразительной традиции чаще всего предстает лишь с кабаньей головой и телом человека), Курма – черепаха, Матсья – рыба; в каждом из этих обликов божество спасает землю от той или иной напасти. Очевидно, что наше понимание «героического» не всегда совпадает с индийским. Слон с древнейших времен почитался как царственное животное, мощью своей не сравнимое ни с одним другим. Именно слон служил главным средством монарших выездов. В мифологии на белом слоне Айравате восседает Индра, верховный бог пантеона брахманизма; в буддизме Будда входит в чрево своей матери во сне в виде белого слона; мать Махавиры, основателя джайнизма, видит во сне слона перед зачатием сына... Все эти сюжеты находят отражение в религиозной иконографии. Таким образом, слон почитается во всех религиях Индии.

Однако и другие иконографические черты Ганеши не слишком соответствуют общепринятому пониманию божественного. У него большой живот, один из его эпитетов – Ламбодара (а также Маходара), «обладающий выступающим (большим) животом», и короткие пухлые руки и ноги, сближающие его с карликами-гананами, предводителем которых он является. В индийском культурном коде полнота, а тем более сильно выступающий живот символизируют довольство и процветание, а тучные божества способствуют достижению благополучия и материального достатка. К тому же Ганеша – жуткий сластена и, как правило, в правой руке держит пиалу с любимой сладостью – шариками *ладду*.

Важной иконографической чертой является сломанный бивень божества, и наиболее распространенное объяснение состоит в том, что этим бивнем Ганеша написал «Махабхарату» под диктовку легендарного Вьясы¹. Это обоснование служит поводом к почитанию Ганеши как бога мудрости и покровителя учений. Именно Ганеше поклоняются студенты во время экзаменационных сессий.

И уж тем более необычно, что ваханой (ездовым животным) слонолового бога становится мышь.

Происхождение самого божества достаточно сложно – скорее всего, в нем слились вместе представления о нескольких высших существах. Слово *Хастимукха* находят уже в ранневедийской литературе, где встречается также *Гананати*, однако, как предполагают исследователи, эти

¹ Другую версию причины потери бивня Ганешей можно прочесть в главе 62 «Рождение Ганеши, слоноголового бога»: Темкин Э.Н., Эрман В.Г. Мифы Древней Индии. М.: Главная редакция восточной литературы, 1982. С. 188.



Илл. 1. Одно из наиболее ранних скульптурных изображений Ганеши в Удаягири. V век

эпитеты относятся скорее к Брихаспати, Индре или Шиве, но пока не к слоноголовому божеству.

В пуранах и фольклорной традиции есть несколько мифов, описывающих рождение Ганеши, лишение его человеческой головы и обретение слоновьей. Такое разнообразие в индуистской доктрине объясняется разными *кальпами*¹. Более распространенным является его представление как старшего сына Шивы и Парвати, но не рожденного, а чудесным образом обретенного божественной супругой, томившейся в одиночестве. В одном из мифов она лепит его из катышков, собранных со своего тела, – кусочков кожи, смешанных с благовониями, по другой версии – из глины или земли, потом же он оживает.

¹ Кальпа – в индуизме – единица измерения времени – «легендарный период времени», космические сутки Брахмы, длящиеся 4,32 млрд лет.

Как уже говорилось, первые достоверные изображения Ганеши датируются только V веком, периодом правления могущественной династии Гупта. In situ сохранился рельеф в Удаягири, в пещерном храме № 6: здесь Ганеша изображен двуруким, с тучным мужским телом и реалистично исполненной слоновьей головой с хоботом, опущенным в чашу со сладостями. Он выполняет функцию благожелательного божества, располагаясь ближе ко входу в храм, и строением тела напоминает буддийских якш – Джамбалу, Панчику и Куберу, джайнского Индру, дарителей богатства, характерных защитных образов храмов Древности и раннего Средневековья. От гуптского времени сохранились и другие изображения, в настоящее время находящиеся преимущественно в музеях.

Скульптурные образы свидетельствуют, что культ Ганеши быстро распространился по всей территории Индии. Из пантеона индуизма он перешел в буддийскую иконографию¹. Его изображение характерно для тантрического буддизма; появление рельефа с его изображением в одном из храмов Аурангабада показывает значительную роль культа божества уже в VI веке. Войдя в пантеон буддизма, Ганеша перекочевал в Японию, получив имя Канкитэн и новую иконографию (интересно, что особенно распространены изображения двух слоголовых божеств в объездах друг друга), но сохранив все свои функции, в частности, связанные с устранением препятствий и дарованием потомства.

Изначально включенный в шиваитскую иконографию, отсюда проникнув в буддийский пантеон и иконографическую программу храмов, Ганеша достаточно быстро – уже к концу первого тысячелетия – стал верховным божеством секты *гананатьев*, почитающей именно его как первопричину всего сущего. С повышением статуса изменились и функции божества, а следовательно, и его иконография: появлялись новые и новые формы, которым соответствовали новые иконографические изводы: как активное начало Вселенной, он, как и Шива, стал изображаться танцующим, как охранитель – в йогическом сосредоточении, как защитник – сражающимся с разными демонами-*асурами*. В Мудгала-пуране,

¹ Ганеша упоминается в буддийском тексте Садханамаля, исследованию его образа в буддизме посвящены, в частности, работы Джанис Леошко и Моники Зин: *Leoshko J. The Case of the two Witnesses to the Buddha's Enlightenment, A Pot-Pourri of Indian Art. Bombay: Marg. Publ. 1988. Pp. 47–48; Zin M. Der Elephant mit dem Schwert // Festschrift für Dieter Schlingloff / Hg. W.F. Reinbek. München: Verlag für Orientalische Fachpublicationen, 1996. S. 331–344.*

одном из важнейших сочинений *гананатьев*, говорится о 32 формах Ганеши и 48 его атрибутах, включая две характерные мудры¹.

И в наши дни в Индии множество храмов посвящены Ганеше, где он восседает в святая святых – гарбхагрихе. Наиболее известны восемь храмов Ганеши в Центральной Индии, в штате Махараштра.

Разнообразные функции божества со временем проникали в иконографию Ганеши, добавив многочисленные атрибуты, а с ними и дополнительные руки, и разнообразные позы.

«Ганеша – добрый и отзывчивый, у него огромные уши, чтобы слышать, как люди по всей Индии рассказывают о своих бедах, а четыре руки – чтобы обнимать и утешать сразу четверых».

А. Ирани. Песня Кахуниши

Наиболее необычной средневековой иконографией слогового божества является Херамба, «защитник слабых» – тантрическая форма с пятью головами и множеством рук, в которых он держит разнообразное оружие, ездовое животное у него – лев.

В современной иконографии можно увидеть Ганешу играющим на разнообразных музыкальных инструментах, едущим на велосипеде и даже работающим на компьютере.

Чрезвычайно популярна благопожелательная иконография Ом-Ганеши, когда фигура божества укладывается в графическое изображение священного слога, написанного на деванагари или на тамили. «Ом – источник всех звуков и сущность Вед. В “Мандукья-упанишаде” толкуется как прошлое, настоящее и будущее; три состояния сознания – явь, греза и сон, соответственно “а” – “у” – “м” и пр.; символика Ом неисчерпаема. Ом произносят в начале и конце значимых дел, в заглавиях традиционных текстов – для успешного начинания и сохранности»². Наложение иконографий создает наложение смыслов и усиление воздействия образов, поэтому данная иконография стала популярна в качестве талисмана не только в Индии, но и на Западе.

Есть каллиграфические изображения божества, когда его образ – *мурти* – полностью выкладывается из букв мантры.

¹ *Rajarajan R.K.K.* East and West. Vol. 51, No. 3/4 (December 2001). P. 379.

² *Парибок А.* Ом // Индуизм, джайнизм, сикхизм / Под ред. М.Ф. Альбедиль, А.М. Дубянского. М.: Республика. 1996. С. 317.



Илл. 2. Ом-Ганеша – наиболее распространенный вариант

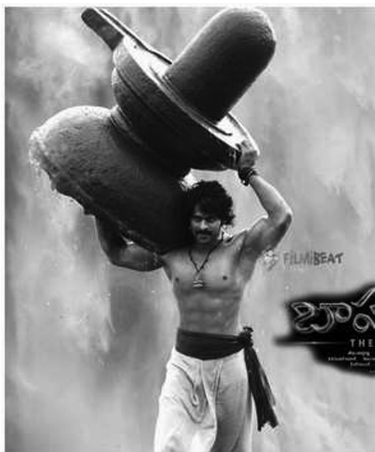
Появляются изображения Ганеши, созданные из необычных предметов в технике коллажа, в духе современного искусства, например. Подобные изображения были напечатаны в одном из индийских журналов, призывая бережнее относиться к окружающей среде, загрязнение которой промышленными отходами превратилось в Индии в катастрофу.

Складывается впечатление, что в иконографии Ганеши нет каких-либо запретов, четких границ между религиозным и современным искусством.

Модифицированный образ сохраняет свое религиозное значение и зачастую создается для религиозных празднеств. Во время празднования самого главного фестиваля божества Ганеша Чатуртхи создаются многочисленные временные изображения божества, не только традиционные раскрашенные, но и подчас из совсем неожиданных материалов, в том числе льда, овощей и фруктов, бисквитного печенья и др. Каждый год преподносит все новые и новые сюрпризы от поклонников божества на радость другим почитателям.



Илл. 3. Ганеша, сложенный из овощей и фруктов. Мордабад



Илл. 4. Бахубали Ганеша и его иконографический прототип

В свою очередь, возможность подобных изменений заложена уже в основании индуистской религии: «Индуизм по сути своей динамичен. В отличие от многих пророческих или основанных на доктрине религий, тяготеющих к статичности, он на протяжении всей своей истории проявлял замечательную гибкость, приспособляясь к условиям различных общин, эпох и регионов. Он всегда без колебания поддерживал новые священные книги, новых богов и новые институты»¹.

Рождается и новая иконография, зачастую весьма курьезная, так как вдохновение художники черпают совершенно в разных областях культуры. Так, в 2015 году был представлен Бахубали Ганеша, фигура, поза и одежда которого были заимствованы скульптором с постера недавно вышедшего популярного фильма «Бахубали: начало», на котором главный герой по имени Бахубали – молодой человек мускулистого телосложения – несет внушительный каменный *лингам* с постаментом. Скульптор избавляет фигуру Ганеша от «несовершенств», придает ему идеальные очертания, соответствующие сегодняшним идеалам красоты. Подобная подвижность иконографии, несомненно, свидетельствует о живой традиции, которая не боится экспериментов.

На выбор образа слоголового бога в качестве торгового бренда работает то, что образу свойственна предельная вариативность, позволяющая создать индивидуальный логотип с узнаваемым персонажем,

¹ Дандекар Д.Н. От Вед к индуизму. М.: Восточная литература. С. 198



Илл. 5. «Аюрведический Ганеша»

нагруженным положительной символикой, проистекающая из него возможность многочисленных трансформаций, не мешающих узнаваемости образа. Чрезвычайно распространены комбинированные изображения, в которых к основному символическому образу присоединяется еще одно значение, в частности, упомянутый уже Ом-Ганеша, созданный каллиграфическим способом, а также «аюрведический Ганеша», тело которого состоит из листьев разных лекарственных растений. Его в различных модификациях используют

индийские фармацевтические компании, апеллирующие к древнеиндийским медицинским знаниям Аюрведы.

Благодаря семантике образа божества, а также узнаваемости его облика, образ Ганеши подвергается многообразным стилизациям, что удобно для использования в том числе и в качестве торговых марок.

Фигура Ганеши трансформируется, деформируется, обобщается, остаются лишь узнаваемые изгибы хобота и абрисы ушей. И в таком виде он выходит даже в массмаркет, такие фигурки покупают, ставят в свой домашний алтарик индийцы (один из подобных домашних алтарей я видела у моей делийской знакомой, которая даже подарила мне весьма необычную фигурку божества). Подобные трансформации принимают большинство почитателей, а не только знакомые с современным искусством образованные люди. Но для того, чтобы обнаружить подобную трансформацию образа, не надо ехать в Индию – достаточно зайти в любой индийский интернет-магазин, где продается индуистская религиозная продукция. Наряду с лубочными и порой почти «мультяшными» красочными образами здесь будут представлены формы божества, весьма далекие от реалистичных, выполненных вполне в духе тенденций современного искусства. Следует ли говорить, что если проследить эволюцию иконографии божества, то в разных традициях Ганеша предстал уже совершенно по-иному.

Возможность трансформации образа имеет глубокие корни, заложенные в понимание потенциального существования так называемых *сваямбху* – самовозникших *мурти* божеств, в создании которых не

принимает участие человек. Как правило, это природный объект, напоминающий чем-то божество. Религиозный образ не обязательно должен строго соответствовать всем иконографическим требованиям, прописанным в *шилпнашастрах* (трактатах для скульпторов), он может лишь служить напоминанием о божестве, вызывать в памяти верующего его образ. В иконографии Шивы и Вишну есть аниконические образы, которые зачастую и провозглашались *сваямбху* – самовозникшими, например *лингам* (детородный орган) Шивы и *шалаграма* (ракovina) Вишну. *Сваямбху* Ганеши – не его аниконический образ, а он сам; подобными образами провозглашаются все природные объекты, в которых верующими замечается сходство с ним (в основном, абрис хобота или больших ушей божества).

Итак, образ Ганеши, любимца Индии, развивается постоянно, соответствуя меняющемуся образу мира. В Новое время Ганеша вместе с человеком начинает осваивать новые профессии. Стилистика образа так же мобильна, откликаясь на художественные веяния современности. Поэтому его образ так легко превратить в логотип фирмы, выполненный порой в совершенно минималистической манере, но тем не менее узнаваемый, который одновременно будет служить и «амулетом» компании.

Ганеша не так прост, как кажется на первый взгляд, – в его иконографии заложена глубина, прописанная в теологической литературе, философски осмысленный образ сложен и многогранен. Однако для почитания не требуется глубинное осмысление. Достаточно лишь любви к божеству – *бхакти*. И эту любовь Ганеша заслужил давно и надолго. Именно эта любовь породила множество брендов с именем Ганеши, множество его изображений в качестве эмблем фирм совершенно разного направления и географической локализации. Если это компании на международном рынке, то всегда это компании, тесно связанные с Индией, транслирующие ее идеи или распространяющие продукцию. Спектр занятий весьма широк как в самой Индии, так и за ее пределами – от фармацевтики до туризма, от образовательных услуг до ресторанного бизнеса, от производителей оборудования для тату-салонов до юридических фирм. Тем не менее нередко непонимание иконографии людьми иной культуры приводит к некоторым курьезам. Так, к примеру, один из пермских ресторанов вегетарианской еды, опираясь на традиционную иконографию Ганеши, выбирает в качестве своего логотипа его образ защитника – отнюдь не миролюбивую ипостась божества: одним из атрибутов слогового бога является заимствованный у Шивы топорик в поднятой руке. Есть случаи вообще курьезного использования имени и образа божества:

например в Москве зарегистрирована фирма «Ганеша-М», оказывающая юридические услуги.

Любовь к слоголовому божеству имеет прежде всего фольклорные корни. Его изображение служит своеобразным амулетом, так как Ганеша – бог любых начинаний, он «устранитель препятствий», даритель разнообразных благ, в том числе материальных. Практическая направленность почитания Ганеши не раз подчеркивается уже в пуранической литературе: например в Сканда-пуране говорится, что почитание *Ганapati* не для тех, кто стремится к *мокше* – освобождению, или же к *сварге* – раю, а для тех, кто желает наслаждения в чувственном мире и боится смерти. Народная любовь отсекает присущую божеству амбивалентность.

Несмотря на всю любовь, в современном мире Ганеша воспринимается и с негативными коннотациями как лентяй и лежебока. Существует устойчивое выражение «*Gober Ganesha*», послужившее названием одному из произведений известного художника Субодха Гупты, представляющее собой пару скульптурных объектов, выполненных из металла. Оно отражает негативное восприятие слоголового пышнотелого божества, основной идеей художественного произведения является то, что подобные черты характера индийцев мешают государству совершить качественный экономический скачок. В образ возвращается амбивалентность, но совершенно иного рода, порожденная глобальной цивилизацией.

Т.Б. Будаева

ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА *ЦЗИНЦЗЮЙ* КАК «ЛИЦО» КИТАЙСКОГО
ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА¹

Благодаря современным технологиям уже ни для кого не составляет труда перенестись на другой материк, очутиться по ту сторону океана или материка и своими глазами увидеть красоты дальних стран. Доступность информации «из первых рук» не только не удовлетворяет интерес, но наоборот, разжигает его. К диковинным для жителей западного мира местам относится и Китай с его протяженной Великой стеной, старинными многоярусными пагодами, изобилующий непривычными ароматами едой и, конечно, непревзойденной китайской музыкальной драмой *цзинцзюй* (京剧), более известной как Пекинская опера. Этот яркий, самобытный и во многом необычный театральный жанр смог занять достойное место в ряду самых значимых достопримечательностей Срединного государства.

Почему же иностранцу стоит потратить один вечер своего драгоценного в путешествии времени на спектакль Пекинской оперы? Этот жанр можно считать органичным средоточием сразу нескольких видов китайского традиционного искусства – музыкального и поэтического (пение, декламация, инструментальная музыка), драматического (актерское мастерство, богатый язык жестов и мимики), изобразительного (костюмы и грим), акробатического (сценическое боевое и цирковое искусства)².

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РФНФ, проект № 15-04-00513/16 (а).

² Кстати, именно поэтому собственно «оперой» в привычном западном читателю понимании рассматриваемое нами явление никак не является – китайскому термину *цзинцзюй*, или «столичный спектакль», намного ближе понятие «музыкальная драма». В то же время следует признать, что с приведенными выше оговорками понятие «Пекинская опера» уже давно прижилось за пределами Китая и теперь используется повсеместно.

Кроме того, самое главное и неоспоримое качество театра *цзинцзюй* – это его способность не только привлекать публику демонстрацией тех или иных видов искусства, но и «оживлять» их. За яркими красками грима и колоритными костюмами всегда стоят характер и эмоциональный облик персонажа. Если различные одеяния, представленные в музейных коллекциях, ценны своей подлинностью, то сценические костюмы, во многом основанные на исторических прототипах, подкупают своей реальностью в рамках спектакля. Сюжеты театральных пьес позволяют зрителю прикоснуться к настоящему художественному хранилищу китайской истории и ее краугольных событий, китайских религиозных верований, традиционных воззрений китайцев на фундаментальные моральные принципы и жизненный уклад. Несомненное восхищение вызывает разностороннее мастерство актера-певца-акробата в одном лице, проявляющееся в многочисленных сценах военных сражений, выразительных пантомимах, которые тут же сменяются ариями и вокальными эпизодами.

Благодаря своей яркости и многоплановости Пекинская опера еще до недавнего времени была самым востребованным театральным жанром на всей территории Китая. Во всех крупных городах страны функционируют на постоянной основе профессиональные и любительские труппы *цзинцзюй*, в некоторых исторических центрах открыты музеи традиционной драмы и в том числе Пекинской оперы (Пекин, Шанхай, Тяньцзинь, Сучжоу). Обучение непростому актерскому искусству *цзинцзюй* ведется на протяжении многих лет с детства до уровня аспирантуры и затем, как и любое мастерство, оттачивается всю жизнь. Зрительский интерес поддерживают специальный государственный телевизионный канал, транслирующий спектакли традиционной китайской драмы, а также посвященные ей телепередачи и мастер-классы; в продаже имеются многочисленные видео- и аудиоматериалы. Богатый художественный потенциал Пекинской оперы позволяет ей быть центральным звеном многих фестивалей китайской культуры за рубежом. Ее эффектная выразительность и неординарность вдохновляет многих режиссеров, композиторов, певцов, не говоря уже о создателях сувенирной продукции, использовать элементы художественного языка *цзинцзюй* в своих произведениях. Наконец, Пекинская драма является особой областью научных изысканий среди ученых разных стран разных специальностей – театроведов, искусствоведов, филологов, музыковедов, хореографов.

Исключительная оригинальность Пекинской оперы повлияла на программы экскурсионных туров по городам Китая, наперебой предлагающие посещение спектакля традиционной драмы, которой в большинстве случаев оказывается именно *цзинцзюй*. Нередко для иностранных гостей



Илл. 1. Сцена из спектакля «Небесная фея, рассыпающая цветы»
Театр «Чжэньцзы», Пекин

в специальных театральных заведениях, например театре «Лиюань» в Пекине, подбирают наиболее впечатляющий зрительское воображение репертуар. Для ценителей аутентичности есть возможность окунуться в мир театральных легенд и историй не только в современных огромных залах, но и в камерных театрах древней постройки, подобно чудом сохранившемуся трехсотлетнему деревянному театру «Чжэньцзы» (正乙祠), расположенному в старинных переулках Пекина¹. Здесь можно насладиться естественным звучанием голосов без микрофонной поддержки, которая, к сожалению, стала нормой на спектаклях *цзинцзюй*, почувствовать себя зрителем прошедших столетий, сидя за небольшим столиком на резном деревянном кресле и вкушая ароматный чай со сладостями прямо во время спектакля.

Кстати, практика пить чай в театре, существующая еще со времен средневековых постановок, сегодня превратилась в довольно успешный

¹ Подробнее о пекинских театрах традиционной архитектуры см.:
Будаева Т.Б. Современные реалии китайского традиционного театра
сицзюй // Вестник музыкальной науки. 2016. Вып. 1 (11). С. 21–29. *Она же.*
Пекинская опера *цзинцзюй* в старинных театрах китайской столицы //
Музыковедение. 2017. № 12. С. 22–33.

