

Сборник материалов второй международной научной конференции

17-20.10.2017 제2회
국제 학술대회
17-20.10.2017 동양 미술

17-20.10.2017 הכנס
הבינלאומי
השלישי
17-20.10.2017 אמנות
המזרחית
מודרנית

17-20.10.2017 第三
国际学术会议
17-20.10.2017 届现代
亚洲艺术

17-20.10.2017 2-я
международная
научная
конференция
17-20.10.2017 СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО
ВОСТОКА

17-20.10.2017 2-nd
international
conference
17-20.10.2017 MODERN
ORIENTAL
ART

17-20.10.2017 2-я
международная
научная
конференция
17-20.10.2017 СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО
ВОСТОКА

17-20.10.2017 הכנס
הבינלאומי
השלישי
17-20.10.2017 אמנות
המזרחית
מודרנית

17-20.10.2017 第2
回国際會議
17-20.10.2017 アジアの
現代美術

Современное искусство Востока: ключевые процессы, опыт систематизации, проблемы музеефикации

17-20.10.2017 第三
国际学术会议
17-20.10.2017 届现代
亚洲艺术

17-20.10.2017 제2회
국제 학술대회
17-20.10.2017 동양 미술

17-20.10.2017 第2
回国際會議
17-20.10.2017 アジアの
現代美術

17-20.10.2017 2-nd
international
conference
17-20.10.2017 MODERN
ORIENTAL
ART

17-20.10.2017 הכנס
הבינלאומי
השלישי
17-20.10.2017 אמנות
המזרחית
מודרנית

17-20.10.2017 제2회
국제 학술대회
17-20.10.2017 동양 미술

17-20.10.2017 第三
国际学术会议
17-20.10.2017 届现代
亚洲艺术

17-20.10.2017 第2
回国際會議
17-20.10.2017 アジアの
現代美術

17-20.10.2017 2-nd
international
conference
17-20.10.2017 MODERN
ORIENTAL
ART

17-20.10.2017 2-я
международная
научная
конференция
17-20.10.2017 СОВРЕМЕННОЕ
ИСКУССТВО
ВОСТОКА

17-20.10.2017 第2
回国際會議
17-20.10.2017 アジアの
現代美術

17-20.10.2017 2-nd
international
conference
17-20.10.2017 MODERN
ORIENTAL
ART

государственный институт искусствознания
государственный музей вотока
московский музей современного искусства
московская государственная художественно-промышленная академия им. с. г. строганова

Сборник является итогом прошедшей в Москве 17-20 октября 2017 года Второй международной конференции «Современное искусство Востока: ключевые процессы, опыт систематизации, проблемы музеефикации». В него вошли около 40 докладов участников – исследователей разных областей искусствознания: архитектуры, изобразительного искусства, декоративно-прикладного, музыки, театра и кино разных направлений – как традиционных, так и актуальных восточного региона. Также в сборник включены теоретические статьи и статьи, посвященные проблеме ориентализма в искусстве. Издание будет интересно как специалистам, так и студентам, занимающимся изучением культуры стран Восточного региона, а также более широкому кругу читателей.

ОТВ. РЕД.-СОСТ.:

Воробьева Д.Н., к. иск., ст.н.с. ГИИ.

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

Д. Н. Воробьева (ГИИ)

Д. А. Гусейнова (ГИИ)

М. В. Есипова (ГИИ)

Е. И. Кононенко (ГИИ)

ISBN 978-5-98287-195-4

© ГИИ, 2022

© РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2022

© Авторы, 2022

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

1947–2017. ИТОГИ НЕЗАВИСИМОСТИ. ИНДИЙСКОЕ ИСКУССТВО ПОСЛЕДНИХ СЕМИ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

- 9 *Морозова Т. Е.* Современная трактовка живописной палитры индийской раги
- 17 *Кузина Е. О.* Фрэнсис Ньютон Суза: деконструкция в современном индийском искусстве.
- 25 *Воробьева Д. Н.* Индийское современное искусство – традиция на экспорт?
- 34 *Кожевникова А. Е.* Синкретизм как основа и связующая нить прошлого и настоящего индийского театрального искусства

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ФЕНОМЕН «НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ» В XX В.

- 43 *Пилецкая А. В.* Кураторские практики в Турции 1970–2017 гг.
- 48 *Полянская О. М.* Живопись советских республик Средней Азии и Казахстана в собрании Государственной Третьяковской галереи
- 58 *Заклинская Д. А., Гусева А. В.* Скульптурные школы в Южной Корее в XX в.: темы и художественный язык
- 64 *Журавлёва А. А.* Объект в искусстве керамики. Японский взгляд

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

ТРАНСФОРМАЦИЯ, СОХРАНЕНИЕ И ЭКСПЛУАТАЦИЯ ТРАДИЦИИ В XX–XXI ВВ.