способ воссоздания традиционной театральной обстановки, чем менеджеры непременно пользуются для привлечения гостей. Правда, билеты на такие спектакли стоят недешево, и потому на них обычно не ходят самые приверженные ценители Пекинской оперы – поколение пожилых людей. В случае с китайским театром эту ситуацию можно рассматривать даже в достаточно драматичном ключе, поскольку китайцы – зрители активные, бурно и горячо поддерживающие исполнителей во время спектакля. Эмоциональный накал, создаваемый китайской публикой, является еще одной характерной чертой традиционного театра, в то время как представления Пекинской оперы для иностранцев, воспитанных в совершенно иных правилах театрального этикета, погружены в кромешную тишину, кажущуюся совершенно неестественной для китайских реалий.

Впрочем, посмотреть и послушать Пекинскую оперу можно не только на специализированных сценических площадках, но и во многих больших городских парках, где каждые выходные любители *цзинцзюй* исполняют сцены и арии из наиболее популярных спектаклей.

Таким образом, все перечисленное дает основания утверждать, что Пекинская опера, внесенная в 2010 году в Список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО, может по праву считаться настоящей «визитной карточкой» китайского традиционного искусства.

Традиционный театр Китая, именуемый термином *сицзюй*, известен многообразием разновидностей региональных музыкальных драм, существовавших и до сих пор бытующих на территории Китая. Среди последних такие драмы, как *куньцзюй*, или «Куньшаньские мелодии», *банцзы* (ее название происходит от одноименной деревянной колотушки), Сычуаньская опера *чуаньцзюй*, Кантонская *юэцзюй*, Шанхайская *хуцзюй* и многие другие. Несмотря на широкую известность и определенную степень популярности перечисленных жанров в отдельных регионах Китая, статус общенационального традиционного театра благодаря своей уникальности получила именно Пекинская опера.

Учитывая протяженность истории китайского театра в десять–тринадцать столетий¹, драму *цзинцзюй* можно считать относительно молодым театральным жанром, сложившимся лишь к середине XIX века. Принято считать, что свой отсчет она начинает с даты празднования 80-летнего юбилея цинского императора Цяньлуна в 1790 году, но в действительности в тот памятный год возникла лишь предпосылка для зарождения нового театра. В тот момент для проведения торжеств были приглашены

¹ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX – 40-е гг. XX в). М.: Наука, 1970. С. 4.

театральные труппы провинции Аньхой – игра их актеров и пьесы театрального жанра *хойси* весьма пришлись ко двору. Позже, уже в первой половине XIX века к ним присоединились исполнители других региональных драм – *ханьси*, *куньцюй*, *банцзы*. Объединение их творческих усилий в конце концов и вылилось в то явление, которое сегодня мы называем Пекинской оперой. От своих жанров-предшественников она заимствовала сюжеты, систему амплуа, грим, костюмы, мелодику, ритмы, принципы музыкального формообразования, исполнительские стили, и, аккумулировав в себе лучшие черты различных региональных драм, Пекинская опера стала настоящей квинтэссенцией эволюции китайского театра в целом.

Тех, кто приходит на спектакль *цзинцзюй*, прежде всего впечатляет зрелищность. Наиболее важной составляющей внешнего облика героев является театральный костюм. В традиционных спектаклях согласно театральным канонам используются одеяния, стилизованные под одежду эпох Мин и Цин¹ вне зависимости от времени и места действия по сюжету. Каждый из декоров и затейливых узоров, используемых в отделке костюма, несет определенный смысл, строгие правила регламентируют весь костюмный ансамбль от обуви до головного убора. Например, в темно-синие, черные халаты облачаются бедняки, а также обездоленные замужние или овдовевшие женщины, тогда как одежды желтого цвета с изображением дракона – исключительный атрибут императора. Во время спектакля внимание зрителя привлекает не только выраженный национальный колорит костюма, но и его необычные элементы – например, взлетающие по воле актера длинные струящиеся рукава кипенно-белого цвета; богато декорированные женские головные уборы в виде венца; черные узкие сапоги на высокой белой платформе, в которых актер может легко выполнить целую серию акробатических прыжков; характерные для персонажей военных амплуа четыре разноцветных треугольных флажка за спиной и прикрепленные к головному убору почти двухметровой длины фазаньи перья. С помощью последних герой может выразить целую гамму эмоций – от гнева и страха до одержимости.

В современных постановках стали появляться более свободные трактовки костюмов, нередко используются новые детали и элементы украшений, но в целом традиции, несомненно, соблюдаются.

Каноничность характерна и для сценического грима Пекинской оперы. Некоторые неверно полагают, что здесь используются маски, хотя на

¹ *Bonds A.B.* Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture. Honolulu: University of Hawaii Press, 2008. P. 52.



Илл. 2. Актеры Пекинского театра *цзинцзюй*
(амплуа военных персонажей: юноша *ушэн* и «раскрашенное лицо» *уцин*)

самом деле это всегда искусно наложенный грим. Как правило, в любом источнике, где описывается грим актеров *цзинцзюй*, указывается соответствие его цвета характеру персонажа – например, красный свойственен отважным героям, синий – бесстрашным, черный – честным, тогда как белый – коварным, а желтый – жестоким.

Помимо основного тона на лицо наносятся дополнительные штрихи и линии, несущие определенную символическую нагрузку и образующие сложный контрастный рисунок. Все перечисленное верно, но по большому счету действительно только для одного амплуа китайской драмы – *цин*, или «раскрашенное лицо». К нему относятся мужские персонажи среднего возраста: полководцы, высокопоставленные чиновники, обожествленные существа. Помимо амплуа *цин* герои Пекинской оперы могут относиться к еще трем амплуа: мужским персонажам *шэн*, женским *дань* и комикам *чоу*. Поскольку каждый из них имеет дополнительные субамплуа, деление на которые идет по разным принципам (в первую очередь в зависимости от возраста), их грим мы можем представить в виде трех групп: 1) розоватый грим у молодых героев – мужских *шэн* и женских *дань*, 2) приближенный к естественным оттенкам кожи грим у более зрелых героев *шэн* и героинь преклонного возраста *дань*, 3) грим

комиков чоу в виде черных усиков и белой полосы на переносице либо с характерным белым пятном вокруг носа.

Многие рисунки грима принадлежат лишь одному конкретному персонажу, образ которого может появляться в целом ряде спектаклей. Последнее обстоятельство связано с тем, что значительная часть традиционного репертуара состоит из своеобразных «циклов-сериалов»², где каждая пьеса представляет собой отдельный эпизод более масштабной сюжетной линии. Последняя, в свою очередь, опирается на первоисточник, например, классические китайские романы «Троецарствие» (известно около 200 пьес³), «Речные заводы», «Путешествие на запад». Впрочем, нередко встречаются и самостоятельные спектакли *цзинцзюй*, например знаменитые пьесы «Князь-гегемон прощается с наложницей», в которой красавица Юй-ци закалывает себя ради спасения любимого, и «Захмелевшая Ян-гуйфэй», повествующая о наложнице, нашедшей утешение в вине после того, как не дождалась прихода в свою спальню императора.

Стоит заметить, что разноцветная палитра грима и костюма позволяет зрителю сразу идентифицировать каждого персонажа спектакля по его возрасту, социальному положению, характеру и, как уже было сказано ранее, нередко безошибочно определить имя героя. Кроме того, образ, формируемый костюмом и гримом, обычно однозначен и по своей половой принадлежности, в том числе если герой является персонажем мифическим или обожествленным. Расхожее мнение о том, что в китайском



Илл. 3. Актер Шанхайского театра цзинцзюй Чэнь Юй (陈宇) в роли полководца Цао Цао, которому в китайской драме по традиции предписана роль злодея¹

¹ Фото для публикации любезно предоставлено актером.

² Ли Чжао. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы: Дис. ... канд. иск. СПб.: СПб. гос. консерватория, 2001. С. 32–35.

³ Серова С.А. Пекинская музыкальная драма. С. 15.



Илл. 4. Актриса высшей государственной категории Сяо Ди (肖迪) в роли наложницы Ян-гуйфэй³

актерский талант, продолжили профессию, ставшую семейной. И, как это ни удивительно, они играли персонажей не своего пола: сын Мэй Баоцзю (1934–2016), как и отец, выступал в женском амплуа *дань*, а дочь Мэй Баоюэ (1930–2000) – в амплуа мужских героев в возрасте *лаошэн*. Другим

театре играют одни мужчины, было актуальным лишь до середины XX века. До этого момента в Китае действительно существовала традиция однополых трупп, не только мужских, но и женских, хотя первых, несомненно, было большинство¹. В те времена не только актеры-мужчины были вынуждены лицедействовать в женских ролях, но и актрисы-женщины выходили на сцену в мужских образах. Так, например, знаменитейший актер Мэй Ланьфан (1894–1961), настоящая легенда театра *цзинцзюй* первой половины XX века², всю свою жизнь играл партии прекрасных молодых героинь *дань*. Тем не менее такие рокировки периодически встречаются и по сей день. Дети Мэй Ланьфана, унаследовав его актерский талант, продолжили профессию, ставшую семейной. И, как это ни удивительно, они играли персонажей не своего пола: сын Мэй Баоцзю (1934–2016), как и отец, выступал в женском амплуа *дань*, а дочь Мэй Баоюэ (1930–2000) – в амплуа мужских героев в возрасте *лаошэн*. Другим

¹ Li Siu Leung. Cross-Dressing in Chinese Opera: Reconfiguring American Literary Studies in the Pacific Rim. Hong Kong: University Press, 2003.

² Он явился настоящим реформатором Пекинской оперы, обновив ее репертуар, внеся значительные изменения в принципы сценического воплощения образа, в том числе заимствовав такие характерные черты музыкальной драмы *куньцюй*, как танец. С его именем связаны и масштабные гастрольные поездки труппы *цзинцзюй* в США (1930), Японии, СССР (1935, 1952, 1957, 1960). Эти поездки стали знаковыми как для китайского театра, впервые масштабно вышедшего за пределы своей страны, так и для мировой культурной общественности и ее выдающихся представителей (в СССР с Мэй Ланьфаном в 1935 году общались К. Станиславский, В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, приехавший из Германии Б. Брехт, в США – Чарли Чаплин).

³ Фото для публикации любезно предоставлено актрисой.

примером может послужить никогда не учившийся на актера цзинцзюй эстрадный певец Ли Юйган, который завоевал популярность в Китае своими оригинальными постановками сцен из спектаклей Пекинской оперы, исполняя арии женских персонажей *дань*.

В профессиональной среде выбор актером того или иного амплуа продиктован в первую очередь его природными голосовыми данными и физическими способностями. Тип амплуа обычно определяется еще в годы ученичества, в детстве и, как правило, не меняется на протяжении всей творческой карьеры. Как известно, артист драмы цзинцзюй является своего рода универсалом, который может после серии трюков исполнить арию, чем он и отличается от актера любой другой театральной традиции. И все же каждый тип амплуа предполагает превалирование одного из методов сценического воплощения: пения (гражданские персонажи), боевого мастерства (военные персонажи) или актерской игры (прислуга, простолюдины).

Между прочим, все, что связано с движением, в китайском театре имеет особое значение: любой жест и шаг строго регламентированы, имеют свои специальные названия и используются только в определенных сценических ситуациях. Также нужно отметить, что акробатические номера и ожесточенные батальные сцены встречаются далеко не во всех спектаклях, а, как правило, в пьесах, относящихся к категории военных и фантастических. Если же по сюжету подразумеваются лишь камерные сцены, что свойственно так называемым гражданским пьесам, то зритель наслаждается отточенной мимикой, жестикуляцией, общей пластикой актеров, позволяющей им не только передавать эмоции, но и воссоздавать при минимуме декораций насыщенную, полноценную картину сценического действия. Кроме того, здесь большое внимание уделяется звучанию, которое проявляется в оркестровой музыке, широко распетых речитативах, разговорных диалогах и ариях.

Нередко можно встретить ошибочное мнение, что в театре цзинцзюй актеры поют фальцетом. И вновь данное утверждение верно лишь в том, что поют они в высоком регистре, но используют при этом специальную певческую манеру цзясан, или «искусственный голос»¹. К тому же высокотесситурное пение характерно только для молодых героев. Все прочие амплуа поют в манере чжэнсан, или «естественный голос»², и их

¹ У Туньбинь. Путеводитель по Пекинской опере. Тяньцзинь: Тяньцзинь цзяоюй чубаньшэ, 2001. С. 198–199. На кит. яз.: 吴同宾. 《京剧知识手册》。—天津: 天津教育出版社, 2001年。—594页。

² Там же.

звуковысотный диапазон расположен ниже, хотя никогда не достигает самых низких регистров, подобных, например, европейскому басу. Как бы то ни было, именно ясный, звенящий, пронзительный «искусственный голос» стал одной из знаковых черт Пекинской оперы.

Справедливости ради нужно отметить, что этот же «искусственный голос» для многих западных слушателей является камнем преткновения в восприятии красоты драмы *цзинцзюй*, поскольку неподготовленному человеку он больше напоминает кошачий визг, далекий от привычной для нас эстетики звучания голоса. Но еще около ста лет назад в ответ на язвительные реплики европейцев сами китайцы называли европейскую манеру пения бельканто «коровьим ревом» и «рычанием тигра»!¹

Вообще, китайцы считают, что музыка в театре *цзинцзюй* занимает главенствующее положение, поэтому у них распространена традиция исполнения арий в концертах, аудиозаписи отдельных номеров, публикация нот арий, подобно ариям из западных опер. При этом оркестр, в котором играют восемь-десять музыкантов, по сути состоит из двух тембровых групп: струнно-духовой *вэньчан* («гражданская сцена»), аккомпанирующей ариям, и ударной *учан* («военная сцена»), сопровождающей все батальные и пантомимные эпизоды. Помимо аккомпанирующей, звукоизобразительной и эмоциональной функций оркестр также успешно играет роль организующего начала. Каждый значимый раздел, будь то новая сцена или крупная ария, обрамляется звучанием группы ударных инструментов, а весь спектакль – звучанием всего оркестра. Каждый жест и шаг актера всегда точно скоординирован со звучанием малого барабана *баньгу* и деревянной трещотки-кастаньеты *пайбань* (на них всегда играет один музыкант), а в момент исполнения арий процессом управляет двухструнная скрипка *цзинху*. Последнее обстоятельство является причиной того, что в одних источниках руководителем оркестра указывается барабанщик, в других – скрипач. Хотя, пожалуй, есть все основания считать, что у оркестра Пекинской оперы не один дирижер, а два².

Сегодня драма *цзинцзюй* является не только традиционным театром, но и «живым» материалом для творческих поисков. Китайские композиторы вводят в свои инструментальные, симфонические, оперные произведения

¹ Алексеев В.М. В старом Китае: Дневники путешествия 1907 года. М.: Восточная литература, 1958. С. 250.

² Более подробно музыка Пекинской оперы представлена в диссертационном исследовании автора статьи. См.: Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра *цзинцзюй* (Пекинская опера) / Дисс. ... канд. иск., М.: МГК, 2011.

черты, характерные для музыки Пекинской оперы и китайского традиционного театра в целом. Например, в одночастной Десятой симфонии ор. 42 (1998) крупнейшего китайского композитора-симфониста Чжу Цзяньэра (род. 1922) стихотворный текст танского поэта Лю Цзунъюаня «Снег над рекой» исполняется в манере пения, приближенной к той, что звучит в традиционной драме. Применение формообразующих методов, стилизации и цитирования интонаций музыки Пекинской оперы, имитирование звучания инструментов оркестра стало основой произведений для аккордеона «Образцы грима Пекинской оперы» Ли Юйцю, «Пьянящий стиль Пекинской оперы» Дай Бо и других¹. Целый спектр вокальных, инструментальных и сценических характеристик, свойственных традиционному театру, органично используется в современном китайском оперном театре и оперных произведениях XX – начала XXI века².

Широко известен на Западе авангардный композитор Тань Дунь³ (род. 1957, живет преимущественно в США), в молодости игравший в оркестре Пекинской оперы. В своих произведениях он нередко синтезирует «принципы дальневосточной музыкальной драмы (Пекинская опера, японский театр Кабуки и Но) с оркестровой музыкой», «специфические восточные и классические западные оперные традиции»⁴. Один из ярких примеров «вживления» Пекинской оперы в современную музыкальную ткань можно проследить в его мультимедийном сочинении «Врата» из монументального цикла «Оркестровый Театр» («The Gate:

¹ Подробнее см.: *Ван Дэцун*. Произведения китайских композиторов для аккордеона: Пути формирования национальной традиции // Дисс. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2016.

² См. диссертации, в которых данному вопросу посвящены специальные разделы: Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта. Дисс. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2015; Сунь Лу. Китайская народная опера: К проблеме становления и развития жанра. Дисс. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2016.

³ Согласно общепринятой латинской транслитерации китайских иероглифов пиньинь имя этого композитора пишется как Tan Dun (谭盾), из-за чего в российской печати и музыковедческих источниках нередко встречается прямой, но грамматически неверный перевод на русский язык – Тан Дун вместо Тань Дунь.

⁴ *Юнусова В.Н.* К изучению феномена азиатского (восточного) музыкально-авангарда // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Материалы научных конференций (Владивосток, 22–23 апреля 2004., 28–29 апреля 2005). Владивосток, 2005. С. 290.

Orchestral Theater IV», 1999). Композиторский замысел в рамках одного произведения соединил общие в своем трагизме женские судьбы представительниц различных культур¹. У Врат Воскрешения последовательно разворачиваются истории трех героинь, погибших во имя любви: наложницы Юй-цзи из спектакля Пекинской оперы «Князь-гегемон расстается с наложницей», Джульетты из шекспировской драмы о Ромео и Джульетте и гетеры Кохару из пьесы «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей» японского драматурга Тикамацу Мондзаэмон². В повествовании, идущем от лица каждой из героинь, сохраняются свой традиционный стиль, язык, а в качестве исполнителей выступают реальные актриса *цзинцзюй*, оперная певица (сопрано) и актерская пара японского кукольного театра *бунраку*. При этом музыкальный материал на протяжении всей композиции продолжительностью почти один час испытывает влияние интонаций Пекинской оперы, которые, тем самым, являются связующим звеном между западными и восточными театральными традициями.

Впечатляющие воображение художественные особенности Пекинской оперы, ее широко узнаваемая колористичность воодушевляет на творческие эксперименты многих театральных и кинорежиссеров. По стечению обстоятельств именно с драмой *цзинцзюй* связан первый китайский немой короткометражный фильм «Гора Динцзюнь», или «Динцзюнь шань», в котором в 1905 году были запечатлены отдельные сцены одноименного спектакля³. Героем фильма стал один из самых востребованных в то время актеров Пекинской оперы Тань Синьпэй

¹ Dialogues with Tan Dun / Lori Yamato with Tan Dun, 1999 // URL: <http://tandun.com/composition/orchestral-theatre-iv-the-gate/> (Дата обращения 10.05.2018)

² На официальном сайте композитора указано, что данные три персонажа олицетворяют не только разные страны, но и разные века – XIX, XVI и XVIII соответственно (см.: Там же). На самом деле наложница Юй-цзи является историческим персонажем III века до н.э., а спектакль Пекинской оперы был создан на основе драмы *куньцюй* в начале XX века. Трагедия Шекспира действительно была написана в конце XVI века, хотя исследователи пишут, что подобные события, скорее всего (поскольку реальных Ромео и Джульетты, как известно, не было), могли происходить в XIV веке (подробнее см.: Николаева О. История сюжета // Ромео и Джульетта. URL: <http://romeo-juliet-club.ru/historysyhet.html> (дата обращения 10.05.2018).

³ Между прочим, спектакль «Динцзюнь шань» относится к циклу пьес по роману «Троецарствие», который был упомянут ранее.

(1847–1917), игравший в амплуа пожилых персонажей *лаошэн*¹. К сожалению, в 1940 году фильм сгорел – сохранились лишь его фрагменты и фотографии некоторых кадров.

В 1993 году на экраны вышел фильм известного китайского режиссера Чэня Кайгэ (род. 1952) «Прощай, моя наложница», снятый по одноименному роману писательницы Лилян Ли. В основе сюжета лежит история двух друзей, актеров Пекинской оперы, исполнявших уже ранее упомянутый популярный спектакль *цзинцзюй* «Князь-гегемон расстается с наложницей». Пережив все перипетии многострадальной истории Китая XX века – японско-китайскую войну, экономические кризисы, «культурную революцию», – спустя много лет герои снова встретились на сцене, чтобы доиграть спектакль жизни. Насыщенное внутреннее содержание фильма сочетается с яркостью завораживающих европейского зрителя костюмов, гримов, звучаний, характерных для театра *цзинцзюй*, что принесло фильму Золотую пальмовую ветвь в Каннах.

Много позже Чэнь Кайгэ вновь вернулся к теме Пекинской оперы, выпустив в 2008 году биографический фильм «Мэй Ланьфан: Навсегда очарованный» о непревзойденном актере. Кстати, в обширном репертуаре последнего одной из его блистательных ролей была все та же наложница Юй-цзи, главная героиня спектакля «Князь-гегемон расстается с наложницей».

Другая икона современного китайского кинематографа – знаменитый режиссер Чжан Имоу (род. 1951), снискавший себе мировую славу после того как выпустил фильмы «Герой» (2002) и «Дом летающих кинжалов» (2004). Незадолго до этого, в 1997 году, в тандеме с другим не менее знаменитым дирижером Зубином Мета (род. 1936), они показали миру грандиозную постановку итальянской оперы Дж. Пуччини «Турандот». Сначала она состоялась во Флоренции (1997)², а год спустя – под

¹ Торопцев С.А. Очерк истории китайского кино: 1896–1966. М.: Наука, 1979. С. 7, 208.

² Датировка этого события в интернете различается, но г-н Лука Лоджи (Luca Logi), заведующий музыкальным архивом крупнейшей флорентийской театральной организации «Маджо Музикале Фьорентино» (Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino; Зубин Мета с 1985 года является ее главным дирижером), в официальной переписке заверил, что первая серия спектаклей нашумевшей постановки «Турандот» прошла в прославленном театре Комунале в 1997 году. Кстати, далеко не всем известно, что с 2015 года старинный театр Комунале, являвшийся основным для Maggio Musicale Fiorentino, навсегда закрыл свои двери для публики в связи с окончательным завершением строительства нового

открытым небом там, где непосредственно разворачивается действие оперы – на территории императорского Запретного города в Пекине. Для Чжан Имоу это был первый опыт работы над оперным спектаклем, успешную постановку которого впоследствии он еще не раз осуществлял на нескольких мировых оперных сценах и даже стадионах. Опера «Турандот» – пожалуй, единственное в своем роде произведение, где итальянская мелодика может так органично слиться с атрибутикой Пекинской оперы. Вероятно, именно поэтому в 1988 году, то есть намного раньше Чжана Имоу, другой всемирно известный итальянский режиссер Франко Дзеффирелли (род. 1923) стал использовать элементы костюмов Пекинской оперы в своей постановке «Турандот» на сцене нью-йоркского театра Метрополитен-опера.

Примечательно, что в последнее время рождаются и новые спектакли Пекинской оперы, авторы которых находят оригинальные решения в прочтении традиций. Так, в 2003 году Пекинским национальным театром *цзинцзюй* был поставлен спектакль «Принцесса Турандот», который при первом приближении воспринимается как полностью традиционный, но в действительности соткан из интонаций все той же оперы Пуччини, создавая удивительный музыкально-драматический сплав двух разных культур. Над задачей весьма небанального «перевода» итальянской музыки на язык Пекинской оперы работал известный китайский композитор Чжу Шаоюй (род. 1946), который также ввел в звуковую ткань «Принцессы Турандот» несвойственные драме *цзинцзюй* многоголосные вокальные формы (дуэт главных героев, хор девушек) и электронные сэмплы, исполняемые на синтезаторе. Этот необычный спектакль в 2007 году с большим успехом был представлен Пекинским театром в Москве и Санкт-Петербурге в рамках культурного фестиваля «Год Китая в России».

В последние годы активное налаживание политических и экономических связей между Россией и Китаем закономерно стало способствовать значительно возросшему интересу к культурному обмену между двумя государствами. На этом пути Пекинская опера, спектакли которой обязательно включаются в фестивальные программы, стала настоящим флагманом китайской культуры. В феврале 2014 года ее представлял Хубэйский театр *цзинцзюй*, исполнивший во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Российском

современного здания Флорентийской Оперы (Opera di Firenze). В будущем театр Комунале планируют отреставрировать, но вместо сценической площадки здесь будет что-то наподобие гостиницы (из письма г-на Л. Лоджи от 1 февраля 2018 года).



Илл. 5. Сцена из спектакля «Легенда о белой змее» (Москва, 2014)¹

национальном музее музыки) отрывки из нескольких известных спектаклей; там же были представлены костюмы и музыкальные инструменты Пекинской оперы. Костюмы персонажей *цзинцзюй* экспонировались и на «Выставке нематериального культурного наследия провинции Хубэй», проходившей в Китайском культурном центре в Москве в мае того же года. В сентябре 2015 года в обеих российских столицах прошли гастроли Пекинского театра *цзинцзюй*. Тогда публике были представлены спектакли «Му-гуйин принимает командование» и «Легенда о белой змее».

В июле 2016 года в рамках масштабного «Фестиваля китайской культуры в России», проходившем сразу в нескольких российских регионах, в современном прочтении Тяньцзиньского театра *цзинцзюй* была показана сцена из спектакля «Захмелевшая наложница». В тот же период в московском Театральном музее имени А. А. Бахрушина прошла выставка «Первый из Грушевого сада», посвященная гастролям труппы Мэй Ланьфана в СССР. Наконец, два спектакля «Переполох в небесном дворце» об одном из самых популярных персонажей китайской литературы, Царе обезьян Сунь Укуне, в октябре 2017 года были исполнены Театром *цзинцзюй* провинции Цзилинь.

¹ Фото для публикации любезно предоставлено фотографом Binorable: www.binorable.livejournal.com (дата обращения 15 октября 2015).

Такое внимание именно к Пекинской опере неудивительно: она является вершиной многовекового развития китайского театра и уже почти два столетия не сходит со сцены. Конечно, никто не может знать наверняка дальнейшую судьбу этого удивительного жанра. Возможно, спустя какое-то время он, как это произошло с его великой предшественницей – музыкальной драмой *куньцзюй*, уступит свое место на пьедестале какому-нибудь новому театральному чуду. Не исключено, что даже несмотря на большой отток зрителей, которых активно привлекает к себе современная индустрия развлечений, Пекинскую оперу ждет славное будущее еще на протяжении многих десятков и даже сотен лет. В любом случае, мы можем констатировать факт – сегодня китайский традиционный театр и его самое значимое детище Пекинская опера *цзинцзюй* продолжает оставаться настоящим культурным «брендом» всей Поднебесной.

Т.Е. Морозова
СИТАР... РАГА... ШАНКАР...

Калькутта, 1976 год, февраль... Днем довольно тепло, но ночи еще хранят прохладу. Несколько дней подряд все говорят о предстоящем выступлении знаменитого *sitarиста* Рави Шанкара. Концерт классической индийской музыки, основанной на *раге*, по многовековой традиции должен начаться поздним вечером, продлиться всю ночь и закончиться ранним утром. В наше время в Индии это происходит в исключительных случаях, ибо только истинно талантливые исполнители могут отважиться на такую сложнейшую музыкальную программу в столь необычное время. В назначенный день задолго до начала концерта люди стали занимать места на просторной открытой веранде старинного особняка, именуемого Мраморным дворцом. Для удобства гостей полы были устланы коврами, а вместо мебели разбросаны красочные валики и подушки. Предстояла редкая возможность услышать, как согласно индийскому мироощущению, созвучно времени и природе, будут исполняться виртуозные импровизации маэстро, основанные на все реже звучащих ныне рагах, созданных для выражения ночных, предраассветных и утренних эмоциональных состояний души и мироздания¹.

Концерт начался около десяти часов вечера, и *sitar* знаменитого маэстро лишь с небольшими перерывами звучал под звездным небом всю ночь. Когда же с наступлением рассвета пришло время *раги Бхайрави*,

¹ В Индии они известны как раги «ночные», «предраассветные», «утренние»; существуют раги «дневные», «сумеречные», «вечерние», но композиции на основе последних исполняются чаще, поскольку этому способствует удобное для выступлений время. См.: Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Икар, 2003. С. 81–117.

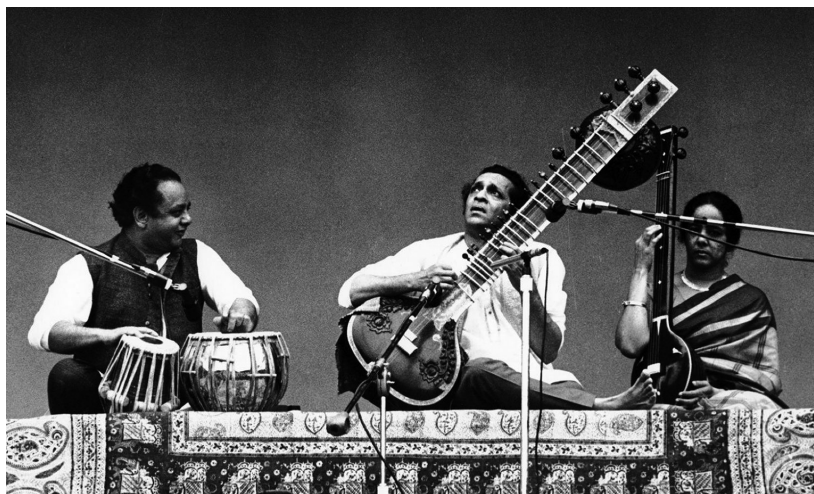
и музыка заполонила вдохновенным звучанием дом, сад и все окружающее пространство, слегка утомленные за ночь слушатели заметно оживились. У кого-то глаза заблестели лучезарным светом, кто-то плакал очищающими душу слезами, кто-то вдохновенно молился... Рави Шанкар исполнял свою музыкальную композицию на основе той первоизданной *Бхайрави*, которая родилась около III века и несла в себе ускользящий, но оставляющий радость свет пробудившегося утра. Всё – и завораживающая музыка, и благоговейно внимающий ей зал, и окружающая природа – всё словно слилось воедино.

Так уж повелось, что на индийской земле во все времена воспитывался и обогащался знаниями не только исполнитель, но и слушатель. Умение музыканта владеть профессиональным мастерством культивировалось параллельно с умением взыскательной аудитории слушать и внимать. Особые знатоки, люди любящие и понимающие искусство, способные глубоко его чувствовать, уважительно назывались *расика* или *расикаджнана* («люди с тонким вкусом»). Живой эмоциональный отклик на *рагсангит* – музыку, основанную на *раге*, – порождает ее постоянное востребование и обеспечивает ей неувядающее процветание уже почти две тысячи лет (!) на всей территории Индии¹.

Неудивительно, что и приезжающие сюда иностранцы невольно попадают под влияние этой музыки, слыша ее практически повсюду, и постепенно начинают ассоциировать с ней и саму Индию. Со временем в разных странах на радио и телевидении даже установился своеобразный шаблон: перед началом или во время передач об Индии, а в отдельных случаях и просто при ее упоминании, раздаются особенные, ни с чем не сравнимые звуки индийского популярнейшего струнного щипкового инструмента – *ситара*. Именно его характерное волнующе-переливное звучание стало своего рода «визитной карточкой» Индии. Это произошло по принципу «естественного отбора», когда при соприкосновении с непривычной для европейцев сферой звучания сам слух улавливает и выделяет нечто особенно притягательное и оригинальное, обеспечивающее дальнейшую узнаваемость и адресное соответствие.

Образно-ассоциативная связь звучания *ситара* с Индией возникла и живет уже не меньше полувека (с 1960-х годов). Значительная заслуга в знакомстве с ситаром и привнесении его звучания в западную культуру принадлежит именно Рави Шанкару, снискавшему добрую славу

¹ См.: Там же; Морозова Т.Е. Нотописное наследие Индии. Знаковая связь времен. М.: Икар, 2006; *Prajnanananda S. Historical development of Indian music. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay, 1973.*



Илл. 1. Выступление Шанкара на фестивале «Монтеррей Поп», Калифорния, 1967. Слева от маэстро исполнитель на *табла* Алла Ракха

и популярность этому удивительному инструменту благодаря своим интенсивным и успешным гастроям по всему свету. Да и самого этого величайшего музыканта как в нашей стране, так и во многих городах Европы и Америки уважительно называли «визитной карточкой Индии» как непосредственного носителя и популяризатора древнейшей музыкальной культуры.

Рави Шанкар был первым, кому удалось не только увлечь западного слушателя своей виртуозной игрой, заставить восхищаться прекрасной и весьма необычной музыкой, но и обратиться к ней с желанием постичь таинства ее природы и даже начать обучаться игре на этом «волшебном» инструменте. В 1969 году в Лос-Анджелесе Шанкаром была открыта школа для обучения игре на *sitar*. Но прежде чем это произошло, знаменитому маэстро, совершавшему турне по западным странам с небольшой группой индийских музыкантов, пришлось преодолеть немало испытаний. В течение нескольких лет из-за недостаточной рекламы и информации и из-за отсутствия широкого интереса к малоизвестной в те времена индийской музыке они были вынуждены выступать в небольших наполовину заполненных залах и практически ничего не зарабатывали, живя предельно экономно. Тем не менее, по воспоминаниям Р. Шанкара, никакие трудности не могли помешать ему «сохранять основную направленность своей миссии», то есть «отправиться в западный мир со своей

музыкой и попытаться содействовать лучшему взаимопониманию между двумя музыкальными культурами»¹.

Следует принять во внимание, что к тому времени, когда Шанкар решил начать просветительскую деятельность на Западе, он был уже достаточно знаменит на родине, причем благодаря разносторонности своего таланта сумел прославиться не только как талантливый *ситарист*, но и как дирижер и композитор. Не чуждый веяниям времени, он был способен создавать музыкальные произведения, где в гармоничном балансе сосуществовали традиционное и новаторское. С 1949 года в течение многих лет он работал на Всеиндийском радио в Дели, где им был создан музыкальный ансамбль «Вадья Вринда». Это был по сути Национальный оркестр, в состав которого наряду с доминирующей группой индийских инструментов (при ведущей роли ситара) входили и несколько западных смычковых. В обширном репертуаре оркестра было немало сочинений и самого Рави Шанкара, получивших восторженный прием у слушателей.

Еще раньше он начал сочинять музыку к танцевальным драмам и кинофильмам. Одной из самых успешных была одноактная музыкально-танцевальная драма «Небольшая потеря» («Саманья кшати»). В основу драмы легла одноименная поэма Рабиндраната Тагора². В содружестве со своим старшим братом, всемирно известным танцовщиком Удаи Шанкаром (1900–1977), искавшим новые хореографические решения, Рави создал самобытное музыкальное полотно, сотканное из звуков оркестра национальных инструментов, где в многоцветье мелодических узоров врываются колоритные ударно-звуковые эффекты, изображающие всплески и брызги воды, хруст ломающихся ветвей, треск горящих поленьев. В самых эмоционально насыщенных эпизодах с особым проникновением звучит *ситар* (этот струнный инструмент в индийском оркестре выполняет роль первой скрипки).

Опыт создания музыки для театра не мог не отразиться и на музыке для кино. Однако в отличие от известной схемы индийской киномузыки – в виде вставных песенно-танцевальных номеров, – Шанкар делает акцент именно на фоновой музыке: используя в основном *ситар* в совокупности с другими национальными инструментами, он следует за повествованием, усугубляя его драматизм. Благодаря новому подходу к созданию музыкальной линии кинолента «Кабули Вала» на Берлинском

¹ Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь / Пер. с англ., предисл. и коммент.

Т.Е. Морозовой и Е.М. Морозова. М.: Икар, 2005. С. 174–175.

² Тагор Р. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1963. С. 60–61.

фестивале была удостоена специального приза за талантливое музыкальное сопровождение. Столь же высокую оценку получила и музыка Р. Шанкара к фильму Сатъяджита Рея «Патер Панчали», ставшему классической лентой в кинематографе Индии.

Тем не менее Рави Шанкару не давала покоя мысль о том, что сама индийская классическая музыка не находила отклика в сердцах западного слушателя. Его еще с детства, когда в течение нескольких лет он жил со старшим братом Удаи Шанкаром и его театральной труппой в Париже, поражало, что там ее называли «повторяющейся и неинтересной», и ему всегда хотелось изменить подобное представление¹. Находясь в расцвете сил, он решил осуществить эту просветительскую задачу и несмотря на достигнутые успехи и известность сменил обеспеченную жизнь в Индии на гастрольные поездки по городам Европы и Америки, не сулившие поначалу ничего хорошего. Как вспоминал сам Шанкар, «большую часть турне я чувствовал себя униженным и оскорбленным, поскольку для меня все это выглядело возвращением на двенадцать или тринадцать лет назад, когда я только-только начинал свою карьеру»². Но им владело желание показать всему миру, что музыкальное искусство Запада и Востока – равноценные величины.

В отличие от западной полифонической, то есть многоголосной музыкальной системы, восточная монодия (одноголосная) не опирается на аккордово-гармоническую основу и поначалу из-за отсутствия этой привычной звуковой палитры может восприниматься европейским слушателем как несколько монотонная. Однако индийская музыка обладает особым красочно-звуковым колоритом; ее отличают насыщенность своеобразной фиоритурой, филигранность исполнительской техники, специфичность манеры звукоизвлечения, наконец, тембровая характеристика струнных, духовых и ударных инструментов. Ее особым достоянием является искусство импровизации (практикуемое в Индии еще со времен глубокой древности). В жанрово-стилистическом многообразии индийской музыки – народной и классической – импровизация используется во множестве видов и вариантов: от разного рода небольших или расширенных вариативных вкраплений в основную канву музыкальной композиции до целостных частей сложных музыкальных форм, от чего зависит своеобразие их построения и развития с учетом исполнительского почерка. Наивысшая степень мастерского владения искусством импровизации проявляется в *рагсангит*, когда в процессе исполнения

¹ Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь. С. 174.

² Там же. С. 175.

(которое может длиться до часа и более) раскрываются все тонкие нюансы богатого и сложного мира *раги*.

Многоуровневая концепция *раги* является порождением монодийной музыкальной системы. Выражаясь образным языком индийских музыкантов, *рага* – это основа *рагсангит*, ее сердце; но чтобы это сердце забилося, ему нужно сообщить ритм и вложить в соответствующую форму. В этом смысле триаду *рага* – *тала* – *прабандха* называют «матрицей индийской классической музыки»¹. Употребление этих терминов в единой связке является выражением сущности целостной системы *рагсангит*, где ладоинтонационно-расовую основу представляет *рага*, метроритмическую – *тала*, формообразующую – *прабандха*.

Данные понятия, отчасти схожие с европейскими по смыслу (ибо музыка в принципе обладает рядом общих закономерностей), все же значительно отличаются по содержанию, поскольку их параметры формируются на иной теоретической основе. В частности, ритм в индийской музыке базируется на особой, детально разработанной системе, в которой каждая метроритмическая структура *тал* (или *тала*) имеет свое наименование и конкретную формулу, называемую *талер-бол* или *тхэка* («ритмический язык», «удары»)². Помимо этого, для разных ударных инструментов существуют разные *тхэка*, поскольку они отражают специфические для каждого из них места и способы звукоизвлечения. В начале исполнения музыкант обычно «показывает» формулу *тала*, а затем в процессе игры достаточно вольно импровизирует, оставаясь, однако, в «заданных рамках» *тала* с его характерными ритмическими акцентами.

¹ Mutatkar S. Dhruпада: Its Legacy and Dynamics // Aspects of Indian Music. New Delhi: Sangeet Natak Academy, 1987. P. 76.

² В этих формулах (охватывающих один цикл, наподобие европейского такта) с помощью знаково-слового кодирования представлено не только количество долей с их особым внутрислововым дроблением, но и порядок их группировки. Каждую из них возглавляет «ударная» или «неударная» метрическая единица, а самая первая из них, с которой начинается *тал*, именуется *сам*. Благодаря различию в структуре данных параметров *талы* даже с одинаковым числом долей полагаются разными и имеют другое название. Наиболее распространены *талы*, включающие в себя от 4 до 16 долей (реже от 18 и более); при наличии подобной структурной вариантности со временем их образовалось достаточно большое количество. К IX–X векам в различных трактатах упоминаются более ста наименований *талов*. Подробнее см.: Морозова. Нотописное наследие... С. 61–65; Danielou A. Northern Indian Music. New York: F.A. Praeger, 1969. Pp. 66–74.



Илл. 2. Р.Р. Варма (1848–1906). Кадамбари
Частное собрание

При исключительно развитой системе метроритма не удивительно, что и роль ударных инструментов в индийской музыке испокон веков была достаточно велика; прежде всего это выразалось в высочайшем уровне аккомпанемента. Традиционный музыкант должен был обладать навыком синхронного следования за танцовщиком даже при самых сложных танцевально-ритмических импровизациях в разных темпах.

Однако до недавнего времени исполнителям на ударных инструментах крайне редко выдавалась возможность демонстрировать мастерство наряду с солирующими музыкантами, играющими, например, на струнных – *ситаре* или *сароде*. В большинстве случаев все ограничивалось лишь несколькими непродолжительными «вставными» сольными

импровизациями. Рави Шанкар по примеру своего учителя Аллаудина Кхана, поощрявшего более активное участие в игре исполнителя на *табла*, стал изыскивать пути более широкого использования этого замечательного ударного инструмента¹. Многие вводимые им новшества вырастали из старых приемов, существовавших в Индии не только в исполнительской, но и в учебной практике. Его всегда восхищала игра южноиндийских ансамблей ударных инструментов *тала вадья катчери*, использовавших разные виды повторов и переключек со сложной ритмической организацией.