- 73 *Скворцова Е. Л.* Японская художественная традиция: синестезийный аспект
- 89 *Есипова М. В.* Сатирическая гравюра Кобаяси Киётика «Как Райдзин до смерти напугал русских» (1904 г.). Иконографическая история образа японского божества Грома
- 98 *Семёнова Е. А.* Роль традиции в развитии современного стекольного искусства Китая
- 104 *Валеева-Сулейманова Г. Ф.* Татарский национальный костюм: взаимодействие тюркских и мусульманских традиций
- 110 *Монисова И. В., Сырысева Д. Ю.* Эпический текст как партитура: роман Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» в аспекте синтеза искусств
- 118 *Кононенко Е. И., Лаврентьева Н. В.* Образы Востока на туристических постерах

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

АРХИТЕКТУРА И ЛАНДШАФТНЫЙ ДИЗАЙН. МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

- 127 *Труспекова Х. Х.* Астана. Великая архитектурная инсталляция в степи
- 137 *Коновалова Н. А.* Современная архитектура Японии через призму категорий «скрытое» – «открытое»
- 147 *Малинина Е. Е.* Современный сад камней Японии: от традиции к новаторству (на материале творчества художника-дизайнера Сигэмори Мирэй)
- 157 *Сухоруков С. А.* Хусейн Аманат: из прошлого в будущее

РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ

КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ВОСТОЧНОГО КИНЕМАТОГРАФА

- 165 *Казурова Н. В.* Художественное своеобразие и пути развития современного азербайджанского кинематографа
- 172 *Линькова К. В., Гусева А. В.* Реконструкции древних дворцовых комплексов в кинематографе Китая XXI в.: проблема аутентичности
- 179 *Двинятина Ж. Р.* «Слышен на Волге голос Янцзы...»: о русско-китайских связях кино
- 186 *Ризаева А. С.* Влияние событий 11 сентября 2001 г. на формирование образа араба в голливудском кино
- 193 *Свердлова М. А. В.* Враги человеку домашние его: переосмысление образа отца в современном кинематографе Израиля и Ирана

РАЗДЕЛ ШЕСТОЙ

ТЕАТР И МУЗЫКА НА СТЫКЕ ЭПОХ И КУЛЬТУР

- 205 *Тимофеева Л. П.* Японский театр Кёгэн в XX в. Новые границы традиции
- 214 *Бурыкина А. П.* Женщины в театре Но и Кабуки: вызов традиции
- 225 *Ким Суджин* Традиции корейских народных представлений в современном моноспектакле
- 231 *Гусейнова Д. А.* «Театральное общение» как способ межкультурной коммуникации (на примере театра Алжира)
- 242 *Цюй Ва.* Звуковые образы музыкальных инструментов Древнего и средневекового Китая в современной китайской фортепианной музыке
- 251 *Мурадова З. А.* Узбекский детский традиционный фольклор и его интерпретация в песнях композиторов Узбекистана для детей
- 260 *Карелина Е. К.* Музыкальное искусство тюрков Южной Сибири в контексте современного образования
- 268 *Юнусова В. Н.* Бытование классической музыки устной традиции в современном мире (на примере таджикского Шашмакома)

РАЗДЕЛ СЕДЬМОЙ

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

- 275 *Имамутдинова З. А.* Современная религиозная культура российских мусульман. Исламский рэп
- 282 *Ванеян Е. С.* Буддийская скульптура современной Японии: мастерская Сэки Ко:уна в Токио
- 290 *Баторова Е. А.* Коралловая маска Чжамсарана как художественный феномен
- 301 *Червонная С. М.* Архитектурная концепция современного Исламского центра в контексте понятий «Мечеть – весь мир» и «Мечеть – наш общий дом»

РАЗДЕЛ ВОСЬМОЙ

ВДОХНОВЛЕННЫЕ ВОСТОКОМ

- 313 *Малиновская Е. Г.* Право на традицию в эпоху перемен. Советская архитектура Ташкента и мусульманская постройка Рима
- 320 *Петров В. С.* Опыт освоения технологии обжигов керамики в печах восточных архаических конструкций.
- 324 *Бугровская А. С.* Влияние художественных традиций культур Востока на авторскую керамику России второй половины XX–начала XXI вв.
- 328 *Кошкина О. Ю.* Вдохновение Востоком: из опыта преподавания традиционной японской живописи суми-э

Введение

В предлагаемом сборнике представлены лишь некоторые результаты работы Второй международной конференции «Современное искусство Востока: ключевые процессы, опыт систематизации, проблемы музеефикации», прошедшей в Москве 17–20 октября 2017 г. Конференция была организована совместными усилиями нескольких важнейших научно-исследовательских учреждений Москвы, занимающихся проблемами изучения современного искусства Востока с разных позиций: Государственного института искусствознания, Российской Академии художеств, Московского музея современного искусства, Государственного музея Востока, Московской государственной художественно-промышленной Академии им. С. Г. Строганова.

Конференция «Современное искусство Востока» является крупным международным научным проектом в области востоковедного искусствознания, цель которого – объединение исследователей для всестороннего освещения и обсуждения проблем, связанных с изучением художественных процессов региона, который в отечественной науке принято называть «Восток».

Проект изначально был задуман как биеннальный, проходящий раз в два года. Первая конференция «Современное искусство Востока» состоялась в Москве в 2015 г. На ней выступили 90 докладчиков. В программу Второй конференции вошли около сотни докладов, посвященных новым методам исследования современного восточного искусства, способам репрезентации и музеефикации произведений.

Важной особенностью конференции является то, что на ней рассматриваются как тенденции актуального искусства, так и искусства традиционного, включая религиозное и декоративно-прикладное, разных направлений музыки, театра и кино. Существующие в едином культурном поле, разные направления и виды искусства оперируют подчас одинаковыми символами, значимыми образами, включая их в разные контексты, поэтому взаимообмен между исследователями очень важен.

Если Первая конференция «Современное искусство Востока» позволила очертить круг проблем, которыми занимаются современные исследователи искусства указанного хронотопа, показать их приоритеты и одновременно увидеть насколько мало можно рассказать за одну конференцию, то вторую конференцию было решено организовать по проблемному принципу, сформулировав наиболее важные направления, которыми стали: «1947–2017. Итоги Независимости. Индийское искусство последних семи десятилетий», «Феномен “национальных художественных школ” в XX в.», «Архитектура современного храма на Востоке. Между прошлым и будущим», «Культурная специфика восточного кинематографа», «Трансформация, сохранение и продолжение традиционного в XX–XXI вв.», «Кураторские стратегии современного искусства Востока», «Современное искусство Востока в музеях», «Художественная традиция и государственная политика», «Подходы к изучению современного искусства Востока», «Театр и музыка на сты-

ке эпох и культур» и «Керамика Востока – от ремесла к арт-практикам».

Одной из задач конференции является теоретико-методологическая работа: так, в рамках программы состоялась открытая дискуссия, на которой ведущие теоретики и историки архитектуры Москвы рассмотрели проблемы исследования архитектуры современного храма и границы термина «иконаграфия». Возглавил дискуссию автор большого количества научных работ по современной архитектуре мечети и теории храма, создатель теоретической концепции храмового сознания доктор искусствоведения Шариф Мухаммадович Шукуров, сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки ГИИ.

Глобализационные тенденции, внешне уравнивающие языки современного искусства, не могут добраться до глубинных сущностей – значения произведения искусства. Часто произведения современного художника – это работа с культурными кодами, которые может полноценно расшифровать лишь специалист, знакомый с ними, глубоко изучивший искусство и традиции региона. Именно поэтому важно организовывать конференцию, на которой будут выступать исследователи, погруженные как в контекст актуального искусства, так и восточноведного искусствознания, которые смогут расширить наше представление об одном из русел современного искусства, которым является современное искусство Востока, раскрыть его особенности и значение. Сложившийся еще в античные времена, концепт Востока не потерял своей актуальности в современном мире, а скорее обрел новое звучание. Чем дальше заходят процессы глобализации, тем острее чувствуют художники потребность в выражении своей этнокультурной идентичности, которая делает их узнаваемыми. Наложение знаний современных арт-практик на так называемый «восточный менталитет», богатые культурные традиции способствует созданию уникальных произведений актуального искусства.

В сборник вошли тридцать девять докладов, сгруппированные по разделам соответственно их проблематике. Первый раздел полностью посвящен индийскому искусству, что связано с юбилеем обретения Независимости – событием, которое коренным образом повлияло на культурное развитие страны. Оргкомитет конференции считает важным подчеркивать и проблематизировать важные исторические моменты в истории страны, рассматривая степень их влияния на развитие искусства региона.

Работая над сборником Второй конференции, мы уже планируем следующее мероприятие, в надежде, что «Современное искусство Востока» станет еще более продуктивной площадкой для диалога, более разносторонней, затронет широкий круг проблемы, обнаружит новые взаимосвязи и параллели, а также послужит базой для новых исследований и творческих контактов.

Дарья Воробьева

Раздел первый

1947–2017.

Итоги Независимости.

Индийское искусство

последних семи

десятилетий

Т. Е. Морозова

Современная трактовка живописной палитры индийской раги

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

МОРОЗОВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания сектора искусства стран Азии и Африки, г. Москва
morozovatata@gmail.com

MOROZOVA TATIANA EVGENIEVNA, Ph.D. in Art, Leading researcher of sector of art of the countries of Asia, State Institute for Art Studies, Moscow
morozovatata@gmail.com

SUMMARY:

A MODERN INTERPRETATION OF THE PICTURESQUE PALETTE OF INDIAN RAGAS

The tradition of displaying in painting the figurative-emotional sphere of *raga* – *ragamala* that flourished in the middle ages, eventually lost its popularity. However, this does not mean its complete oblivion. Many musicians had continued to create in their imagination a pictorial-sound aura of a variety of *rasa* (feelings, expressions), laid in ragas; which was reflected in the special ability to “see the music and hear the art”. The real embodiment of similar perception of ragas in artistic practice, as well as a new round in the continuation of the tradition of *ragamala* was the creativeness of the artist-musician Om Prakash. In his early works (starting from 50-ies of the last century), he was close to the traditional representation of ragas through the portrayal of various characters and episodes from mythology and the lives of ordinary people. Over time, he shifted almost entirely to the expression of racial sphere of ragas with associative-symbolic imagery. However, since the first paintings of Om Prakash, his own brushwork began to reveal itself and a special commitment to the coloring scheme of used color – as one of the main characteristic of features of the race. Partly we can suspect in his works a reflection of the features of “synchronism” manifested mostly in the expansion of the subjects of his works (as a response to European musical culture), but not at the expense of artistic depiction of the raga – the phenomenon of classical Indian music.