Благодаря творческой инициативе Рави Шанкара, выступавшего с такими известными *табалистами*, как Чатур Лал и Алла Ракха, прежние исполнительские приемы обогащались новыми эффектными элементами и неожиданными поворотами развития, преобразовываясь в своеобразные состязательные импровизации. Так, более рельефно и зажигательно зазвучали *джаваби сангат* и *санг сангат* («ответный» и «совместный» аккомпанементы), когда *табалист* в ритмическом изложении имитирует мелодические фразы, предлагаемые *ситаром*, или моментально следует за его импровизациями. Не менее впечатляющей стала развитая Шанкаром игровая форма *джаваб савал* («вопрос – ответ»), где «струнный» и «ударный» вступают в увлекательный музыкальный диалог, перебрасываясь соответственно мелодическими и ритмическими фразами. Музыканты «выстраивают» сложнейшие ритмические комбинации в очень быстром темпе при непременном сохранении заданного тала. Когда же благодаря мастерству и увлеченности самих исполнителей напряжение возрастает от все более усложняющейся игры, а захваченные ею слушатели уже перестают «считать про себя» (ибо для многих уже метроритм потерян) и как зачарованные внимают непрерывной веренице сменяющих друг друга замысловатых мелодико-ритмических последовательностей, наступает кульминационная развязка – музыканты вместе «входят» в последнюю фразу и заканчивают ее одновременно на самой важной в *тале* первой метрической единице – *сам!* Это та самая ожидаемая финальная точка (а скорее – восклицательный знак), которая всех – исполнителей и слушателей – объединяет в едином порыве.

Подобные выступления с ведущей ролью *ситара* не только блистали виртуозным мастерством, но становились зрелищным действием. Тем

¹ *Табла* состоит из двух односторонних напольных барабанов, верхняя часть которых обтянута кожей; имеет настройку почти в пределах октавы. Используется для аккомпанемента вокальной и инструментальной музыки, незаменимый спутник *ситара*.

не менее, если публика с восторгом принимала этот полный неожиданностей захватывающий диалог, то крайне ревностные приверженцы традиций упрекали и критиковали Шанкара за эту якобы превалирующую в его концертах «зрелищность». Однако по сути он не шел вразрез с традициями и ничего не разрушал, но расширял репертуарные рамки *рагсангит*, куда его нововведения вписывались естественным образом. Именно поэтому столь яркое новшество очень скоро было подхвачено большинством индийских музыкантов, и теперь без подобного рода «импровизационных диалогов» не обходится ни один концерт.

«Я всегда поражаюсь тому, как можно жестоко критиковать музыканта за то, что, придерживаясь высоких традиций, он в то же время остается творческой личностью, стремясь внести в свою игру новые краски. Великий Тансен, затем Садаранг и даже Аллауддин Кхан в начале их карьеры подвергались подобного рода осуждениям, а позднее их “нововведения” стали частью нашей музыкальной культуры и были утверждены их последователями. В этом заключается одна из прекрасных черт индийской классической музыки, которая со времен Вед никогда не оставалась неизменной, но, постепенно развиваясь, сохраняла все то высоко ценное, что создавалось усилиями великих музыкантов последующих поколений»¹. Шанкар всегда был приверженцем высокой классической музыки, она занимала главное место в его творчестве, о чем свидетельствует его жизнь с самых юных лет.

Рави Шанкар родился 7 апреля 1920 года в Бенаресе (Варанаси) в семье высокообразованного бенгальского брахмана. С детства мальчика окружала необычайно активная и многогранная творческая среда, в которой высоко ценились древние традиции в искусстве и культуре Индии. Благодаря успешной карьере старшего брата Удаи Шанкара он с юных лет был вовлечен в мир музыки и театрально-танцевального искусства, что способствовало раскрытию его способностей. Но самое большое тяготение он испытывал к игре на ситаре. Поворотным событием явилась встреча с прославленным музыкантом Аллауддином Кханом в декабре 1934 года, после которой Рави принял твердое решение последовать за своим гуру в маленький городок Майхар, чтобы продолжить серьезное обучение на любимом *ситаре*. Эти годы были весьма нелегкими для Рави, ибо по давней традиционной системе устного обучения он должен был проживать в доме учителя либо где-то поблизости, довольствоваться скудной едой, соблюдать строгую дисциплину и заниматься ежедневно по много часов. Но он готов был преодолевать многое ради достижения высокого уровня мастерства, без чего невозможен сложный процесс импровизации,

¹ Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь. С. 100.

безумно увлекательный, но далекий от «вольной игры без правил». Свобода самовыражения здесь зависит и от совершенства техники игры, и от знания структуры *ragi*, взятой за основу, от ощущения ее особенностей и способности их выразить в своей интерпретации. А настоящее понимание *ragi* приходит не сразу, и путь вхождения молодого индийского музыканта в самостоятельную концертную жизнь, как правило, очень долго и непросто.

Благодаря своей одаренности Шанкар, вопреки устоявшимся правилам, уже со второго года семилетнего обучения в Майхаре начал концертную деятельность. Хорошей школой для молодого музыканта стали выступления на радио в Лакхнау, куда Рави по рекомендации гуру ездил два раза в неделю. Каждый раз он должен был выступать с новой программой, включающей разные жанры, и укладываться в точно отпущенное время, что совсем непросто для импровизации, на которой базируется индийская классическая музыка.

Чтобы понять то вдохновение, которое испытывает исполнитель, погруженный в возвышенные сферы *рагсангит*, и чувства слушателей, неравнодушных к этой музыке, лучше всего привести слова маэстро: «Когда я сам начинаю исполнять *рагу*, то первое, что я делаю, я пытаюсь отрешиться от окружающего мира и углубиться, насколько это возможно, в самого себя. Я прибегаю к этому даже тогда, когда я еще только начинаю очень тщательно настраивать свой *ситар* и его *тараф* (симпатические струны). Когда посредством контроля над собой и внутренней концентрации я, наконец, ухожу в себя, отрешаясь от окружающей обстановки, я вступаю в мир *раги* с чувствами почтительного смирения и благоговения. Для меня *рага* подобна живому существу, и чтобы установить отношение близости и единства между музыкой и музыкантом, не следует спешить. Но когда это единство достигнуто, наступает самый упоительный момент восторга, который можно сравнить разве что с высочайшими вершинами переживания любви или духовного воспарения. В эти сверхъестественные мгновения, когда я абсолютно уверен в присутствии находящейся во мне самом и вокруг меня некой гигантской силы, чуткие, расположенные ко мне слушатели ощущают те же самые волнения и вибрации души. Это странное смешение всех самых сильных человеческих эмоций – патетических, радостных, спокойных, одухотворенных и эротических – выплескивающихся одновременно. Это – то же самое, что чувствовать Бога. Все эти эмоции могут варьироваться в зависимости от манеры и общего подхода к исполнению, а также природы и основного настроения *раги*»¹.

¹ Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь. С. 104–105.

Вслед за словами Шанкара следует сделать, наконец, акцент на том, что ассоциируется с индийской музыкальной культурой и тоже является ее «визитной карточкой». Это *рага*, центральное понятие индийской музыки, феномен, рожденный на благодатной почве монодийной музыкальной системы, не дающий ей угаснуть или раствориться во всепроникающих лучах многоголосной европейской соперницы.

На протяжении многих веков для выражения, раскрытия *раги* использовались различные музыкальные формы – от песен до крупных вокальных и инструментальных композиций. Количество *раг* достаточно велико (наиболее распространенных – около ста, менее употребляемых – еще свыше двухсот). Все они обладают своей индивидуальной характеристикой, поэтому у каждой – собственное наименование. Одна из причин столь большого числа *раг* – многовариантность их звукорядов, содержащих от пяти до семи тонов, с одинаковым или разным количеством их в восходящем и нисходящем порядке. Но даже при одинаковых звукорядах *раги* отличаются наличием иных типических интонаций, «опорных» тонов и т.д., что составляет особенность интонационной характеристики, отчего в целом зависит *раса*, то есть образно-эмоциональная сфера *раги*.

Из этого весьма краткого перечня компонентов становится очевидным, сколь объемным и многомерным понятием является рага и что изначально она предполагает наряду с теоретическим и эмоционально-субъективное толкование (вероятно, поэтому даже в самой Индии до сих пор для нее не существует какого-то единого определения). Рага – особый тип *ладоинтонационно-расового* образования, соответственно чему в ней отчетливо проявляются три основополагающих уровня. Первый – это определенный состав и вид звукорядов с обусловленной последовательностью тонов вверх и вниз (что уже чисто теоретически порождает множество вариантов). Второй уровень – характерная интонационность, представляющая собой очень краткие мелодические обороты с акцентами на особо выделяемые «опорные» тоны. По сути, это эмоционально-звуковое ядро *раги*, ибо весьма важно, какую роль здесь играют отдельные тоны и их сочетания.

Третий выделяемый уровень – образно-эмоциональная сфера, *раса*, присущая *раге*. По существу весь сложный комплекс взаимосвязанных компонентов, составляющих *рагу*, является источником ее *расовой* сферы, иначе говоря, согласуется с определенным эмоциональным состоянием. Многогранность этих состояний отражается в индивидуальных *расовых* характеристиках десятков *раг*¹.

¹ Подробнее см.: Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. С. 118–177.

В индийской классической музыке предполагается длительное звучание в одной *расовой* сфере (свойственной *раге*, избранной для данной композиции), и потому согласно индийским религиозно-философским воззрениям она не может быть «запрограммирована» на нагнетание пагубных эмоций, на безнадежное угнетающее состояние (подобно унынию, осуждаемому в христианстве). В *расовой* сфере *раги* также не может быть никаких контрастов – все должно быть связано нитью единого эмоционального настроения. Скрепляющим звеном здесь довольно часто выступает ассоциативная связь с божествами или мифологическими героями, сами образы и деяния которых помогают лучше раскрыть образно-эмоциональную суть *раги*, и их имена служат частью ее характеристики. С течением времени, естественно, происходили изменения, но сама традиция «посвящения» сохранилась¹.

В характеристике *раг* важен временной аспект, восходящий к далеким ведийским временам. Он связан с индийской концепцией эмоционально-звуковой зависимости, по которой музыкальному звуку изначально приписывалась способность сильного воздействия как возвышающего, созидательного характера, так и разрушительного. Это способствовало насыщению *раг* особой содержательностью и в том числе соотносительностью с циклами суток и временами года.

Соответственно существующим в Индии шести временам года образовались *раги* весны, лета, сезона дождей, ранней осени, поздней осени и зимы с созвучной им интонационной характеристикой. Объектом поклонения является сама Природа и возбуждаемые ею эмоции человека. Еще более тонко и детально временное согласие с определенными звуками, интонациями и эмоциональными состояниями человека отразилось в соотносительности с циклами суток. Поскольку сутки в Индии делятся на восемь частей по три часа, то помимо «утренних», «дневных», «вечерних» и «ночных» *раг* существуют «предраассветные», «полуденные», «сумеречные» и «поздне-вечерние». Никогда не отрицалось, что в разное время суток схожие эмоциональные состояния отличаются остротой ощущения (что отражается в особых оттенках *расы*). На основании многовекового опыта выявления наиболее гармоничного сочетания музыки с природой и чувствами человека время, указанное для исполнения *раги*, индийские музыканты по возможности стараются соблюдать и сейчас.

Выражение *расы* в процессе звучания музыкальной композиции, основанной на *раге*, является основной целью исполнительного акта.

¹ См.: *Gangoly O.C. Ragas and Raginis*. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, 1989; *Ebeling K. Ragamala Painting*. New Delhi: Ravi Kumar, 1973.

Исполнителю предоставляется возможность создания развернутой музыкальной картины, пронизанной идеей единой художественной образности, в том числе и в инструментальных композициях *рагсангит*, где в качестве своеобразной «программности» выступает сама *рага* как носитель индивидуальной образно-эмоциональной характеристики. В принципе, *рага* может быть основой и для довольно простых *гити* (песен), но свое полное выражение она, безусловно, находит в более сложных композиционных формах, рассчитанных на всестороннюю разработку ее комплексного содержания. В начале XIII века родился вокальный жанр *дхрупад*, в XVII–XVIII веках в полную силу раскрылся и занял лидирующую позицию *кхаял*. Оба эти жанра сфокусировали в себе лучшие традиции прошлого. В их структурах в своеобразном балансе сосуществуют сочиненные и импровизационные («замкнутые» и «открытые») формы. Весьма существенным является то, что различные типы импровизаций выступают в роли организующего начала, а их сменяемость определяет особенности композиционной формы в целом.

Поскольку эти жанры были рождены в сфере вокального искусства, важно понимать, что и как из вокальной музыки воспринималось и в каком качестве воплощалось в инструментальных композициях *рагсангит*; в течение длительного времени сольное инструментальное исполнительство оттеснялось на второй план именно из-за ведущей роли музыки вокальной. Однако многое зависело и от возможностей самих инструментов, долгое время не располагавших столь широким диапазоном, каким обладает человеческий голос (особенно у одаренных певцов). Весьма ограниченными были и инструментальные композиционные формы, в рамках которых даже очень талантливым музыкантам было практически невозможно донести до слушателя все то, что таит в себе *рага*. Это особенное чувство *раги* и желание выразить ее во всех многогранных аспектах подвигало к усовершенствованию самих инструментов. Ведь музыканты нередко исполняли, например, первую часть своей композиции на одном инструменте, затем откладывали его и брали другой, чтобы иметь возможность исполнить следующую часть в другом диапазоне либо в более быстром темпе¹.

Способности голоса и возможности вокальных композиционных форм служили своеобразным маяком для инструменталистов; весьма показательно, что модификация инструментов шла в неразрывной связи с прогрессивными тенденциями в области формообразования

¹ См.: Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь. С. 99.

и исполнительства. Многочастные структуры *дхрупада* и *кхаяла* нашли новое воплощение в инструментальных формах (теперь уже превышающих возможности голоса), а усовершенствованный *ситар* вошел в число лидирующих и наиболее популярных инструментов. В этой связи стоит подробнее рассмотреть длительный и весьма непростой путь модификации этого струнного щипкового инструмента (типа лютни).

В своем первоначальном виде *ситар* существовал в Индии с давних пор и был известен в нескольких видах и под разными названиями, одним из которых было *тритантри вина*, что на санскрите означает «трехструнная вина». Полагают, что первую значительную лепту в его усовершенствование внес Амир Кхусру¹. Благодаря его стараниям струны на инструменте получили более упорядоченное расположение. С помощью шелковых нитей или тонких жил, укрепленных на ладах (и завязывающихся с обратной стороны шейки), стало возможным перемещение ладов по грифу, что позволяло получить дополнительные тоны или полутоны. Им же было дано и новое название инструменту – «*сех тар*» (перс. «трехструнный»)². Последнее имеет прямое отношение к давнему спору о том, принадлежит ли Амиру Кхусру и новшество, касающееся увеличения количества струн: название, данное им этому инструменту, свидетельствует, что он оставался трехструнным.

Дальнейшее усовершенствование *ситара* растянулось почти до середины XX века, и в качестве основного стимула этого процесса выступала исполнительская практика. Интересно отметить, что в годы правления падишаха Акбара (1556–1605), большого покровителя искусств, в качестве главного музыканта при императорском дворе почитался певец – великий *дхрупадия* Миян Тансен (начало XVI века – 1586), который способствовал распространению струнных инструментов, особенно усовершенствованному к тому времени *рабабу*, игрой на котором славился его сын Билас Кхан, владевший и другими инструментами, в том числе и *ситаром*³.

¹ Амир Кхусру (Амир Хосров Дехлеви; 1254–1324) был разносторонне одаренным и образованным человеком, талантливым поэтом и знатоком персидской поэзии и музыки. В Индии (где он известен под указанным именем) его почитали как первого иностранца, который по-настоящему постиг и оценил принципы индийской музыкальной культуры и внес в ее развитие свою лепту.

² Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь. С. 75–76.

³ Raychoudhury B.K. Bharatiyo shongitkosh. Calcutta, 1965 (in Bengali). P. 105.

Благодаря своей благозвучности *sitar* все больше привлекал к себе внимание талантливых музыкантов. Одним из них был правнук Билас Кхана, Масит Кхан, творческие изыскания которого привели к очередному усовершенствованию *sitara*, а именно – добавлению к имеющимся трем еще двух струн. Этого требовал его новый подход к инструментальной композиции *gat*. Используя в качестве основы форму *виламбит кхаяла* (медленного), он усложнил ее оригинальным построением импровизационно-вариативного материала (*тода*, *вистара* и т.д.), что и вызвало необходимость увеличения количества основных струн, а новая структура *gata* обрела имя его автора – *маситкхани*.

Несколько позже другой известный музыкант Гхолам Реза из города Патна, используя уже модифицированный *sitar*, обогатил структуру *gata* еще одним новшеством. Вдохновленный вокальным жанром *тарана* (сотканным из ажурной ритмико-слоговой вязи и отдельных, не связанных смысловой нитью персидских слов), он создал его виртуозно-стремительный и ритмически сложный инструментальный вариант, ставший известным как *резакхани*. Постепенно логика композиционного развития связала два типа *gata* – умеренно-медленного *маситкхани* и быстрого *резакхани* – в единую структуру, хотя нередко из-за насыщенности импровизационного материала музыканты останавливаются на исполнении одного из них.

Хотя главным для индийского музыканта всегда является один инструмент, на котором он добивается высот мастерства, настоящий профессионал, как правило, владеет навыками игры и на каких-то других инструментах, равно как находится в тесном контакте и с вокальным искусством. Подобное отсутствие «изолированности» (даже при наличии разных *гхаран*, то есть исполнительских школ) помогало преобразованиям в структуре музыкальных форм, в технике исполнительства и в самих инструментах и позволяло влиять на развитие музыкальной культуры. Модификация *sitara* весьма показательна, ибо его дальнейшее усовершенствование напрямую связывается с *сурбахаром*, являющимся по сути тем же *sitarом*, только значительно большего размера, что добавляет ему густоту тембра. Этот струнный инструмент в 1840-е годы ввел в широкое обращение талантливый *sitarист* Гхолам Мохаммад Кхан; именно при нем *сурбахар* обогатился большим количеством струн (к пяти имеющимся были добавлены две басовые), а также несколькими резонирующими струнами (*тараф*) для большей звучности. Возможности «преображенного» *сурбахара* позволили играющим на нем музыкантам – Г.М. Кхану и его сыну Саджату Мохаммаду – совместить традиционную технику игры на ситаре с приемами из практики игры на *вине*

и, главное, активно использовать низкие тоны, то есть звуки «нижней октавы» (*мандра саптака*)¹.

Однако обладающий бархатным тембром *сурбахар* все же явно уступал *ситару* с его полетным звучанием и большими возможностями для игры в быстрых темпах. Поэтому две добавочные басовые струны, увеличивающие звуковой диапазон и, соответственно, расширяющие структурные границы музыкальных форм, стали появляться и на *ситаре* (хотя поначалу далеко не повсеместно). В связи с открывшимися новыми возможностями инструмента стало пересматриваться содержание и количество как отдельных частей, так и целых разделов музыкальной композиции.

Большой интерес представлял вступительный импровизационный раздел *алап* (не предполагающий метрической основы). Предшествуя значительно разработанному *гату*, *алап* продолжал оставаться в рамках довольно скромной неразвитой формы. Объяснялось это тем, что инструменталисты выстраивали и совершенствовали структуру своих композиций, опираясь в основном на *ххаял*, вступительный раздел которого был весьма кратким. В связи с этим внимание было обращено на *дхрупад*, и уже очень скоро в инструментальной практике нашли отражение определенные положения из *алапа* этого вокального жанра (в котором он является трехчастным вступительным разделом). Поначалу стала вырисовываться более крупная двухчастная вступительная форма, в которой первая часть именовалась *алапом*, а вторая (с ускоренным темпом) получила название *джор*. Однако *ситарист*, ранее скованный возможностями инструмента, мог использовать здесь в основном лишь «среднюю» и «высокую» октавы (*мадхья* и *тара*), в то время как уже первая часть вокального *алапа* предполагала «показ» отдельных тонов звукоряда *раги* и в нижней (*мандра*) октаве. С прибавлением же к пяти струнам *ситара* еще двух басовых струн не только расширились рамки звукового диапазона двух названных частей, но образовалась еще одна – стремительная третья часть *джхала*, замыкающая этот весьма разросшийся инструментальный вступительный раздел. Более того, благодаря обогащению и усложнению

¹ Raychoudhury B.K. Bharatiyo shongitkosh. Calcutta, 1965 (in Bengali). P. 121.

Поскольку единой фиксированной звуковысотной шкалы (подобно европейской) индийская музыка не имеет, то высотный уровень основного тона, то есть первой ступени звукоряда, определяется музыкантами индивидуально, в зависимости от диапазона голоса или инструмента. Соответственно условно обозначаются и три основные семиступенные октавы: «средняя» (*мадхья*), «высокая» (*тара*) и «нижняя» (*мандра*).

игровой техники, требующейся для *джхала*, по ее типу (но уже на метро-ритмической основе и под аккомпанемент ударного *табла*) стала формироваться и заключительная, кульминационная часть *гата*.

Оснащение *ситара* басовыми струнами и целым рядом резонирующих (симпатических) струн *тараф* (звучащих без прикосновения к ним исполнителя) происходило в течение второй половины XIX века до 1930-х годов. По свидетельству индийского ученого Б. Райчоудхури, процесс модификации этого инструмента, можно сказать, завершился, «когда, наконец, последний *ситар* из Джайпура обрел две столь необходимые басовые струны»¹.

Теперь усовершенствованный *ситар* имеет семь основных струн и 9–13 резонирующих, а также от 19 до 23 подвижных *ладов*. Помимо основного резонаторного корпуса, изготовленного из тьквы, часто добавляется еще одна «резонаторная тьква» в верхней (реже в средней) части грифа. Остальные части инструмента изготавливаются обычно из тикового дерева, при этом сила звучания во многом зависит от правильного выбора толщины деки. Для игры на *ситаре* обычно используется плектр (*мизраб*), надеваемый на указательный палец правой руки. Более детальное описание *ситара* со специальным нотным приложением для обучения игры на нем содержится в книге самого Рави Шанкара, в которой все буквально пронизано любовью к этому прекрасному инструменту, к исполнителям и вообще к индийской музыке².