KEYWORDS: Indian art, Om Prakash, *ragamala*, a pictorial-sound aura, *rasa* of ragas

АННОТАЦИЯ:

Традиция отображения в живописи образно-эмоциональной сферы раги – рагамала, процветавшая в средневековье, со временем утратила свою популярность. Однако это не означало её полного забвения. Многие музыканты продолжали создавать в своём воображении живописно-звуковую ауру разнообразных раса (чувств, переживаний), заложенных в рагах; что выражалось в особой способности «видеть музыку и слушать живопись». Реальным воплощением подобного восприятия раги в художественной практике, так же, как и новым витком в продолжение традиции рагамала явилось творчество художника-музыканта Ом Пракаша. В своих ранних произведениях (начиная с 1950-х) он был близок к традиционному представлению раг через обрисовку различных персонажей и эпизодов из мифологии и из жизни простых людей. Со временем он практически полностью перешёл к выражению расовой сферы раг с помощью ассоциативно-символической образности. Однако уже с первых картин Ом Пракаша стала проявляться его собственная манера письма и особая приверженность к оттеночной гамме используемого цвета – как одной из основных характеризующих черт расы. Отчасти в его творчестве нашли отражение черты «синхромизма», проявившиеся по большей мере в расширении тематики его произведений (как отклик на европейскую музыкальную культуру), но не в ущерб художественной изобразительности раги – феномена классической индийской музыки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Индийское искусство, Ом Пракаш, рага, рагамала, расовая сфера раг

СТАТЬЯ:

То, чему посвящена данная статья, относится к нашему времени, но по сути является продолжением традиций, заложенных ещё в средние века. Речь идёт о культивировании в индийском искусстве ассоциативных связей между музыкальным и живописным творчеством. Главное внимание будет направлено на известного современного индийского художника и музыканта Ом Пракаша; а интересующими нас объектами будут раги¹. Являясь централизующим началом индийской музыкальной культуры, рага побуждала поэтов и живописцев разных эпох выражать каждую из них в свете и цвете их символической образности, которая является исключительно важной частью общей характеристики раги

1 Рага – это особый тип ладоинтонационного образования, в котором звукоряд и характерные мелодические интонации согласуются с определённой образно-эмоциональной сферой (раса). Количество раг измеряется сотнями; все они обладают своей индивидуальной характеристикой и имеют собственное наименование. На основе раг могут создаваться различные музыкальные композиции в виде законченных либо импровизационных форм, и в целом музыка, основанная на раге, именуется рагсангит. Одним из факторов, объясняющих большое количество раг является многовариантность их звукорябдов, имеющих как одинаковый, так и разный состав тонов в восходящем и нисходящем порядке (в пределах от шести до семи тонов). Но даже при одинаковых звукорядах раги отличаются наличием типических интонаций, «опорных» тонов и т.д., отчего в целом зависит раса, т.е. образно-эмоциональная сфера раги. Подробнее о раге [Moutal], [Морозова]

и определяется как её образно-эмоциональная сфера, именуемая – раса².

Немаловажная роль в раскрытии расы отводилась ассоциативным связям с мифологическими истоками, способствующими через характер, настроение и поведение известных персонажей глубже проникнуть в интонационно-эмоциональную суть раги. Так появилась традиция литературного описания раг, возникшая практически с начала существования системы рагсангит («раговой музыки») как параллель теоретическому толкованию раги. Характеристика расовой сферы раг стала обретать большую рельефность благодаря отождествлению с рагой какого-то божества, цвета его одежд, украшений, позы или действия, а также окружающих его символических предметов, растений и животных. Подобного рода поэтические «портреты раг», продолжали создаваться приблизительно с VIII по XVII вв., пока им на смену не пришли живописные изображения раг, которые ознаменовали собой рождение новой художественной традиции, именуемой рагамала («гирлянда раг»).

Хотя со временем какие-то мифы и легенды забывались (и соответственно терялся смысл их образной связи с рагами), тем не менее, многие традиционные литературные трактовки раг сохраняли свою актуальность³, и часть из них обрела новую жизнь в образности живописной. Но с течением времени, после взлёта популярности, и этот вид искусства стал постепенно утрачивать интерес к себе. В известной мере, как и в случае с литературными «портретами» раг, причиной тому послужила чрезмерная увлечённость авторов этих художественных творений своими собственными (нередко весьма субъективными) интерпретациями раг в визуальном ореоле их расы. Тем не менее, это высокоценное творческое наследие заняло достойное место в индийской культуре своим особым образно-ассоциативным восприятием раги, воплотившимся в необычном свете красочно-звуковой палитры [Ebeling]. Неслучайно прославленный маэстро Рави Шанкар говорил, что довольно часто во время своей игры на ситаре он мысленно визуализировал рагу в цветовой гамме, согласно её эмоциональному настрою [Om Prakash 2012. p. 177].

Разумеется, это искусство не могло бесследно раствориться в веках, и мы являемся свидетелями его возрождения, соприкасаясь с творчеством нашего современника – художника и музыканта Ом Пракаша.

Чтобы поближе познакомиться с этой незаурядной личностью обратимся вначале к отдельным страницам его биографии. Ом Пракаш Шарма (*O.P. Sharma*) родился 14 декабря 1932 г. в Бхавале (штат Хариана, Индия) в небогатой семье железнодорожного служащего. С ранних лет начал брать уроки по рисунку и жи-

2 Раса (эмоция, душевное состояние, переживание и т.д.) не является сугубо музыкальной категорией; её эстетическая концепция и терминология была разработана в Индии ещё до нашей эры применительно к поэзии и драме. Она базировалась на теории нава раса, т.е. «деяти рас», выделенных в качестве основных типизированных эстетических переживаний (любовных, бравурно-героических, радостных, печальных, удивлённых, весёлых, а также вызывающих гнев, страх и ненависть). Последние три расы не использовались в классической музыке в силу специфики её канонов (отличающихся от традиционных основ поэзии и театра), в то время как определившаяся позже раса бхакти (чувства религиозного поклонения) была принята в качестве основной, наряду с бравурной расой вир и любовной шрингар. О расе см.: [Морозова, с. 118–177].

3 Полагают, что первые подобного рода вербальные «портреты раг» на санскрите появились в трактате «Рага сагара» (ок. 8 в.). Названия других трактатов (тоже на санскрите), а также выдержки из них содержатся в кн.: [Gangoly], [Kaufmann W.].

вописи. В 1951 г. он продолжил образование в Мирут-колледже, откуда потом переехал в столицу. В 1956 г. получил «Национальный диплом» Политехнического института в Дели, после чего сразу стал принимать активное участие в оформлении различных национальных выставок как художественных, так и промышленных. В дальнейшем, в 1964–1966 гг. обучался на специальных курсах по истории искусства в Колумбийском университете и в Студенческой художественной лиге в Нью-Йорке. Продолжая выполнять масштабные заказы оформительского характера, Ом Пракаш стал разрабатывать и свою тематику. Мысля обобщёнными полуабстрактными категориями, он стал обыгрывать в своём творчестве привлечательную в индийском прошлом идею цветовой передачи музыкальной экспрессии различных раг, произвольно возникавшей в его сознании. Эти его, бесспорно оригинальные работы стали вызывать интерес у общественности и постепенно получили широкое признание, в том числе и за счёт участия Ом Пракаша в более чем полусотне различных международных художественных выставок. Путешествуя по миру, он сумел посетить около 30 стран, в том числе и Россию (сентябрь 2004 г); и заслуженно получил несколько национальных наград. Стоит отдельно отметить, что в 2005 году он стал почётным членом Российской академии художеств. Стоит отметить также два солидных альбома авторских репродукций, выпущенных в 2000 и в 2012 гг. [Om Prakash 2000; Om Prakash, 2012].

Свои музыкально-живописные акварели Ом Пракаш начал выносить на суд зрителей ещё с конца 1950-х гг.; и уже довольно крупная коллекция его картин впервые была продемонстрирована в 1961 г. на специальной художественной выставке “Theme of Music”. Самые первые работы этого художника отчётливо показали, что продолжение живописной «гирлянды раг» будет осуществляться не в традиционном стиле рагамалы, заимствованном из персидских миниатюр, а в его собственной манере письма. Мифологическая ассоциативность остаётся по-прежнему на первом месте, но её выражение становится иным – более символичным и наполненным игрой света и цвета.

Так рага поры дождей Мегх-малхар, характеризующаяся смешанными чувствами ожидания, в художественной интерпретации Ом Пракаша выражается через контрастность светлых и тёмных тонов: обращение к силам природы передаётся через песенно-танцевальный обряд, исполняемый в светлых одеждах тёмной ночью, под небом, затянутым густыми тучами.

Замечательно контрастирует с этой картиной Ом Пракаша его же изображение другой раги – Манд. Здесь всё овеяно лучезарностью любовной лирики Раджастхана, которая отражается как в светло бежевых оттенках изображаемой природы, так и в манящей грации, спешащей на встречу с любимым юной красавицы. Её возбуждённое настроение передаётся даже тяжеловесному верблюду, превращая его в игривого иноходца.

Различные эмоциональные состояния мифологических персонажей в подавляющих случаях были практически идентичны состояниям обычных людей (что совершенно естественно), и это давало возможность посредством известной, связанной с ними образной символики, как можно вернее и доходчивее отразить настроение той или иной раги. Так, посвящённая Сите – супруге Рамы – рага

Рамкали (в переводе «бутон Рамы»), часто используется музыкантами для создания светлых женских образов. В символическом видении «божественного человеколюбия» изобразил эту рагу и Ом Пракаш в своей миниатюре, где светлый лик героини отражает чистоту её души, а распростёртые руки говорят о доброжелательности, открытости и в то же время способности защитить домашний очаг.