Взаимосвязь модификации *ситара* с ростом исполнительского мастерства и сопутствующей тому эволюцией инструментальных композиционных форм явилась сутью координирующей творческой мысли, важнейшей в историческом развитии индийской музыкальной культуры. В этом процессе отмечается заслуга многих музыкантов (в том числе нескольких поколений династии Кханов, играющих не только на *ситаре*, но и на других традиционных инструментах), но в возведении именно

¹ Raychoudhury B.K. Bharotiyo shongitkosh. Calcutta, 1965 (in Bengali). P. 104.

² Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь. Это издание является переводом на русский язык его книги «My Music, my Life» (Delhi, 1972). Специально для русского издания по просьбе переводчиков автор дописал еще одну главу, вошедшую в книгу как «Послесловие...» (поскольку со времени первого опубликования ее на английском языке прошло достаточно много времени), и попросил внести в название книги существенную для него смысловую поправку – заменить запятую на тире «Моя музыка – моя жизнь». О *ситаре* см. также: Музыкальные инструменты. Энциклопедия. М.: ГЦММК, 2008. С. 786.

ситара на уровень ведущего инструмента огромная роль принадлежит *пандиту* Рави Шанкару.

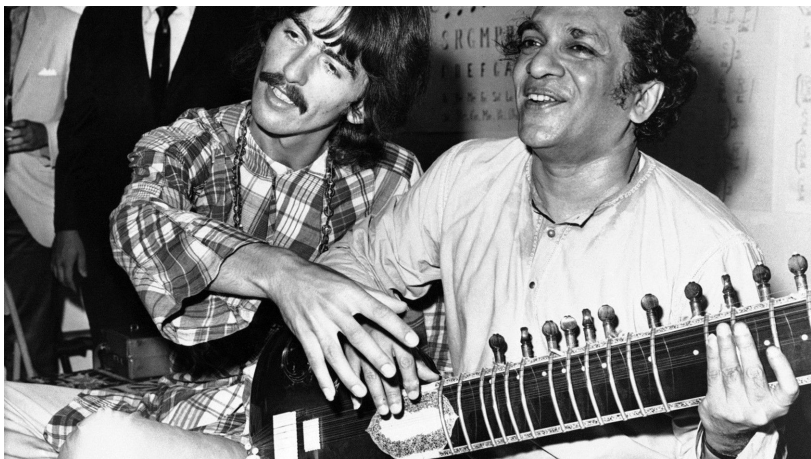
В каких бы городах и странах ни выступал выдающийся маэстро, он всегда чувствовал аудиторию. В частности, он избегал чрезмерно «затяжных» музыкальных композиций и старался включить в свою программу разнообразные жанры *рагсангит*. Помня, как в юные годы во время жизни в Париже с трудом воспринимал европейскую музыку (особенно симфоническую), пока не начал разбираться в ее азах, он, выступая перед западными слушателями и понимая их сложность в восприятии индийской музыки, стал сопровождать многие свои выступления небольшими комментариями, давая пояснения и в традиционных индийских терминах, и в европейских. Разумеется, это было лишь небольшой подготовкой аудитории к тому, чтобы окунуться в безбрежный океан индийской музыки; однако в том, что число ее поклонников начиная с середины XX века все более пополнялось (в том числе именами знаменитых европейских музыкантов), главной заслугой было само таинство исполнительства этого непревзойденного *ситариста*.

Услышав игру Шанкара, известный скрипач Иегуди Менухин так глубоко проникся индийским музыкальным искусством, что выразил желание выступить в дуэте с замечательным маэстро. Их первое совместное выступление прошло с необыкновенным успехом на музыкальном фестивале в Германии в 1966 году. Там впервые прозвучали (а затем появились и в записи) специально сочиненные Рави Шанкаром для этого случая три музыкальные композиции на основе *раг Тиланг, Пилу и Гункали* (поскольку последняя рага утренняя, то и основанное на ней произведение автор назвал «Прабхати» – «Утро»).

Нельзя обойти вниманием и творческую связь Рави Шанкара с Джорджем Харрисоном из группы «Битлз». Судьба впервые свела их в том же 1966 году в Лондоне. Джордж признался, что еще раньше, когда услышал игру маэстро, ему понравилось не только исполнение, но и сам звук *ситара*, после чего он стал пробовать играть на нем «по наитию», опираясь на опыт игры на гитаре, и даже использовал *ситар* в своей композиции «Норвежский лес». Естественно, он не владел специальной техникой игры на *ситаре* и использовал его в довольно «упрощенном» виде, что вызвало у Шанкара немалое удивление.

В процессе беседы Харрисон выразил желание брать уроки у Шанкара, с готовностью «пройти через годы строгого послушания»¹. Как только Шанкар вернулся в Индию, они, обменявшись письмами, договорились

¹ Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь. С. 185.



Илл. 3. Рави Шанкар и Джордж Харрисон

о встрече. Рави предложил Джорджу чуть укоротить волосы и отпустить усы «для конспирации», однако это помогло всего на один день: слух о прибытии одного из «битлов» разнесся по Бомбею с молниеносной быстротой, и толпы поклонников стали осаждать и гостиницу, где Харрисон поселился с женой, и дом Шанкара, где проходили занятия. Знаменитому учителю вместе с не менее знаменитым учеником для относительно спокойных занятий пришлось сменить несколько мест, в том числе поехать в Кашмир и в Бенарес. Позднее Шанкар вспоминал, насколько его поразило усердие не совсем обычного ученика, который сумел достичь неплохих результатов за весьма короткое время; хотя сам Харрисон понимал и отмечал, сколь много требуется «послушания» и самодисциплины, чтобы научиться играть на *sitar* так, как это следует¹. Исключительная занятость Джорджа Харрисона не позволяла ему практиковаться дольше, оставаясь в Индии; но он был настолько искренне привязан к *sitaru* и к индийской музыке, что при каждом посещении Рави Шанкаром Лондона (и даже однажды при встрече с ним в Голливуде) старался взять еще несколько уроков.

Связь Джорджа Харрисона с Шанкаром совершенно неожиданным образом отразилась на популярности и *sitara*, и самого Рави Шанкара, поскольку газеты всего мира сообщали сенсационную новость о том, что наставником знаменитого «битла» стал прославленный индийский гуру.

¹ Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь. С. 187.

Этот «*ситарный* бум» увенчался поистине триумфальным выступлением Рави Шанкара на международном музыкальном фестивале в Монтерее (штат Калифорния, США) в 1967 году, где он исполнил трехчасовую музыкальную композицию на основе *раги Бхимпаласи*. После выступления он был вознагражден длительной овацией зрителей, аплодировавших ему стоя. Маэстро особенно порадовало то, что большей частью аудитории была молодежь, и это давало надежду на лучшее понимание в перспективе достоинств индийской музыки. Позже были выступления в Вудстоке (1969), знаменитый «Концерт для Бангладеш» на Мэдисон-сквер-гарден (1971), сольный альбом, записанный на студии «Dark Horse Records» и совместный с Харрисоном альбом «Chants of India» (1997)...

В череде разноплановых событий нельзя не сказать и о гастрольных поездках Рави Шанкара в Россию, к которой он всегда относился с теплом. С восхищением говорил о балетах, увиденных им в Большом театре, и с улыбкой вспоминал, как часто ему говорили о его удивительном сходстве с Пушкиным, а один из кинорежиссеров даже предлагал ему сняться в роли русского поэта. Во время приездов Шанкара в СССР в 1985 и в 1987 годах для его выступлений были предоставлены самые большие залы Москвы, Ленинграда, Киева и Риги. Успех его концертов еще больше закрепил уже сложившееся у российских слушателей восторженное отношение к исполнителю. Последний визит прославленного маэстро состоялся в июле 1988 года в рамках фестиваля индийского искусства в России. Специально для церемонии закрытия в московском Дворце съездов Рави Шанкар подготовил многочастную музыкально-танцевальную композицию. Зрительский эмоциональный подъем достиг своей вершины, когда в финальной сцене после общего танца артисты замерли, и появился маленький мальчик со свечой: свет от нее постепенно распространялся по всей сцене и разгорелся в полную силу вместе с усилившимся звучанием *ситара* в заключительной «Шанти мантра» – полной радости и надежды «Оды миру».

Шанкар не был сторонником ограничения возможностей *ситара* лишь рамками традиционных исполнительских форм индийской музыки. Творческое общение с известным на Западе дирижером индийского происхождения Зубином Мета побудило маэстро использовать *ситар* для игры с симфоническим оркестром. В 2001–2004 годах Шанкар сочинил три концерта для *ситара* с оркестром, а в 2010 году включил звучание любимого инструмента в написанную им единственную симфонию, исполненную Лондонским симфоническим оркестром.

За высочайшее исполнительское мастерство и пропаганду индийского искусства Рави Шанкар был удостоен самых высоких наград как у себя

на родине, так и за рубежом¹. После ухода из жизни великого маэстро в декабре 2012 года его произведения включает в свои программы дочь Рави Шанкара – Анушка (прямая продолжательница *гхараны* своего отца).

Многие начинания прославленного *пандита* были подхвачены представителями и других исполнительских школ, и в течение многих лет индийские музыканты ездят с гастрольями по разным странам и получают хороший прием, уже не нуждаясь в специальной информации о том, «что это такое – индийская музыка». Когда люди приходят на концерт, где будет звучать *sitar*, они знают наверняка, что получают не просто удовольствие, а истинное наслаждение от завораживающей благозвучности, невероятной энергетике и таинственной магии этого чарующего индийского инструмента.

¹ Прежде всего, это все три высшие государственные награды Индии – ордена Бхарат Рана (высшая), Падма Бибхушан (вторая) и Падма Бхушан (третья); три премии «Грэмми»; 14 почетных докторских титулов; Императорская Премия Японии (1997).

Д.А. Гусейнова

ЕГИПЕТ: ОБРАЗ ТАНЦА – ОБРАЗ СТРАНЫ

В палитре каждого художника есть свой индивидуальный цвет, который формируется любимыми красками творца; у каждого писателя есть своя индивидуальная интонация, которая отличает одного автора от другого; у каждой страны есть особенность, которая позволяет не спутать ее ни с одной другой. Условно эту особенность можно охарактеризовать как опознавательный знак, который часто дает возможность «почувствовать» чужую культуру, не посещая страны, оставаясь у себя дома.

Известно, что первые упоминания о визитных карточках относятся к Древнему Китаю III–II веков до н.э. Имя и должность чиновника были лаконично написаны на красной бумаге, что может и сейчас служить примером эстетической сдержанности. В переносном смысле выражение «визитная карточка кого-либо» включает в себя отличительный и, как правило, положительный признак ее обладателя, принесший ему известность. Если применить подобное определение в целом к той или иной стране, то эту функцию несет в себе прежде всего ее культура, те или иные ее объекты и достижения в художественной жизни. Образ другой страны часто складывается из самых сильных и эффектных впечатлений, которые она произвела на иностранцев и которые те увезли с собой и поделились ими с соотечественниками. Следовательно, встает вопрос о взаимовосприятии разных культур, наиболее явственно проявляющемся при встрече Востока с Западом: слишком очевидными оказываются внешние и внутренние отличия.

Как отмечал М.М. Бахтин, «культура всегда лежит на границах» с другими культурами и эпохами. Каждая конкретная культура может быть понята не из самой себя, а извне, из своей «внезаходности»: «В области культуры внезаходность – самый могучий рычаг понимания. Чужая

культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур <...> При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются¹.

Чтобы не погрязнуть в стереотипах, возникающих из-за непонимания другой культуры и другого менталитета, необходимо познавать «чужой» мир, принимая и понимая его историю. На протяжении многих веков впечатления о Востоке питались рассказами очевидцев, которым иногда удавалось из укрытия наблюдать за обитательницами восточного гарема, танцующими у фонтана. Из подобных «наблюдений» возникали мифы о страстях, рожденных жарким солнцем.

В современной российской культурологии С.Н. Артановским была предложена схема культурных контактов, основанная на поэтапности взаимодействия. Ученый выделяет:

1. первые соприкосновения с людьми другой культуры, их образом жизни;
2. установление взаимоотношений с людьми чужой культуры, изучение ее своеобразия, избирательный обмен предметами культурного обихода, приобретение украшений, изучение языка, нравов, обычаев со стремлением усвоить полезное для себя;
3. культурный синтез, переход от ознакомления к усвоению чужого и введению в свой собственный культурный обиход².

Среди механизмов культурных контактов можно выделить путешествия и научные экспедиции, паломничество, миссионерство, обмен товарами и предметами бытовой культуры, длительные торговые отношения, завоевания и многие другие.

На Западе, как и в России, интерес к культуре Востока особенно стал проявляться в начале XX века. После распада колониальной системы в странах Азии и Африки наметились тенденции поиска и сохранения своей самобытности, познания собственной культуры и ее фундаментальных основ, столь отличных от европейских. Если говорить о арабской культуре, то она, обладая древней историей, и сегодня составляет живую,

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 333.

² См.: Артановский С.Н. На перекрестке идей и цивилизаций. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия культуры, 1994. С. 13.

действенную часть современной жизни, которую трудно понять без знания ее прошлого.

Покидая страну, в которой побывали впервые, вы обязательно позже постараетесь воссоздать в памяти самые сильные впечатления от ее посещения. Это может быть и архитектурный шедевр, и окружающая природа, и уникальное народное ремесло. А бывает и так, что все перечисленное не сохраняется в памяти, а некий образ страны живет в звуках и движениях. Ведь музыка признается не как «нечто», существующее само по себе, но прежде всего как впечатление – как один общий сложный механизм, который начинается с движения звуковых волн, идущих от музыканта, затрагивающий человеческий слух и разрешающийся в слушателе настроением, представлением, ассоциацией. Музыка или движения под музыку – это феномен культуры, цивилизации. И, зачастую, приняв музыку, мы через нее лучше можем понять общество и страну, породившую ее, и тогда воспоминания сворачиваются буквально до одной картинки, которая оказалась самой впечатляющей и запоминающейся. И это реально, если образ насчитывает сотни лет: в Турции самое сильное музыкально-танцевальное впечатление могут оказать выступления «вращающихся дервишей», в Китае – красочная Пекинская опера, в Индии – удивительные звуки ситара, в арабских странах – танцы, которые наверняка исполнялись много веков назад.

Конечно, «визитными карточками» чаще служат всемирно признанные шедевры – мавзолей Тадж-Махал, Китайская стена, египетские пирамиды, Петра в Иордании, – они стали устойчивыми туристическими брендами, и основанием для этого служит их многовековая история. Но, в отличие от всех этих «чудес света», тиражируемых на фотографиях и магнитиках, сам танец можно «экспортировать»! Танец в буквальном смысле вывезли с Арабского Востока во многие страны мира, не спросив ни у кого на то разрешения. В чем секрет такой популярности?

Секрет, скорее всего, заложен в самом танце. Жизнь человека во все времена сопровождалась танцем. В разных странах и в разные эпохи он являлся частью культуры, религии и воспитания, становясь для многих профессией, а для других выполняя роль терапии или развлечения. Танец завораживал и заставлял кружиться королей и простолюдинов, аристократов и обитателей трущоб. Мы можем танцевать дома, в танцзалах, в компании или даже поодиночке.

Танец при этом невозможно представить без музыки, которая его обязательно сопровождает. Поэтому считать танец исключительно набором технических движений невозможно. Это не просто особое положение рук и ног, наклон головы и тела. Это нечто большее...



Илл. 1. Танец «крутящихся дервишей» тариката Мевлеви
Акварель первой половины XIX века

Ярким примером культурной танцевальной практики являются суфийские «танцы дервишей», которые берут начало в XIII веке. Суфии, молясь Богу, познавали Его через музыку и танец. По правилам проведения этих молитв, участники формируют круг, в центре которого располагается «главный» дервиш: подобная расстановка символизирует космический порядок расположения планет и Солнца. Музыкальными инструментами являются барабаны и флейты. С началом мелодии дервиши начинают кружиться на месте, постепенно ускоряя темп и поднимая одну ладонь вверх, а вторую опуская вниз. Это символ соединения неба и земли в космическом вращении: поднятая правая рука танцующего получает благословение неба, левая рука, опущенная вниз, отдает его земле. Создаваемый кружением энергетический вихрь и ритмичная музыка целиком поглощают человека в этом танцевальном процессе.

В научных трудах о современном танце высказывается мнение о том, что европейская хореография берет свое начало в античных танцах, истоки которых восходят к танцевальной культуре Древнего Востока, и в первую очередь к древнеегипетскому танцу¹. Пять тысяч лет назад Египет славился

¹ См.: Блок Л. Классический танец история и современность. М.: Искусство, 1981; Волошин М.А. О смысле танца // Волошин М.А. Лики творчества. (Литературные памятники). Л.: Наука, 1988; Хан Х. Мистицизм звука. М.: Сфера, 1997.

высокой культурой, в том числе и танцевальной. Барельефы и фрески сохранили память о многочисленных процессиях, в которых присутствует фигура человека танцующего. Древние египетские тексты и памятники донесли до наших дней образцы священного, военного и светского танцев. Тем не менее трудности в исследовании сущности танцевального феномена связаны с тем, что о нем можно судить лишь по косвенным свидетельствам истории и археологии, расшифровке иероглифических надписей и росписей, сохранившихся на стенах храмов и усыпальниц.

Другим источником исследования танцевального фольклора является устное народное творчество египтян, древнейшей частью которого является миф – по утверждению Е.М. Мелетинского, не жанр словесности, а определенное представление о мире, которое лишь чаще всего принимает форму повествования. Мифологическое мироощущение выражалось и в иных формах, в частности в форме танца, причем танец в структуре древнего фольклора занимал доминирующее положение: «Именно ему подчинялись слово и музыка, тогда еще не получившие большого развития»¹.

Танец зачастую отражал мифологические представления древних египтян о порядке мироустройства. В качестве примера приведем «астральный» танец, созданный в Древнем Египте храмовыми жрецами для изображения вечного движения небесных светил. В процессе этого танца египтяне запечатлевали свои представления о мировом космическом процессе: «Поставленный посередине алтарь изображал Солнце, вокруг которого плавно танцевали облаченные в яркие одежды жрецы. Они кружились, изображая знаки зодиака, и двигались с востока на запад, напоминая движение неба, а затем с запада на восток – в подражание движению планет. После этого исполнители останавливались в знак неподвижности Земли. Таким образом, в форме столь искусно составленного танца давалось бытовавшее в то время представление о планетарной системе и о гармонии вечного движения»².

В каждой религии, у каждого народа сохранились мифы, рассказывающие о божественном происхождении танца. Великий Шива в Древней Индии, Осирис в Египте, Аполлон и Дионис в Греции символизировали принцип созидания и движения мира. Танец был неотъемлемой частью и древнеегипетской религиозной драмы, его всегда сопровождали

¹ Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. М.: Наука, 1977. С. 80.

² Лейн Э. Нравы и обычаи египтян первой половины XIX века. М.: Восточная литература, 1982. С. 299–300.

музыка и речь, оформленные как распеваемые стихи. Он включал в себя несколько основных поз и движений, но сопровождался четким ритмом, лишавшим танец беспорядочности и спонтанности: четкая симметрия, гармония форм, обязательная вертикаль корпуса, обращенного к небу, жесты, передающие священность мифа. Принимая участие в мистериях подобного рода или наблюдая за ними в качестве зрителя, человек познавал тайны мироздания.

Ввиду важной роли, которую играл танец в египетских ритуалах, можно сделать вывод о том, что в Египте существовали особые заведения, где готовили жриц-танцовщиц. Женщины танцевали или обнаженными, или в длинных прозрачных платьях. Но в ритуальных танцах одеяние было обязательным, чем выражалось особое почтение священному животному или божеству. Руки и ноги танцовщиц всегда украшались браслетами, грудь – ожерельем, голова – лентой или цветком лотоса. Танец сопровождался аккомпанементом арфы, лиры, лютни и двойной флейты, пения и хлопков в ладоши.

Этнографические данные о Египте свидетельствуют, что несмотря на все исторические перемены в народных танцах египетских крестьян-феллахов и горожан сохранились элементы древнеегипетского танца. Несмотря на исламизацию, Египет продолжал славиться своими уличными танцовщицами, среди которых наиболее известные принадлежали к кочующему племени *гавазе* (форма множественного числа от арабского *газея* – танцовщица). В истории Египта известны случаи, когда *гавазе* запрещали заниматься своей профессией, но искоренить их деятельность никому не удавалось.

Возможно, что традиция эта не прерывалась, и нынешние *гавазе* – потомки тех, кто развлекал древних фараонов. Подтверждением этой гипотезы могут служить памятники материальной культуры. Египетский исследователь М.А. Эль-Хифни отмечал, что изображения танцовщиц на стенах гробниц в Бени Хасане (период Среднего царства) очень напоминают своими движениями современных исполнительниц «танца живота». Танцующих отличает также характерный костюм, в котором исполнялись два вида танцев – *тахт аль-акдем*, связанные с поклонением царю-победителю, и *аль-хашеши* («трава»), в котором имитировалось движение травы при дуновении ветра. Танец отличался характерными движениями всего корпуса, бедер и живота¹.

Приход арабов в долину Нила, естественно, повлек за собой этнические смешения. Но следует принимать во внимание устойчивость

¹ Эль-Хифни М.А. Искусство танца. Каир, 1961. С. 13–14. (на араб. яз.).



Илл. 2. Д. Робертс
Танец гавазе

антропологического типа египтян, что объясняется их постоянным численным превосходством над всеми пришлыми элементами. Подобный факт дает возможность предположить, что потомки нынешних *гавазе* относятся именно к египетской этнической группе. В ходе передачи своего мастерства от поколения к поколению со временем образовалась особая «каста» танцовщиц, искусство которых имело определенную специфику: развлекать народ за установленную плату.

Подтверждением тому, что «танец живота» родился еще в Древнем Египте, служит и костюм. На древнеегипетских изображениях танцовщицы одеты в небольшие юбки; верхняя часть корпуса при этом оставалась полностью обнаженной. Со временем костюм был дополнен лифом, оставившим тем не менее живот обнаженным. Эта форма костюма остается актуальной для исполнительниц «танца живота» и в наши дни. И, конечно, трудно предположить, что подобный костюм и танец с характерными движениями мог появиться в арабо-мусульманском Египте.

В искусстве *гавазе* можно выделить три вида танцев:

- оригинальный египетский танец *баяди* (в переводе с арабского «страна, народ, родина»), наиболее близкий к египетским народным танцам;

- синтез египетского и греческого танцев, проявивший себя в танцах *харим* (гарем). Наиболее широкое распространение он имел в период турецких завоеваний и исполнялся во дворцах султанов и эмиров;

– сольный «танец живота», основанный на индивидуальном мастерстве и импровизации.

А.М. Васильев в исследовании «Египет и египтяне» отмечает: «Любопытно, что “танец живота” европейцами воспринимается по-разному. Мои соотечественники-современники давали ему полярно противоположные оценки. Для одних он – “непристойные телодвижения”, “отсутствие искусства”, “пошлость”, предназначенная для того, чтобы “вызывать похоть у пресыщенных толстосумов”... Другие мои соотечественники считали “танец живота” “артистически отточенным”, в нем “каждое движение продумано и отшлифовано с ювелирной тщательностью”. Они писали, что “этот национальный танец прошел сквозь тысячелетия и будет жить и совершенствоваться в будущем...”. Я присоединяюсь к тем, кто восхищается им. Он – настоящее искусство, и, в конце концов, дело народа, создавшего его, определять дозы здоровой эротики, допустимой в танце»¹.

Можно по-разному относиться к «танцу живота». Важно другое – этот образец танцевальной культуры, зародившись в Древнем Египте, пережил запреты и сохранился, став частью не только арабо-мусульманской культуры, но и культуры европейских стран. Очевидно, что испанский фламенко впитал элементы восточного танца, или *ракс шарки*, как его чаще называют в Египте, подразумевая под этим различные стили традиционного танцевального искусства, сумевшего сохранить региональное разнообразие интерпретаций, музыкального сопровождения, костюма, пластической лексики.

Внедрение восточного танца в страны Европы произошло не сразу и началось оно еще в XVI веке, с эпохи Возрождения, а в XVII столетии европейские страны охватило повальное увлечение всем восточным, в частности турецким. В большой моде были турецкие ковры и ткани, ювелирные украшения, национальные костюмы и кофе. Известен факт, послуживший поводом для создания комедии-балета Мольера «Мещанин во дворянстве» со знаменитой Турецкой церемонией в финале: в 1669 году Париж посетила официальная делегация султана Османской империи Мехмеда IV. Желая произвести впечатление на иностранцев, Людовик XIV принял посланцев во всем своем величии, но роскошный наряд короля, сверкающий драгоценными камнями, не произвел на турок ни малейшего впечатления. Более того, впоследствии стало известно, что возглавлявший посольство Солиман-ага был самозванцем. Уязвленный монарх решил реабилитироваться, сделав пародию на «турецкую

¹ Васильев А.В. Египет и египтяне. М.: Классика плюс, 2000. С. 352.

церемонию», и повелел Мольеру сочинить «смешной турецкий балет». Премьера состоялась 14 октября 1670 года в замке Шамбор в присутствии Людовика XIV, который таким своеобразным образом взял реванш, а поставленный по его повелению балет, в свою очередь, выполнил важную политическую функцию.

С конца XVI столетия на европейской придворной сцене стали показывать «балеты наций». Таким балетом завершился и «Мещанин во дворянстве», где танцоры исполняли «танцы народов мира», среди которых были в том числе мавры, персы, арабы, турки. Национальность в данном контексте служила символом определенной черты характера, что отражалось в танце. Персонаж ассоциировался с качеством, который виделся европейцу главным в народе. Характерные танцы Востока стали часто появляться в знаменитых балетах XIX века, став новым явлением в балетном искусстве и начав формирование характерного танца в современном его понимании. Вот несколько примеров, существующих и сегодня на сцене, – сюита испано-арабских танцев в балете «Раймонда» в изображении свиты Абдерахмана; алжирский танец в «Корсаре» в сцене рынка невольниц; в «Дон Кихоте» – танец альмей. Реминисценцию «балета наций» можно обнаружить и на петербургской сцене в балетах Мариуса Петипа – в апофеозе «Спящей красавицы», выход римской, турецкой и индийской кадрили в «Дочери фараона».

Кстати, о танце альмей: так называли восточных танцовщиц, одетых обычно в длинное прозрачное платье с бахромой; институт альмей представлял собой корпорацию «ученых танцовщиц», известных еще в период Нового Царства; в переводе слово означает «ученая, синий чулок». Все побережье Средиземного моря, Египет, Тунис, Алжир и Марокко с кочующими арабскими племенами можно смело назвать «царством альмей». Лидирующее место все-таки занимает Египет, который считается их колыбелью, но и здесь, однако, они постепенно утрачивают свое первоначальное назначение: нет прежнего их величия, нет абсолютной женственности и чарующего изящества. Время диктовало свои законы, что сказывалось на утрате эстетического начала танца.

Редкий город не имел своей группы танцовщиц-альмей. Особенно славился ими богатый турецкий Эскишехир, откуда выходили лучшие плясуньи, потешавшие своими танцами изнеженных эфенди. Елисеев красочно описывает виденный им танец: держа в руках двухструнную гитару или бубен, побрякивая звонкими кастаньетами, полные восточной неги и огня, начинают альмей свою пляску, едва касаясь пола... Не уступал Эскишехиру и Стамбул, где восточный танец, соединив в себе региональные и традиционные мотивы, обрел новую форму и стал самым активным

видом искусства в мире развлечений. Поскольку ислам наложил запрет на танец полуобнаженных женщин-мусульманок перед незнакомыми мужчинами, появились *ченги* – женщины, танцующие для женщин, и *кючек* – мужчины, танцующие для мужчин.

Слово *ченги* происходит от *ченг* (тип арфы, на которой играют, положив на колени). *Ченги* танцевали с *чальпара* (кастаньетами), на смену которым позже пришли тарелочки-*зиль*, или носовыми платками. Костюмы у *ченги* были очень декоративными, скрывавшими все тело, кроме лица и кистей рук. Некоторые *ченги* во время танца жонглировали фарфоровыми блюдцами, крутя их на кончиках пальцев, и назывались *кясебаз* («жонглеры блюда»).

Кючек («малыш, детеныш») обычно носили юбки и подражали в танце девушкам, изображая женскую походку, медленные движения животом. В женской труппе был руководитель и двенадцать танцовщиц, которым аккомпанировали *сирачи* – четыре женщины-музыканта, играющие на двух бубнах, скрипке и маленьком двойном барабане с палочками. *Ченги* часто выступали в общественных банях для женщин, если последние организовывали «женский день».

Историки утверждают, что труппы *ченги* выступали с красочными представлениями на османских празднествах, проводимых по случаю свадьбы султана или церемонии обрезания наследника, и даже на фестивалях в Италии.

Можно предположить, что поначалу и интерес к восточному танцу был порожден желанием постичь необъятное и трудно-непостижимое. Затем этот процесс привел к желанию перенести «заморскую красоту» на свою родную сцену и сделать ее достигаемой.

Во многих европейских странах и в России любое исполнение ближневосточного танца часто называют «танцем живота». Такой четкой унификации на деле не существует. Все народы Ближнего и Среднего Востока имеют свою музыку, свои танцы, стили и вариации в каждой конкретной стране. В Марокко, например, их более двухсот. Такие города, как Касабланка и Марракеш, представляют собой эклектическую смесь старой деревенской традиции и современности, сумев сохранить традиции берберских племен и быть открытыми современному миру. Ливан, Сирия и Иордания играют видную роль в эволюции женского танца. Примером может служить город Баальбек в Ливане, место культов древних богинь. Самым известным и общим для этих стран является фольклорный групповой танец *дабке* с вариациями в каждой из названных стран. Однако современная танцевальная культура больше всего использует термины *balady* или *belly dance*. Термин этот с английского переводится как «танец

живота». Название придумал в 1893 году антрепренер Сол Блум для выставки «Улицы Каира» на Чикагской всемирной ярмарке. Свидетельства тому – сохранившиеся афиши того времени именно с таким названием танца. По одной из версий, Блум придумал эту уловку для привлечения посетителей, по другой, – изменил арабское название *balady*, превратив его в *belly dance*. Очевидно, что сделано это было осознанно, чтобы возбудить воображение людей того времени, готовых заплатить любую цену за то, чтобы увидеть что-то якобы «непристойное». Расчеты мистера Блума оправдались заработанной суммой денег.

Танец *балади* обычно исполнялся женщинами внутри дома для развлечения собравшихся на праздник женщин. Танцевальные движения были сосредоточены на движениях бедер. Однако носители культуры стран Ближнего и Среднего Востока до недавнего времени не признавали название «танец живота», а только *raks al-sharki* – «танец Востока». До XIX столетия *raks al-sharki* исполнялся в семейном кругу и на семейных праздниках. Свадьбы, обрезания, семейные события не обходились без этого танца. Иногда нанималась профессиональная танцовщица, но на семейные празднества чужакам и чужестранцам редко доводилось попадать, а значит, и видеть подобные танцы.

Стиль *балади* эволюционировал вместе с урбанизацией арабских городов, и в первую очередь Каира, куда стекались торговцы из многих стран. Танец становился одним из главных элементов развлечения, заняв место ведущего номера популярных шоу. Восточные танцовщицы начали принимать участие в музыкальных представлениях в Европе и США. Известно, что первое европейское шоу с их участием состоялось в Париже в 1889 году. Рекламой стала французская фраза *dance du ventre*, переводимая как «танец живота», искажившая первоначальный смысл танца. Так, более художественно насыщенный стиль *балади* под влиянием Запада становился смешением стилей и деталей костюма, превращаясь постепенно в женский сольный танец с большим количеством движений бедрами. Такие трансформации произошли во многом благодаря Голливуду, способствовавшему популярности восточного танца в 40–50-е годы XX века в том виде, как он себе его представлял. Голливудский образ, в свою очередь, адаптировался профессиональными танцовщицами Востока и вновь разошелся по всему свету, окончательно превратившись в мировой бренд «арабского Востока», но уже с другой, более высокой рыночной стоимостью. В данном случае бренд граничит с мифом, который содержит в себе волшебную историю о собственной уникальности, но позволяющий тем, кто к нему приобщился, попасть в царство мечты, оправдывающей или даже превосходящей ожидания.

Однако профессионализм в этом виде искусства формировался все-таки на арабской земле, где актрисы не только танцевали, но пели, играли на музыкальных инструментах и даже читали стихи. Одной из первых звезд была Бадиа Масабни.

«Крестная мать восточного танца», как ее называли, родилась в Ливане. В Египет она переехала в начале XX века, где стала зарабатывать на жизнь в качестве актрисы-танцовщицы, а в 1926 году в Каире, центре индустрии развлечений Ближнего Востока, благодаря ее усилиям был открыт первый египетский мюзик-холл под официальным названием «Опера Казино», но более известный как

«Кабаре мадам Бадиа». Желая привлечь как можно больше зрителей как с Ближнего Востока, так и из Европы, кабаре приобретало европейский стиль и структуру, на его сцене выступали известные певицы и танцовщицы. Оно расширяло и изменяло некоторые представления об обычном развлекательном заведении, привлекая внимание людей из высшего общества. Кроме того, здесь появились специальные программы, предназначенные только для женщин, отнимая исключительную привилегию у мужчин. В скетчах на сцене кабаре выступал ставший мужем мадам Бадиа Нагиб ар-Рейхани, знакомый всем в Египте под псевдонимом Киш-Киш-бей.

Музыкальная труппа «Казино», руководимая мадам Бадиа, старалась поднять авторитет восточного танца, расширяя репертуар, привлекая элементы балета, создавая новые формы. Так, танцовщицы тех лет использовали достаточно ограниченный набор движений руками. Бадиа предложила поднимать их над головой и делать ими плавные движения («змеиные ручки»). Мадам Масабни первая заговорила об использовании большего сценического пространства во время представления – традиционно девушки танцевали, не сходя с места. Использование заранее продуманной хореографии вместо импровизации, танцы с различным реквизитом (например с вуалью или платком) – это тоже заслуга Бади.



Илл. 3. Бадиа Масабни

Новаторской идеей было предложение добавить к традиционным – бубну, барабану, наю, зурне – «классические» музыкальные инструменты.

Изменения коснулись и ритма в *таксим* – импровизации танцовщицы в медленной части мелодии, которая обычно сопровождалась такими инструментами, как уд, най, канун или скрипка. Позже в оркестре появились перкуссии – этнические ударные, придающие особый ритм танцу, и вынесение их на большую сцену придало особый шарм ритмике вокально-танцевальных выступлений.

Так постепенно формировались более сложные и профессиональные шоу, отвечающие вкусам не только восточного, но и западного зрителя. На сцене легендарного «Кабаре» в 1930–1940-е годы появилась одна из самых известных танцовщиц, ученица мадам Бадиа Тахия Кариока (1920–1999).

Эту египетскую танцовщицу, которая была и кинозвездой, блиставшей на экране, часто называли «Мерилин Монро арабского мира». История ее началась с побега из дома в 12 лет, когда Абла Мохаммед Карим покинула родной город Исмаил и приехала в Каир, а в 30 лет уже стала легендой танцевальной сцены. «Кариокой» ее назвали из-за бразильского танца, варианта самбы, популяризованного американскими звездами Фредом Астером и Джинжер Роджерс, который она исполняла в 1930-х годах, работая в «Кабаре мадам Бадиа». Энергичная хореография Тахии эффектно соединяла элементы традиционного *balady* и более современного *cabaret dance*. Слияние стилей было ее собственным изобретением. Она сумела создать оригинальный танцевальный комплекс поворотов, движений руками, бедрами, который на десятилетия стал движущей силой в восточном танце.

Сделав танцевальную карьеру в легендарном «Казино», Кариока стала эпизодически появляться в кино. Улица Мохаммеда Али, где располагалось заведение мадам Бадии, была египетским аналогом Бродвея и служила для многих танцовщиц трамплином в мир кинематографа; но, в отличие от большинства коллег, Тахия обладала настоящим актерским талантом и к середине 1940-х годов стала признанной кинозвездой. Конкуренция в «Казино Опера» была сильной, особенно между Тахией и второй танцевальной звездой, Самией Гамаль, но слава Тахии стремительно росла, и в 1938 году король Египта Фарук даже пригласил ее танцевать на своей свадебной церемонии.

Экранным дебютом Тахии была маленькая роль в фильме «Доктор Фархат» (1935), ознаменовавшая начало ее актерской карьеры; за свою жизнь актриса снялась в более чем 120 художественных фильмах, играла в театре и снималась в «мыльных операх». Фильмы с ее участием – «Игра



Илл. 4. Тахия Кариока (на переднем плане)

для леди», «Женская клятва», «Мама невесты» и др. – вошли в историю египетского кинематографа. К 1950-м Кариока благодаря сыгранным ролям приобрела имидж роковой женщины; только этим можно объяснить брак с американцем, принявшим ислам ради жены. В 1960-е годы Тахия оставила танцы, став руководительницей собственного театра в Каире, продюсером и драматургом. Ведя активную творческую деятельность вплоть до конца 1980-х годов, она вдруг совершила паломничество в Мекку и скрыла лицо под покрывалом. Последние 13 лет жизни знаменитость провела вдали от общественной жизни.

Современники вспоминают ее светской и утонченной женщиной, прекрасно владевшей французским и английским языками и мастерством остроумной беседы, образцом стиля и манер. В танцевальных кругах Египта существует «комплекс Тахийи Кариоки» – стремление совершить невозможное, добиваясь успеха одновременно на разных творческих поприщах.

Пусть не покажется читателю странным подробный рассказ об этой известной танцовщице: современные исполнительницы восточных танцев не обходятся без обращения к ее творчеству. Одной из них и, пожалуй, самой известной в профессиональных кругах считают Каролину Варга Динику, больше известную под именем Морокко, ведущую преподавательницу и исполнительницу восточных танцев в США и Канаде, часто проводящую мастер-классы в Европе. Она и ее труппа много раз награждались почетными званиями как в США, так и в других странах, в том числе и в Египте. Она не только пропагандирует танец со сцены, но и читает лекции и публикует статьи о средневосточном танце.

Марокко создала в современном восточном танце направление *касба* (араб. «цитадель»), которое раскрывает все разнообразие и красоту этнического танца Среднего Востока и Северной Африки и дает возможность выходцам из этих стран увидеть близкое и родное в чужой стране. Почти 40 лет она ищет, восстанавливает, сохраняет и показывает эти танцы, предупреждая их исчезновение под давлением цивилизации и исламского фундаментализма.

Ежегодно во всем мире проводятся локальные и международные фестивали любителей восточного танца, организуются конкурсы и мастер-классы ведущих исполнителей. Крупнейшие из них – «Ahlan wa Sahlan» и «Nilegroup» (Египет), «Raqs Congress» (Бельгия), «Bellydancer of the World» (Германия) и др. Самым значимым из них считается фестиваль «Ahlan wa Sahlan» (араб. «Добро пожаловать») в Каире. Главным организатором фестиваля является Ракия Хассан, в молодости – звезда труппы Махмуда Реды. Посетив множество фестивалей восточного танца в Европе и Америке, она решила восстановить чистоту и первозданность танца. На открытие фестиваля приглашаются все современные египетские мастера хореографии – Сухер Заки, Мона аль-Саид, Ранда Камаль, Махмуд Реда, дающие открытые уроки для участников. Среди особых дисциплин – народные нубийские, тунисские, бедуинские танцы, обращение с аксессуарами – покрывалом, тростью, тарелочками-сагатами, игра на арабском барабане-*табла*. Несмотря на ревностное отношение арабов к своей танцевальной традиции, на сцену заключительного выступления приглашаются и лучшие иностранные танцовщицы.

Безусловно, подобные фестивали как способствуют созданию и оттачиванию индивидуального стиля, так и демонстрируют очевидное завоевание восточным танцем мировых подмостков. Но у данного фестиваля есть и главная цель – «очищение танца»: восточный танец, получив широкое распространение по всему миру, утратил чистоту и истинную связь с национальными корнями, приобретя за время своего длительного «мирового турне» флёр заморского развлечения на потребу зрителя, не всегда отличающегося высоким вкусом. Желанием вернуть танец на родную землю и объясняется проведение ежегодных фестивалей в Каире. Круг замкнулся, чтобы вновь начать движение по новому витку истории. «Глобализация» в танцевальном искусстве Востока – это хорошо забытый старый опыт.

Почему же танец стал «визитной карточкой» Арабского Востока? Неужели дело только в его популярности? Кажется, что в женском индивидуальном выступлении, к которому относится танец живота, заложено

нечто большее. Танцовщица обычно начинает танец медленно, плавными движениями, как будто медитирует или погружена в молитвы. Затем движения становятся сильнее и энергичнее, выражая силу и жизненность плодородия; к концу она возвращается к плавным, медленным движениям, в которых застыли фигуры настенных рисунков древних пирамид. Томные движения, волнообразные вибрации живота, улыбка, грациозность и пластика танцовщиц не оставляют зрителей безучастными, окружая их чувственностью волнующего зрелища... И так продолжается многие сотни лет.

Каждая эпоха воплощала в танце свои идеалы, свои представления о красоте человека. Светский танец стал зеркалом взаимоотношений рыцаря и дамы, кавалера и барышни, мужчины и женщины. Существовал галантный менуэт барокко, торжественный и строгий полонез, стремительная мазурка и романтический вальс, страстное танго, кокетливый чарльстон, стремительный рок-н-ролл. Танец менялся вместе с эпохой. Интересно, по какому танцу будут узнавать нашу эпоху и определять наши идеалы далекие потомки?

А.С. Ризаева

МЕЛОДРАМА КАК «ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА» АРАБСКОГО КИНО

Может ли кинопродукция целого ряда стран стать неким визуальным «брендом»? В данной статье попытаемся понять это на примере киноискусства арабских стран, прежде всего Египта, чья киноиндустрия считалась ведущей среди арабских стран. Первый платный показ люмьеровских фильмов состоялся в Александрии 7 января 1896 года, то есть всего через десять дней после знаменательного сеанса в Париже. Будучи единственным государством с налаженным кинопроизводством на арабском языке, Египет являлся постоянным поставщиком фильмов во все страны арабского мира, играя роль связующего культурного звена между разрозненными государствами; в условиях поголовной безграмотности во многих из них эту роль трудно переоценить. После радио киноэкран стал основным средством массовой информации в странах Арабского Востока, одновременно поддерживая их взаимосвязи.