Заряд иной энергетической силы несёт в себе рага Дурга, названная по имени богини, воплощающей в себе «сверхсилу» – шакти. Так же, как люди испытывают к Друге и страх, и одновременно восторженное поклонение, так и в расовой сфере этой одноименной раги эти чувства соотносятся в единое эмоциональное состояние, многомерное по своей природе. Будучи одной из ипостасей богини Парвати (супруги Шивы), Дурга сочетает в себе уверенность, спокойствие и решимость к действиям, предначертанным её божественной миссией на земле; она – богиня справедливости, прозванная «Неистойвой» за бескомпромиссность своих поступков. Соответственно и в музыкальных композициях эта рага используется не только для выражения мужественного образа самой этой «сверхсильной» богини, но и для воспевания достоинства сильных духом личностей, творящих благо на земле.

Не удивительно, что и Ом Пракаш трижды обращался к живописному изображению этой раги, и каждый раз это были разные образы. В первом варианте полотна «Рага Дурга» (1959) предстала в облике земной женщины, но наделённой «сверхсилой», исходящей из её тела и образующей вокруг светоносную ауру, (с превалированием жёлтого цвета, и выделением красного). Во втором случае (в работе с тем же названием) (1993) рага была изображена уже непосредственно в образе богини, снаряжённой символической атрибутикой самого Шивы, направляющего её к людям: с его трезубцем в руке, она стоит на мифическом быке Нанди, готовая к свершению своей миссии (здесь используются только два цвета – красный и чёрный). Третье отображение раги Дурги (2003) как бы вобрало в себя характерные образные черты и цветовые оттенки двух предыдущих картин: здесь земной лик богини в жёлтом свечении изображается на фоне символической женской силы шакти, решённой исключительно в чёрно-красной цветовой гамме.

Постепенно Ом Пракаш всё больше склоняется к выражению эмоциональной сферы раг через образно-цветовую гамму и абстрактно-ассоциативную символику. В столь необычном ореоле он представляет рагу Гаури (это другое имя той же богини Парвати). Здесь отражается одна из тех непростых (но весьма жизненных) ситуаций, когда Богиня, по одной из известных легенд, глубоко переживает затянувшуюся разлуку со своим божественным супругом Шивой. В индуистской традиции Шива и Парвати предстают как единое целое, их союз нерасторжим, он вечен (но, видимо и при этом, ничто «человеческое» им не чуждо). На картине Пракаша этот божественный брачный союз представлен в исключительно символическом художественном отображении – в виде единого стержня; но сейчас, в печальный момент разлуки, одна его половина овевана радужным светом полнокровной жизни, в то время как другая – погружённая в пелену сомнений, – как опустошённый сосуд, лишь отражение бывшего счастья.

Невероятно насыщенной по смыслу символикой наполнил художник расо-

вую сферу раги Бхайрав, представив её в своём самом позднем, уже в четвёртом живописном варианте. К этому, вероятно, побуждала необычайно многоликая сущность данного божества, ибо в мифологических источниках Бхайрав предстаёт в разных ипостасях: как инкарнация Шивы, как его верный страж, как устрашающее и умиряющее божество, внушающее чувства благоговейного трепета; в любом случае Бхайрава – олицетворение могучей величественной силы, физической и духовной. В художественном видении Пракаша рага Бхайрава предстаёт в исключительной образно-символичной иносказательности, проявляющейся в многочисленных деталях, благодаря чему всякий раз при взгляде на эту картину может в разном свете приоткрываться завеса таинственности, окутывающей эту рагу. Исполнение этой одной из самых древних раг должно по традиции начинаться перед восходом солнца, и заканчиваться, растворяясь в сиянии его первых лучей. Этот момент, кажется, с наибольшей яркостью отражается в живописном творении художника. Вот земля – часть мироздания, – а вокруг неё всполохи рассветных лучей солнца; и сила энергии, исходящая из недр земли (как сам Бхайрава!), словно меч врежется в космическое пространство; а в самом центре земли пробивается молодая поросль листвы – как символ бесконечно обновляющейся жизни. По преданию, магия звучания этой раги укрепляет силу духа и здравие тела.

* * *

Выше уже делался акцент на том, что рага представляет собой весьма сложное многоуровневое образование, в котором все его составляющие столь же «индивидуальны» по своей природе, сколь и «взаимосвязаны». Здесь, то есть в раге уже на новом концептуальном уровне, нашла воплощение разрабатывающаяся ещё в древней Индии разносторонняя система «эмоционально-звуковой зависимости», затрагивающая, в том числе и образно-цветовое восприятие. Соответственно, если практически все элементы раги расцениваются как весьма значимые (по своему воздействию на характерную содержательность раги), то каждый из них, как полагалось, должен обладать какой-то специфической символичностью. Это относилось и к семи основным тонам звукоряда, то есть к сварам, каждая из которых характеризовалась в цвете, в сравнении с растениями, с голосами и обликами птиц и животных, и даже с какими-то божественными существами (свара-девата). Со временем утратилась необходимость в их «портретной» конкретике, но по-прежнему сохранялась сама суть заключённого в сварах эмоционального потенциала.

Естественно, Ом Пракаш не мог не затронуть в своём творчестве и этот аспект, связанный с цветовой и чувственной гаммой, выражающей энергетическую сущность каждой свары. В ярком оттеночном «разноцветье» он представил свары ришабха, гандхара, дхайвата и нишада – т.е. тоны II, III, VI и VII ступеней,

которые предполагают альтерацию⁴. Далее особый интерес он проявил к интерпретации свары мадхьяма – IV ступень. В одних изобразительных вариантах он подчёркивает, что она несёт в себе своеобразную функцию «водораздела» между двумя тетра хордами октавы и является её относительно устойчивой серединой. Затем в других вариантах он делает акцент на её характерной особенности повышения, способствующего передаче особой «остроты» переживаемых эмоций. Наконец далее после всех этих художественных фантазий, перед нами предстаёт в строго размеренной цветовой гамме, геометрически выверенный образ главного устойчивого тона лада – свары I ступени шадджа, как основной «точки притяжения» – бинду, как и назвал эту свару художник в своей картине.

В монодийной музыке особая энергетика вибрационной зоны каждой свары всегда играла первостепенную роль, в том числе и в процессе формообразования. Недаром, уже почти две тысячи лет, лучшей музыкальной импровизационной формой для раскрытия раги признаётся алап (букв. «разговор»), в котором происходит неторопливый постепенный «ввод» и дальнейшее «обыгрывание» всех свар, как бы «общающихся» между собой и «играющих» всеми цветами радуги. Если проводить параллель между живописным и музыкальным творчеством, то можно было бы сказать: как кисть художника «живописует музыкально», так голос певца, сплетая мелодические узоры, вырисовывает живописные образы.

* * *

При рассмотрении художественного творчества Ом Пракаша создаётся впечатление, что в своём образно-цветовом восприятии музыкального звучания он не ограничивался пределами только индийской музыки. На различных выставках, так же, как и в его альбомах есть немало картин с названиями типа: «Рапсодия в зелёном», «Сиреневая рапсодия», «Симфония в голубом» и т. п., явно перекликающихся с музыкой европейской. Также как встречаются и своеобразные интерпретации цветового ощущения не применяемых в индийской теории ладовых категорий – «Мажор» и «Минор», – но именно под такими названиями существует несколько его акварелей. Все они выражены живописным языком цветовых нюансов, игрой света–тени, с ритмичкой чётко очерченных геометрических структур либо, напротив, с размытыми переливами однотонных или радужных оттенков.

Параллельно следует назвать и другой ряд картин, не менее притягивающих внимание своей оригинальностью. Например, «Зелёное пространство», «Голубое хладнокровие», «Оранжевое зарево» и т. п. В принципе, по изобразительному стилю они близки вышеназванным картинам «музыкальной тематики», но без их предметной конкретики, при большем тяготении к, своего, рода «музыкальным

4 Альтерация (изменение высотности тона) в индийской теории и практике, по сравнению с европейской, осуществляется на более тонком уровне, т.е. кроме полутоновых интервалов фиксируются и более мелкие – приблизительно четверьтоновые, именуемые шрути. В ранних музыкальных трактатах разная степень подобной микро-хроматической альтерации основных шуддха свар («чистых тонов») помечалась даже образными наименованиями, например, шрути-дипта (решительный или пылающий), шрути-аята (широкий или растянутый), шрути-мриду (мягкий, нежный) и т.д. Кроме того отмечались и особенности шрути в зависимости от их принадлежности к той или иной сваре, что отражалось и на общей характеристике раги. Становится очевидным, какое обилие красочных нюансов может использовать тонко чувствующий музыку индийский художник, взявшийся за живописное изображение столь разных по своей выразительной природе музыкальных тонов.

впечатлениям» от услышанных мелодий или завораживающего пения. Точно также они вполне могут быть просто выражением определённого настроения или какого-то абстрактного отображения текущих размышлений.

Сам автор не высказывался по этому поводу ни в своих альбомах, ни в ходе наших бесед во время его приезда в Москву в сентябре 2004 года; но в своих ответах и рассуждениях он не скрывал своего любительского отношения к европейской музыке, впечатляющей его на уровне чувственного восприятия, без опоры на теоретический аспект. Скорее всего, это свидетельствовало о естественной скромности индийского художника, вполне осознающего свои объективно недостаточные знания европейской музыкальной культуры. Вместе с тем, в данном случае это не столь существенно, гораздо важнее то, что, всматриваясь в его картины, невозможно оставаться равнодушным; и, вспоминая по некоторой аналогии гершвинскую «Рапсодию в блюзовых тонах», нельзя не проникнуться мысленно в образно-цветовое звучание той же «Сиреновой рапсодии» или «Симфонии в голубом», созданных Пракашем «по мотивам» европейской музыки.