Какова же первая реакция на словосочетание «арабский фильм»? Прежде всего – душещипательная мелодрама с обязательными вокально-танцевальными вставками. Попытаемся понять – почему именно мелодрама?

Название жанра «мелодрама» происходит от греческих слов *melos*, которое на русский язык можно перевести как «песня», и *drama*, буквальный смысл которого можно понять как «действие».

Мелодрама определяется как¹: а) драма, соединенная с пением и музыкой; б) (переносно) выражение чувств, вызывающее раздражение или смех

¹ Ср.: Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1938. Т. II. С. 179; Словарь русского языка / Сост. С.И. Ожегов. М.: Иностранные и национальные словари, 1952. С. 305; Энциклопедический словарь / Гл. ред. Б.А. Введенский. М.: Большая Советская энциклопедия, 1954. С. 365.

своей неестественностью, приподнятостью (неодобрительно); в) драма, в которой трагическое сочетается с сентиментальным, чувствительным (первоначально драма с музыкой и пением); г) небольшая пьеса, в которой декламация одного или двух актеров сопровождалась музыкой... Этот жанр характеризуется «преувеличенной эмоциональностью», высокой эмоциональной нагрузкой на зрителя, которая заставляет его следить за развитием сюжета, основанного на контрасте чувств и эмоций, сопереживать главным героям, представляя себя на их месте, то есть насколько это возможно по отношению к киноэкрану сокращая дистанцию «актер – зритель».

Мелодрама – прежде всего драматургия нравственных принципов. Это моральный урок, где за условной формой развития сюжета стоит откровенное противопоставление добра злу в их персонафицированном виде. Между мелодрамой и действительностью, реальностью располагается весь огромный опыт духовной культуры, сконцентрированный в нравственных ценностях. Определенная «недостоверность» мелодрамы – это условность ее формы. Правда жизни в мелодраме связана с отражением морали общества; ее художественная задача состоит в создании иллюзии достоверности, при которой условность уже не важна для зрителя, а логика в системе нравственности заменяется чувством.

Кинематограф ассимилировал жанровые формы других видов искусств и в первую очередь, естественно, театра. Театральная мелодрама – жанр на редкость мобильный и пластичный. Именно в мелодраме, предшественнице романтической драмы, произошло воссоединение площадного, народного действия с профессиональной сценой. Ей отдавали должную дань и ведущие теоретики театра, и реформаторы сцены. Эволюция мелодрамы от своих истоков до салонной формы, воцарившейся на мировой сцене во второй половине XIX века, наложила отпечаток на отношение к ней как к жанру низкого пошиба.

К мелодраме, игнорируя ее жанровые особенности, стали предъявлять эстетические требования, несовместимые с ее задачами и возможностями. Мелодраму нередко судили по законам психологической драмы, естественно, не находя в ней искомого психологизма и детальной разработки характеров. Стало хорошим тоном комментировать любую продукцию с явными признаками мелодрамы в фельетонном стиле. Что касается кинокритики, то вряд ли еще найдется жанр, удостоившийся столь едкого сарказма. В высшей мере это проявилось по отношению к индийско-арабской продукции¹.

¹ См., например: *Aspects du cinéma égyptien // L'Afrique littéraire et artistique*. Paris: Société africaine d'édition, 1972. № 20. P. 13–82; *Davay P. Le Cinéma en République Egyptienne // Clés pour les arts*. Bruxelles. 1975, № 1. P. 40–41;

Однако мировое киноведение не могло не замечать разрыва между мнением широкой публики, благодарно принимавшей мелодраму, даже порой в далеко не лучшем ее варианте, и критикой, огульно клеймившей позором все, имевшее отношение к этому жанру, смещая и путая при этом критерии оценок.

Несмотря ни на что, мелодрама, отвечая неким вечным человеческим устремлениям и эмоциям, продолжала жить и пользовалась любовью зрителей. Будучи на протяжении десятков лет самым популярным жанром, мелодраматические фильмы всегда оставались «в моде».

Мировое киноведение подвергает критике эстетику традиционного арабского (прежде всего египетского) фильма, в котором якобы проявилось лишь торжество мелодраматизма, прямолинейного морализаторского начала: по мнению некоторых критиков, в киноискусстве всех стран Арабского Востока «свирепствуют» «инфекция мелодрамы» и «египетская зараза»¹. Нелестные эпитеты «примитивный», «сентиментальный» и т.д. отражают общее отношение мирового киноведения к понятию «арабский фильм» через призму европейского, американского и японского кино без какой-либо попытки понять, что это за явление, каковы его нравственные, социальные, эстетические функции.

Очевидно, что речь должна идти не о какой-то «инфекции», а о постоянно действующем и удивительно стойком качестве, определяющем образную систему арабского киноискусства в целом. И почему именно мелодрама ассоциируется с арабским кино?

При попытке ответить на этот вопрос следует учитывать истоки разнообразных зрелищных форм народов Арабского Востока, ибо кино любой нации в своем становлении и развитии опирается на традиции уже существующих форм художественного творчества, особенно зрелищных. Арабское кино в этом отношении не составляет исключения. Истоки зрелищных форм арабов (на традиции которых опирается киноискусство) уходят в глубокую древность, в доисламские обряды кочевых племен

Filmprobleme in der YAR // Filmwissenschaftliche Beiträge. Berlin, 1970. S. 385–397; *Holmes W.* A Survey of Films Produced in Countries of Arab and Asian Culture. London: British Film Institute, 1959; La VI^{ème} table ronde de L'UNESCO sur le cinéma et les arts dans les pays arabes // Algérie-actualité. Alger. 1969. № 214. P. 19–20; *Richter E.* Les films realists dans le cinéma égyptien. // L'Afrique littéraire et artistique. Paris, 1976. № 41.

¹ См.: *Hennebelle G.* Qu'en est le cinéma arabe? // Jeune Afrique. Tunis, 1970, № 507. P. 64–65; *Idem.* Panorama du cinéma arabe et africaine en 1975–76 // Afrique – Asie. Paris, 1978. № 117. P. 149–152.

Аравии. Зрелищные формы на Арабском Востоке развивались не в собственно драме и не в театре как таковом, а существовали, можно сказать, во всех видах традиционного искусства, в поэтических, игровых и песенно-танцевальных формах. Драматические элементы присутствовали в исконно арабском искусстве странствующих сказителей, в обрядовых действиях, теневом театре, театре марионеток, в разнообразных балаганых представлениях.

Говоря об истоках и особенностях нового арабского театра, нельзя не упомянуть мистериальный театр «Тазий'е» («Утешение»). Сюжетной основой для этих своеобразных театрализованных действий шиитов послужили исторические события внутрирелигиозных распрей¹. Представления разыгрывались людьми, которых можно назвать актерами по призванию. Своего драматического апогея спектакль достигал в сцене убийства Хусейна; известно, что нередко драматический накал достигал такого напряжения, что в финале «Тазий'е» бывали случаи самоубийства исполнителей, искренне уверовавших в подлинность изображаемых ими событий.

Учитывая то обстоятельство, что представление это, хоть и религиозного характера, имеет элементы драматического начала, обратим внимание на некоторые особенности его художественной выразительности. Здесь прежде всего выделяется подчеркнутая *открытость и гиперболизация чувств*, та степень повышенной эмоциональности, которая, трансформируясь впоследствии в других областях зрелищного искусства, определяла собой тягу именно к мелодраматизму.

С тех пор как за арабским театром было признано право на самостоятельность, на самобытность его художественных форм, появилось множество работ, исследующих влияние народной традиции на становление современного театра европейского типа²; многократно доказывается

¹ См.: Ризаева А.С. Киноискусство Египта. М.: ГИИ, 1999. С. 12–14;

Гусейнова Д.А. Народные зрелищные формы арабских стран. Феномен «та'зие». М.: ГИТИС, 2016.

² См.: Путинцева Т.А. Тысяча и один год арабского театра. М.: Наука, 1977;

Набиль А.М. Влияние народной традиции на становление и развитие искусства театра Египта. Дисс... канд. искусств. М., 1981; Фаузи Фахми А. Становление народных форм современного египетского театра. Дисс... канд. искусств. М., 1975; Аль Феррух М.М. Проблема героя и социальной среды в египетском и сирийском кино. Дисс... канд. искусств. М., 1979; Aziza M. Les formes traditionnelle du spectacle. Tunis: Société Tunisienne de Diffusion, 1975; Idem. Regards sur le théâtre arabe contemporaine. Tunis: Maison Tunisienne de l'Édition, 1975.

огромная роль национального наследия для современного арабского театра, перенявшего его основные художественные особенности.

Одним из этих истоков является арабский теневой театр¹: именно он подготовил художественную почву для появления и принятия европеизированных развлечений – театра и кино. Уже в теневом арабском театре песня и танец неизменно сопровождали драматургический текст, что сохранялось на всем протяжении его развития и стало *нормой* для театра (а в дальнейшем и киноискусства). В теневых представлениях персонажи резко разделялись на добрых и злых; здесь утвердился постоянный мотив *победы добродетели*, что также было перенято театром, а затем и кино. Из теневого в арабский драматический театр перекочевали повторяющиеся мотивы дидактических нравоучений: целая канонизированная система сюжетов, раскрывающих мытарства молодых жен старых богатых мужей, страдания юношей, влюбленных в девушек из богатых семей или, наоборот, бедных девушек, полюбивших молодого человека из знатной семьи.

Таким образом, арабский театр, не отрываясь от вековых традиций своих зрелищных форм, выработал ту *систему образности*, которая была и остается его главной художественной особенностью; равно это относится и к кинематографу.

Следует коснуться еще одного истока, питающего арабские зрелищные искусства Нового времени, – это древнее и блестящее искусство рассказчиков, издавна распространенное на Ближнем Востоке. Собственно, оно и явилось одним из главных истоков большинства игровых и зрелищных форм народов арабского мира. В Египте, как и во многих арабских странах, этих любимых издавна носителей литературного поэтического дара называли *хаккавати*. В сущности, это были первые актеры, в искусстве которых слово, танец, пантомима и пение получили виртуозную разработку. Из их среды вышли *хакийя* – актеры-импровизаторы; их мастерство достигло самого высокого профессионального уровня. Большое внимание актерами-импровизаторами обращалось на жест и мимику, на особое пластическое владение своим телом. Веками эти выразительные средства исполнительской культуры шлифовались и оттачивались, составляя важную часть актерского мастерства.

¹ См.: Тимофеев И.В. Творчество египетского литератора XIII в. Мухаммада ибн Даниала. Дисс... канд. филол. наук. М., 1975; Ар-Пау А. Фунун аль-кумидиа мин хаял-аз-зыль илля Нагиб ар-Рейнахи (Искусство комедии от теневого театра до Нагиба ар-Рейхани). Каир, 1971. (на араб. яз.); Landau J.M. Studies in the Arab Theater and Cinema. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.

Важно заметить, что в искусстве *хаккавати* четко определилась главная характерная черта, которую можно назвать эмоциональной открытостью. Выражать самые затаенные человеческие чувства ярко, открыто и самозабвенно – вот что было главной особенностью странствующих арабских актеров.

Природная артистичность, речевая мелодика и пластичность определили любовь и интерес арабского народа к разным формам выразительного сценического и поэтического искусства. Не раз отмечалось особое благоговение арабов перед возвышенным ораторским словом¹. Адам Мец утверждал, что для восприимчивых к ораторскому искусству арабов «публичный проповедник обладал исключительной притягательной силой»².

В течение столетий арабские профессиональные рассказчики, чтецы, проповедники выработали целую систему выразительных средств, способных возыметь воздействие на слушателей; и главными в этой системе были открытость эмоций, самозабвенность, обращенность в первую очередь к душам слушателей, а не к их уму. Возможно, это была своего рода компенсация за отказ от широкого использования таких искусств, как театр, живопись, скульптура.

Разнообразные обряды, зрелищно богатые и многообразные, повсеместно сопровождалась у народов Арабского Востока танцами, музыкой и пантомимой. А. Мец, например, отмечал, что многие праздники на Арабском Востоке справлялись всем народом независимо от вероисповедания³. Американский исследователь Скотт Кеннеди засвидетельствовал особенность арабского театра – особое общение актеров со зрителями, где происходит полное «эмоциональное слияние» смотрящих и представляющих: сюда идут «смотреть и участвовать в театре, собраться вместе; это

¹ Выразительности устной речи придавал особое значение сам Пророк Мухаммед. Академик И.Ю. Крачковский указывает на сильное воздействие на слушателей такого фактора, «как устная речь, про что в особенности нельзя забывать». Крачковский приводит слова Зистера: «В течение своей деятельности он (Мухаммед. – А.Р.) говорил то здесь, то там, перед различными слушателями и в различное время. Удачное сравнение, в действии которого он убедился, он повторял при удобном случае. Что при обычном чтении теперь кажется монотонным или однообразным, при живой передаче всегда могло оказывать свое действие» (Коран / Пер. и комм. И.Ю. Крачковского. М.: Наука, 1976. С. 672).

² Мец А. Мусульманский Ренессанс. М.: Наука, 1973. С. 266.

³ Там же. С. 328.

повод для коммуникации...»¹. Подобная тяга к сопереживанию, к слиянию зрителей и актеров была издавна характерна для народных театрализованных представлений.

Из сказанного видно, что истоки подчеркнутой гиперболизации чувств, присущей современным зрелищным искусствам арабских народов, действительно уходят в глубокую древность: в доисламскую пору обрядовых кочевых племен, в традиции средневековых народных зрелищ. В то же время некоторые черты зрелищных форм находятся подчас в своеобразной «эстетической несовместимости» с формами европейского театра, в которую был «облачен» арабский театр с 1848 года², в начале освоения западной драматургии и театра. Диалектичность сложного процесса взаимодействия театрального искусства Востока и Запада еще ждет своих исследователей.

Новая арабская народная театральная форма наследовала основные характерные черты, присущие традиционным зрелищным искусствам: ориентацию на реакцию зрителя, отсутствие психологической и этической дистанции между актером и зрителем; опору на импровизацию, отсутствие театральной иллюзии, обращение к национальным комедийным приемам и, наконец, широкое (и не всегда оправданное в условиях классической европейской театральной традиции) использование инструментальной музыки и песен. Весь этот ряд характерных признаков в большей или меньшей степени перешли в киноискусство.

Основоположник египетского театра Дж. Абъяд³ стал «поющим актером» – того требовала сама структура зрелищных искусств. Эта «проблема песенного начала» – не просто «склонность египетской публики к музыке и песне», а устойчивая и бережно хранимая традиция, восходящая к древнейшим временам.

Поиски новой народной театральной формы, которая вобрала бы в себя лучшие стороны как народного наследия, так и западноевропейского

¹ Kennedy S. In Search of African Theater. New York: Charles Scribner's Sons, 1973. Pp. 40–49.

² Основоположником арабского национального театра европейского типа считается Марун ан-Наккаш (1817–1855), ливанец по происхождению. Силами членов своей семьи и знакомых он в 1848 году поставил спектакль в европейском понимании этого слова – с декорациями, на основании драматургического текста. Это была адаптация пьесы «Скупой» («Аль-Бахиль») Мольера.

³ Дж. Абъяд (1880–1959) – ливанец по происхождению, возглавлял театральную труппу в Египте, талантливый актер, энергичный организатор.

театра, стали питательной почвой для молодого кинематографа Арабского Востока, который черпал идеи, образы, выразительные средства не только в национальной литературе, но прежде всего в театральном искусстве. Со временем в ряде арабских стран наметилась тенденция преодолеть «давление» театра европейского типа, все более явственно вытесняющего на практике элементы национальных зрелищ. Шериф Хазнадар, известный театральный критик, утверждает со всей страстью: театр арабского мира в конкретных исторических условиях должен определяться формой, свойственной его историческим, социальным, географическим и этнографическим условиям; абсолютно нелогичен и противоестествен тот факт, что сто миллионов человек, порожденных определенной цивилизацией, вынуждены иметь в качестве своего театрального выражения обкатанную форму иной цивилизации, и это не может не привести к неизбежной дискредитации национального драматического выражения¹.

Использование приема «вживления», то есть помещения актера среди зрителей с целью снятия психологической разобщенности между ними, объединение территорий просцениума и зала для создания иллюзии «общего места действия» характерны для этапа становления нового профессионального арабского театра. Все эти вопросы составляют существенную часть общей проблемы соотношения «восточных» и «западных» элементов в национальном театре; эти же проблемы в еще большем масштабе встали перед молодым и пока еще очень несамостоятельным киноискусством.

Арабское зрелищное искусство может показаться недостаточно развитым, если подходить к нему с критериями западного театра, согласно которым одним из столпов театрального искусства является драматическая литература, которая апеллирует, как считают исследователи, прежде всего к рационалистической, интеллектуальной части нашего сознания. Однако арабское зрелищное искусство представляет собой достаточно цельное, синтетическое по своей природе эмоциональное явление, стимулирующее, кроме сознания, слуховые (прежде всего!) и зрительные ощущения.

Структура западного театра с «опущенной четвертой стеной», при которой действующие лица «не подозревают» о присутствии зрителей, не в достаточной степени способствует достижению тех целей, которые ставит перед собой арабское зрелищное искусство. Речь идет прежде всего о воздействии непосредственного эмоционального сопереживания,

¹ Цит. по: Aziza M. Regards sur le théâtre arabe contemporaine. P. 77–78.

вовлечения зрителей «в игру» если не в прямом смысле, то, по крайней мере, в переносном – их активном эмпирическом соучастии в том, что происходит в центре сценического пространства.

Возможно поэтому «втиснутая» в рамки западных сценических конструкций, отделенных и физически и психологически от зрителей, а позже и киноэкрана, уже не имеющего никаких контактов с реципиентом, комедия в арабском зрелищном искусстве тяготеет к своей утрированной форме – фарсу, драма – к мелодраме, что повышает возможность апелляции не только и не столько к сознанию, сколько к «подсознанию», к эмоциям.

Подход к системе зрелищных искусств на Арабском Востоке с европейских позиций грозит прежде всего непониманием ее сущности и целей, которые она ставит перед собой. Исходя из целей, диктуется и то, как они осуществляются. То, что эта система не развивалась в пройденном Западном направлении, еще не означает регресса, так же как это не означает, что традиционные средства национального драматического выражения примитивны сами по себе.

Театр европейского типа на Арабском Востоке, 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 лишь признаки примитивизма и отсталости. Эту позицию мирового киноведения известный французский историк кино Ж. Садуль остроумно назвал «провинциализмом», неумением и нежеланием видеть то, что происходит в киноискусстве всего мира¹.

Еще в 1925 году при открытии «Театрального и кинематографического общества Misér», сыгравшего ведущую роль в развитии киноискусства Египта, его президент Талаат Паша Харб заявил: «Строя нашу кинематографическую фабрику мы хотим научиться отображать нашу действительность <...> Мы должны превратить ее в школу для обучения египетских кадров. Мы бы хотели прикреплять к европейским кинематографистам молодых египтян для получения ими знаний и опыта <...> Мы решили создать общество, потому что уверены, что это единственный способ бороться против вреда, приносимого западными фильмами <...> И это поможет нам ставить свои, египетские фильмы, с египетским сюжетом, основанным на египетской литературе и эстетике, фильмы высокого

¹ *Sadoul G. Cinema in the Arab Countries.* Beirut: Interarab Centre for Cinema and Television, 1966. P. 134. Ж. Садуль (1904–1967) – французский историк кино, теоретик и критик, автор шеститомной «Всеобщей истории кино».

качества, которые мы будем демонстрировать в нашей стране и соседних арабских странах»¹.

Даже самый первый, подражательный этап египетского кино четко утвердил характерные особенности, проявившиеся, может быть, незаметно для самих создателей. Первые египтяне, появившиеся на экранах отечественного кинематографа, были, естественно, актерами арабского театра. Они привнесли в кино стилистику театральных спектаклей Египта, весь арсенал отстоявшихся на Арабском Востоке художественно-выразительных средств и исполнительских навыков. Не только многие известные актеры, танцовщицы, но и режиссеры этих фильмов были тесно связаны с театром.

Первые же фильмы, знаменующие собой этап овладения опытом и профессиональными навыками, накопленными кинематографом Запада, имели характерные особенности, которым предстояло бурное развитие на протяжении многих десятков лет. Они строились на основе комедийного либо мелодраматического сюжета. Комедии, как и в театре, тяготели к фарсу, мелодраматические сюжеты были представлены в «чистом» традиционном виде.

Первая же полнометражная картина, созданная усилиями исключительно египтян, – «Лейла» (1927)² – имела эффект взорвавшейся бомбы. Ее просмотрело бесчисленное количество зрителей. Высказывались самые противоречивые мнения и оценки. По существу, эта картина знаменовала рождение египетского кинематографа. Она повествовала о злоключениях героини – Лейлы, соблазненной возлюбленным, который, увлекшись иностранкой, покинул родные места. Вырастивший сиротку шейх вынужден изгнать ее из дома; женщинам деревни запрещено подходить к обезбещенной девушке... В пустыне обессиленную Лейлу подбирает Рауф-бек, богатый землевладелец, пытавшийся подкупить когда-то девушку ценными подарками, но встретивший с ее стороны суровый отпор. Он привозит Лейлу в свои богатые апартаменты, где у нее рождается мертвый ребенок. В первоначальном варианте фильм заканчивался смертью героини. Но когда отсняли последние метры пленки, концовку решили изменить, и Лейла нашла свое счастье в замужестве.

¹ Les six générations du cinéma égyptien // Ecran. Paris, 1973. № 15. P. 38–40.

² В фильме приняли участие такие признанные мастера театральной сцены, как Ахмед аш-Ширан, Ахмед Галяль, Бамба Кашар, Мари Мансур, Махмуд Габр, Хуссейн Фаузи, Алис Лазар. Роль Лейлы исполнила Азиза Амир, главного героя Ахмеда – Ведад Орфи. В съемках принимали участие местные крестьяне.

Судьба этой картины весьма показательна для Арабского Востока. Вот что пишет много лет спустя аль Феррух Мохаммед Мерей: «Что же мы находим? Концовка, как мы того хотели и желали, должна быть счастливой и напоминать собою то, что произошло с героями и героинями “Тысяча и одной ночи”, исключая судьбу бедных прекрасных девушек, которые погибли во дворце сексуально помешанного Шахрияра. Для Лейлы в конечном счете все заканчивается счастливо. Это счастье, за которое мы до сих пор очень дорого расплачиваемся, было принесено Рауф-беком»¹.

Деревенская девочка Лейла превращается в мадам Рауф-бек. «Неожиданно свалившееся на положительного героя (героиню) богатство, резкий переход от крайней бедности к роскоши и богатству, образуют в египетской кинематографии, начиная с “Лейлы”, одну из метафизических категорий, относительно которых нет никакого сомнения»².

Именно эту Лейлу, вначале бедную и страдающую, не находящую ни у кого поддержки, затем перенесенную благодетелем из мира страданий в мир пресыщения, именно эту Лейлу египетский кинематограф будет искать и находить и в 1920-е, и в 1930-е, и во все последующие годы, изменяя лишь ее внешние приметы. Иными словами: «Египетскому кино необходим новый сценарий с небывальными сценами и неожиданностями на тему о египетской девушке, начавшей свою жизнь бедной крестьянкой, а затем волею судьбы и в силу ряда обстоятельств ставшей эмансипированной, современной девушкой. В сценарии должно быть большое количество песен. За справками обращаться в “Бахнафильм”»³.

Так, все требования, предъявленные к будущему сценарию в 1946 году, были полностью реализованы в египетском фильме, выпущенном в 1927 году (за исключением наличия в них песен). Впрочем, сомнений быть не может: если бы в 1927 году кинематографу был известен звук, Лейла, безусловно, должна была бы запеть. Этот неизбежный *happy end* приписывается, как правило, влиянию Голливуда, однако аль-Феррух Мохаммед Мерей дает этому явлению несколько неожиданное объяснение: он предлагает искать его корни не в голливудском влиянии, а в почве исламской религии, в совокупности коранических понятий добра и зла, справедливости и насилия, права и лжи. По его мнению, эти исламские понятия по своей значимости и воздействию на арабские массы

¹ Аль Феррух Мохаммед Мерей. Проблема героя и социальной среды в египетском и сирийском кино. Дис... канд. искусств. М., 1979. С. 38.

² Там же.

³ Там же. С. 37.

превосходят все концепции, которые навязывает Голливуд, а корни египетской кинодраматургии в целом берут начало в исламе. Во всех последующих неожиданных появлениях Рауф-беков или пашей для спасения символической Лейлы аль-Феррух видит подсознательное согласие постановщиков с бесспорным положением мусульманского учения о всемогущей власти Аллаха над любой судьбой.

Общественный резонанс фильма «Лейла» состоял в том, что он «уловил» суть эстетических требований, предъявляемых к национальному кинематографу. Уровень собственно художественного воплощения в этом фильме невысок, но оно и понятно – это первый опыт экранизации национального драматического сюжета, чего нельзя сказать о многих из последовавших за «Лейлой» тысячах египетских кинокартин. Вот характеристика этого фильма: «Это примитивное произведение, большинство сцен которого были засняты на улицах Каира; оно больше смахивало на сфотографированную пьесу (даже разделенную на акты), чем на настоящий фильм. Эти недостатки не помешали картине идти на экранах несколько месяцев»¹.

Еще один знаковый фильм – «Зейнаб» Мохаммеда Керима². В этой картине наглядно выразилась одна из главных особенностей арабского кино, которую условно можно назвать «гипертрофированной эмоциональностью». Социальная и нравственная проблематика «Зейнаб» крепко связана с египетской действительностью: это вечный роман крестьянки, которую заставили выйти замуж по воле отца, она любит другого, но уступает традиции... Таким образом, она выходит замуж, но горе гложет ее потихоньку и в конце концов убивает. Фильм поставлен по повести известного египетского писателя Мухаммеда Хусейна Хейкаля, принадлежавшего к создателям новой египетской литературы реалистического направления. Ее оригинальность «состоит в том, что <...> развитие реализма протекало внутри сентиментального и романтического направления»³. Это очень тонкое наблюдение весьма существенно для понимания национальной природы восточной мелодрамы, проявившейся во многих произведениях арабского искусства. Еще раз вспомним о мобильности и пластичности жанра мелодрамы.

¹ Landau J.M. Studies in the Arab Theater and Cinema. P. 159.

² Мохаммед Керим – известный египетский кинорежиссер. В золотой фонд египетского кино вошли его фильмы «Зейнаб» (1926; в 1953 году режиссер создал звуковой ремейк), «Белая роза» и некоторые другие.

³ Современная арабская литература. М.: Изд-во восточной литературы, 1960. С. 5.

В повести «Зейнаб» подлинно художественное реалистическое повествование подогревается, если можно так выразиться, сентиментально-мелодраматическим накалом характеров. Именно эта особенность повести и была усилена в фильме М. Керима. Керим прошел хорошую школу в студиях Европы, снимался в итальянских фильмах, в «Нибелунгах» Фрица Ланга, и, казалось бы, имея такой опыт как режиссер должен был отказаться от сентиментально-мелодраматического стиля повествования, следовать строгой стилистике немецких картин, в которых принимал участие. Конечно, сюжет фильма в определенной степени диктовал стилистику повествования, однако не следует только этим объяснять экспрессивность, подчеркнутую эмоциональность героини.

С появлением звука в египетском кино родилось особое направление, условно именуемое музыкальным. Арабский кинематограф, в отличие от европейского, превратил вокальный и танцевальный фильм в ведущее направление, в свою очередь определившее стилистические особенности национальной кинематографии.

Родственность эстетики театра и кино провозглашается признаком примитивизма восточной кинематографии: прогресс усматривается лишь в тех фильмах, которые строятся на принципах эстетики европейского искусства. Не может быть сомнения в том, что в египетских вокально-танцевальных, мелодраматических по своему содержанию фильмах много примитивного. Но нельзя смешивать уровень художественного воплощения с художественной тенденцией, вытекающей из особенностей национальной культуры.

Без сомнения, по мере освоения техники кино поток мелодраматической продукции совершенствовался с каждым десятилетием; однако это никоим образом не ослабляло саму тенденцию, говоря о ее непреходящей ценности для данной культуры. Одно дело доводить эту особенность до художественного совершенства, преодолевая неизбежный в ряде случаев дилетантизм и примитивизм, другое – полное преодоление ее национальной характерности, то есть отказ от национальной специфики вообще.

Еще одна знаковая мелодрама, поставленная М. Керимом и Юсефом Вахби¹, – «Дети богатых». В основу этой музыкальной пьесы легла мелодрама о супружеской неверности; в ней ставились острые для арабских

¹ Юсеф Вахби (1902–1982) – египетский сценарист, режиссер, актер, театральный деятель. Театральное образование получил в Италии в 1918–1922 годах. Начинал как театральный режиссер. В своих драматических произведениях исполнял все главные роли.

стран социально-бытовые, этические вопросы. Ю. Вахби, исполнявший главную роль, добивался прежде всего сильного эмоционального воздействия, «потрясения»; он играл с повышенным мелодраматизмом, особым «надрывом», заставляя зрителя «выходить из себя». Персонажи четко разделялись на «хороших» бедных, трудолюбивых и честных, и «плохих» богатых, погрязших в пороках людей. «Добро» и «зло» вступало в конфликт, добродетель в конце концов торжествовала. Эта традиционная схема не менялась, и арабский зритель оставался ее самым горячим почитателем. «Экранизация», а точнее – заснятие на пленку пьесы, имевшей до этого большой успех на театральной сцене, страдала всеми недостатками механического копирования спектаклей и, тем не менее, имела огромный успех. Только за первую неделю демонстрации «Детей богатых» в Каире и Александрии их просмотрели 35 тысяч человек.

Невозможно перечислить все последующие звуковые ленты, строящиеся по привычной мелодраматической канве. «Когда женщина любит» (1933), «Восхитительные глаза» (1934), «Заплаты за свою ошибку» (1935) – названия фильмов достаточно красноречивы.

Упомянем еще известнейшую музыкальную мелодраму «Ведад» (1936), поставленную по произведению поэта Ахмеда Рами, режиссура – Ахмед Бадархан и Фриц Крампф. Сюжет фильма относится к первой половине XIX века, но он далек от исторической тематики. Ведад – красавица рабыня, которую страстно любит Бакер, ее владелец. Разорившись, он теряет все свое состояние, и Ведад, проданную богатому старику, увозят в Верхний Египет, где она чахнет от тоски по любимому. Но Бакеру улыбается счастье, ему удается выкупить свои земли, и он вновь находит Ведад... Успех киноленты был необычайным. Это первый фильм, которым Египет был представлен на фестивале в Венеции, и до Второй мировой войны Египет оставался единственной арабской страной, принявшей участие в этом фестивале.

С «Ведад» связан дебют легендарной египетской певицы Умм Кульсум, прозванной «звезда Востока». В дальнейшем ее популярность была столь велика, что по распоряжению Гамалея Абдель Насера одна из радиостанций Каира передавала песни в ее исполнении 24 часа в сутки. Умм Кульсум (1904–1975) признана самой выдающейся исполнительницей арабских песен XX века (контральто). Ее называли «связующим звеном» всего арабского мира именно потому, что снимаясь во множестве египетских фильмов, она обеспечивала их массовое посещение во всех арабских странах. Когда она скончалась, на похороны приехали многие лидеры арабских стран, на улицы Каира в знак скорби вышли около четырех

миллионов человек, и за этим последовали массовые самоубийства ее почитателей.

Самая яркая мелодрама, ставшая в своем роде классической, – «Белая роза» М. Керима – была посвящена восходящей звезде Абдель Ваххаба, крупнейшего певца Арабского Востока. Сюжетно-тематическая линия упорно придерживалась традиционной схемы рокового треугольника: бедный юноша влюблен в дочь своего богатого покровителя, которую, несмотря на ее ответные чувства, выдают замуж за состоятельного родственника. Отец Раджи (Самира Халуси) приходит к герою, Мухаммеду Галялю (Абдель Ваххаб), умоляя отказаться от девушки во имя ее благополучия. Символична белая роза, выбранная Раджой в подарок возлюбленному, – им суждена разлука. Завершается фильм глубинным кадром: одинокая фигура Галяля удаляется от дворца, где идет свадьба, и, наконец, совсем исчезает, напевая ставшую поистине народной песню: «Во имя счастья твоего любовью жертвую своей...»

Почти одновременно с пением на экран приходит и арабский танец. Практически любой музыкальный фильм обязательно содержит две-три танцевальные вставки. Музыкальные фильмы, построенные на обязательном мелодраматическом сюжете, в большинстве своем были скопированы с одноименных театральных постановок. Как правило, они отличались высокой музыкальной культурой благодаря участию в них прославленных певцов и композиторов. Музыкальные мелодрамы Абдель Ваххаба, Фариды эль-Атраша – «Оружие любви», «Да здравствует любовь», «Счастливые дни», «Я не ангел», «Любовь запрещена», «Пуля в сердце», «Я не могу», «Победа молодости», «Я хочу жениться», «Песнь моей любви», «Мечты молодости» – стали явлением национальной культуры.

Приведем лишь краткую статистику: за пятнадцать лет (с 1939 по 1952 год) из 470 выпущенных Египтом картин 2/3 – вокально-танцевальные фильмы, основанные на мелодраматическом сюжете (самые удачные: «Кядбы», «Дни и ночи», «Безобразие и красота» и т.д.).

Оставаясь самым популярным жанром как в театре, так и в кино, мелодрама бесконечно варьировала темы, апробированные прежними, имевшими коммерческий успех «кинотрагедиями». Галяль Шаркауи констатирует: 23 фильма из 52-х, созданных в 1945–1946 годах, составляют мелодрамы, в которых фигурируют девять соблазненных девушек, два изнасилования, три измены, девять убийств, три самоубийства, две попытки самоубийства и два случая безумия¹. Сюжетная канва множества кинолент строится по общепринятой схеме: молодые люди любят друг

¹ См.: *Sadoul G. Cinema in the Arab Countries*. P. 89.

друга, но один из них – из богатой семьи, другой – из бедной; естественно, состоятельные родители противятся их браку. Другая схема: юноша соблазняет влюбленную в него девушку и бросает ее; оставшись с ребенком на руках, она терпит множество мук, пока все не улаживается лучшим образом.

Ни один из подобных фильмов не обходился без вокально-танцевальных номеров. Пытаясь органически ввести их в канву текста, создатели фильма использовали следующую стандартную ситуацию: соблазненная девушка либо покинутая женщина пытается найти себе занятие, чтобы честно заработать на жизнь, и счастливая случайность позволяет героине устроиться где-либо певицей или танцовщицей (в зависимости от исполнительницы главной роли).

Основополагающие тенденции, заявленные в первые десятилетия развития кинопромышленности Египта, с большим или меньшим успехом существовали и во все последующие годы. На протяжении десятилетий наиболее популярным и «представительным» жанром по-прежнему оставалась мелодрама, правда, претерпевшая со временем существенные изменения¹. Большое значение придавалось актуальным вопросам положения и судьбы арабской женщины: при том причудливом сочетании старого традиционного уклада с новыми веяниями эпохи, которое сложилось в арабских странах, значение обращения к этой теме трудно переоценить. Например, во «Встрече со счастьем» эль-Дин Зульфикара остро, с большим мелодраматическим накалом поставлен вопрос о праве выбора, о праве женщины на любовь. Молодая крестьянка (Фатен Хамама²) поправ вековые обычаи, выходит замуж по любви за своего избранника врача, а не за жениха, выбранного ей отцом; вопреки обычаю, отец не убивает ослушницу.

¹ Вот некоторые из египетских фильмов: «Любовь навсегда» (реж. Ю. Шахин, 1959); «Берег любви» (реж. Г. Баракат, 1961); «Агония любви» (реж. Ф. Абдель Ваххаб, 1961); «Берегись Зузу» (реж. Х. аль Имам, 1972); «Белое платье» (Х. Рамзи, 1973); «Сирена» (реж. Х. Камаль, 1974); «Вива, Залата!» (реж. Х. Хафез, 1976). Один из лучших фильмов – «Тень земли» (1982) тунисского режиссера Тайеба Лухиши – повествует о бедуинах, вынужденных под давлением городской цивилизации отказываться от привычных жизненных устоев и многовековых традиций.

² Фатен Хамама (1931–2015) – выдающаяся актриса египетского кинематографа. В списке «Мастеров египетского кино» IMD (Internet Movie Database – крупнейшая в мире база данных о кино) ее имя занимает 16-ю позицию (предшествующие 15 имен – мужские).

Постановкой жизненно важных, актуальных вопросов подобные мелодрамы, построенные по законам традиционного национального жанра, приковывали внимание миллионов арабских женщин, самых горячих почитательниц отечественной кинематографии. Надо отметить, что независимо от места создания картины жанр мелодрамы во всем мире является самым популярным среди представительниц женского пола.

Множество мелодрам 1950–1960-х годов – таких, как «Дама из замка», «Райские птички», «Между двух дорог», «Любовь и слезы», «Снова живой», – повествуют о положении египетской женщины. Все эти в высшей степени сентиментальные мелодрамы ратуют за раскрепощение женщины и ее право на уважение и любовь. Хотя музыкальный фильм в чистом виде и отошел в прошлое, однако песни и танцы в большей или меньшей степени используются практически во всех фильмах.

Мелодрама оставалась ведущим жанром египетской кинопромышленности на всех этапах ее развития, естественно трансформируясь, совершенствуясь, но не изменяя своим общим положениям.

Являясь изначально ведущим среди арабских стран, кинематограф Египта был хорошо знаком советскому кинозрителю. Кинопроцесс в странах арабского мира освещался Московским международным кинофестивалем, в официальных конкурсных программах которого с 1959 по 1983 год участвовали 33 полнометражных художественных фильма из Алжира, Египта, Ирака, Ливана, Марокко, Сирии и Туниса, многие из которых были отмечены почетными наградами.

Отказ в годы советской перестройки от государственной монополии на ввоз иностранной экранной продукции привел к развитию тенденций, которые уже давно существовали в глобальном масштабе: закупкой зарубежных фильмов, сопровождавшейся денационализацией кинопроката, занялись десятки частных коммерческих структур и совместных компаний. В итоге к середине 1990-х годов с российского экрана оказалось вытеснено не только отечественное кино, но и многие национальные кинематографии мира. За короткий промежуток времени исчезли фильмы восточноевропейские, индийские, арабские; главенствующее положение утвердилось за фильмами американского производства. К концу 1990-х годов игровые фильмы из арабских стран исчезли из официальных конкурсных программ Московского международного кинофестиваля.

Однако именно в 1990-е и последующие годы в Египте вышел целый ряд удачных фильмов, большинство из которых были сняты в жанре привычной мелодрамы. Можно назвать «Капитана» режиссера Сайида Саида (1997) – тонкую, лирическую картину с философским подтекстом, воссоздавшую противоречивую действительность Порт-Саида конца

1940-х годов на фоне любовной истории; основанную на фольклорном материале живописную мелодраму из жизни Верхнего Египта «Финиковая водка» Радвана аль-Кяшифа (1998); «Осень Адама» Мухаммеда Кямиль аль-Кальюби (2004), проследившего жизнь египетской провинции через драматическую судьбу крестьянина; «Время Каира» Руббы Надды (2009), щемящую мелодраму на вечную «женскую тему». Одним из последних фильмов классика египетского кино Юсефа Шахина также была музыкальная мелодрама «Александрия... Нью-Йорк» (2004).

Таким образом, мелодрама как жанр идеально соответствует традиционным ожиданиям арабского зрителя от зрелищного искусства. Огромный вал кинопродукции в этом жанре является тому подтверждением, но это же привело к серьезным проблемам в качественном отношении.

Золотым веком египетского киноискусства остались 40–50-е годы XX века. За всю историю существования национального кино арабские страны выпустили более чем 4000 полнометражных и короткометражных фильмов. Львиная доля из них приходится на египетскую кинопромышленность. По праву считаясь центром киноиндустрии в арабском мире, Каир является местом проведения многих известных международных кинофестивалей. Один из них – ежегодный Каирский международный кинофестиваль¹, единственный международный киноконкурс на Ближнем Востоке и в Африке, признанный FIAPF². Лидирующую позицию среди арабских стран Египет удерживает до сих пор – за 2013–2014 годы в Египте было выпущено 60 фильмов, бóльшая часть которых – музыкальные мелодрамы, часто невысокого профессионального уровня.

Повторяемость сюжетов в арабских фильмах – отдельная, достаточно сложная тема. Не останавливаясь на ней, отметим, что варьирование одних и тех же тем и сюжетных ходов во многих сотнях фильмов привело к серьезным проблемам в египетской киноиндустрии.

¹ Каирский международный кинофестиваль проводится с 1976 года (не проводился лишь в 2011 и 2013 годах в связи с политической нестабильностью и лимитированным бюджетом). С 1988 года проводится в помещении Каирского оперного театра.

² FIAPF (International Federation of Film Producers Associations) – Международная федерация ассоциаций кинопродюсеров – организация, созданная в Париже в 1953 году. В нее входят 30 ассоциаций кинопродюсеров из 27 стран мира (на 2008 год). FIAPF занимается аккредитацией международных кинофестивалей, оценивая степень качества их организации. По данным на 2014 год аккредитацию FIAPF имеет 51 кинофестиваль.

Киномелодрама – наилюбимейший жанр, который содержит в себе все ожидания арабского зрителя от зрелища, в данном случае – от кинозрелища; те же ожидания были и у театрального зрителя. Европейский кинематограф развивался, преодолевая свою зависимость, «выход» из театра. Арабский – упорно сохранял все его характеристики, которые часто вступали в противоречие с самой природой киноискусства, в котором первостепенную роль играют прежде всего зрительные, а не слуховые ощущения, и в котором важна динамика, не присущая зрелищным искусствам арабов.

Мелодрама, давая возможность активно и эмоционально сопереживать героям, укорачивая психологическую и этическую дистанцию между зрителем и экраном, создавая некую условность и иллюзию достоверности, широко используя музыку и песни, фактически обеспечила арабскому кино эстетическую преемственность с арабскими же зрелищными искусствами. Исходя из этого, мы берем на себя смелость утверждать, что именно киномелодрама служит визитной карточкой арабского киноискусства и представляет его на кинокарте мира.

Говорят: «Красота в глазах смотрящего». В данном случае визитная карточка арабского кино поворачивается к арабскому и европейскому зрителю разными сторонами, высвечивая свои положительные или отрицательные стороны.

Научное издание

Культура Востока

**«ВИЗИТНЫЕ КАРТОЧКИ»
ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР**

Выпуск 3

Редактор

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 20.06.2018

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 15,5. Усл.-печ. л. 15,5

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