Однако, всё же нужно признать, что особенно значимым вкладом Ом Пракаша в национальное искусство своей страны, так же как, с уверенностью можно отметить, и в мировое изобразительное наследие, является та часть его многогранного творчества, где раскрываются в цвете живописной палитры образно-эмоциональная сфера и суть раги – признанного феномена индийской музыкальной культуры. Наверное, уместно будет вспомнить, что и в начале своего творческого пути, и, будучи уже известным художником и музыкантом, Ом Пракаш всегда исключительно дорожил дружескими связями со знаменитым ситаристом Рави Шанкаром, который укрепил его желание создавать собственные мини-атюры в продолжение индийской традиции рагамала, вдохновив его словами о том, как прекрасно «видеть музыку и слышать живопись» [Om Prakash 2000].

В заключении следует отметить, что в представленном материале, разумеется, было невозможно, а потому и не ставилась задача охватить все грани творчества 85-летнего индийского художника Ом Пракаша, поскольку оно достаточно обширно и требуется ещё немало новых попыток для его дальнейшего исследования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Морозова Т.Е.* Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: ИКАР, 2003
- Ebeling K.* Ragamala Painting. New Delhi, 1973
- Randhava M.S.* Kangra Ragamala Paintings. New Delhi, National Museum, 1971
- Gangoly O.C.* Ragas and Raginis. New Delhi, 1973
- Kaufmann W.* The Ragas of North India. Oxford, 1968
- Moutal P.* A Comparative Study of Selected Hindustani Raga-s. Based on Contemporary Practice. New Delhi, 1997
- Om Prakash.* Forty years 1958 – 1998 with 178 reproductions and Art in Art. New Delhi: Archana Adv. Pvt. Ltd, 2000
- Om Prakash.* Story of my journey as an artist through my Art Works. 60 years 1951 to 2012. New Delhi: J.M.N. Enterprises, 2012

Е. А. Кузина

Индийский модернизм сквозь призму постколониальной теории: гибридная образность в искусстве Ф. Н. Сузы (1924–2002)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КУЗИНА ЕЛИЗАВЕТА ОЛЕГОВНА, искусствовед, аспирантка
Государственного Института Искусствознания, г. Москва
asilandco@yahoo.com

LISA KUZINA, Art historian, PhD Student, State Institute for Art Studies, Moscow
asilandco@yahoo.com

SUMMARY:

INDIAN MODERNISM IN POSTCOLONIAL PERSPECTIVE: HYBRID
IMAGERY IN F.N. SOUZA'S ART

In this paper, I attempt to analyze the oeuvre of Indian-Portuguese artist Francis Newton Souza, adopting postcolonial theory and its key concepts, especially 'hybridity'.

KEYWORDS: Souza, Indian Modern Art, postcolonial studies

АННОТАЦИЯ:

В статье совершена попытка проанализировать творчество Фрэнсиса Ньютона Сузы, художника португало-индийского происхождения через призму постколониальной теории, особенно понятия *гибридности* (*hybridity*).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Суза, индийский модернизм, *постколониальные исследования*

СТАТЬЯ:

Индийская культура с момента обретения независимости в 1947 году обычно рассматривается как центральный в ряду культур деколонизированных стран пример постколониального состояния, во многом благодаря Гаятри Чакраворти Спивак, американскому философу индийского происхождения, предложившей пересмотр европейской философии на основе метода деконструкции, восходящего

к работам Жака Деррида. Она и другие классики постколониализма анализировали в основном литературный материал (например, произведения Джозефа Конрада), но инструментарий, разработанный ими, допускает также осмысление неевропейской истории изобразительного искусства, не становившейся предметом их специального интереса. Такие понятия этой теории, как «инаковость» (*otherness*), «переписывание» (*re-writing*), «третье пространство» (*third space*) и «гибридность» (*hybridity*), применимы и к исследованию индийского модернизма, что успешно продемонстрировала Реббека Браун на материале визуальной культуры современной Индии [*Brown*].

Настоящая статья посвящена апробации методологии, позволяющей рассматривать индийское изобразительное искусство второй половины XX в., другими словами, в ней тестируется постколониальный словарь. По мнению, как отечественных исследователей старшего поколения (И. И. Шептуновой), так и зарубежных специалистов (Я. Дальмиа) такое искусство ставит перед собой как минимум две задачи – с одной стороны, поиск идентичности и ее культурных оснований, с другой, – выход в глобальный модернистский проект [*Шептунова; Dalmia*]. В русскоязычной науке эта проблема обычно фигурировала как «проблема традиции и новаторства». Оптика постколониальной теории позволяет рассмотреть эту двойственность более детально через призму диалогической концепции *я – Другой*. А также поставить следующий вопрос: можно ли сказать, что созданное на территории пересечения культуры страны-гегемона и местного контекста искусство, технически ориентирующееся на европейскую элиту, бессознательно следует европоцентристским идеям или же оно принципиально *гибридно*? В этой статье я ставлю вопрос о продуктивности и необходимости использования постколониальной оптики для анализа индийского модернизма.

Итак, терминологический аппарат постколониальной теории вошел в отечественное искусствоведение сравнительно недавно: он объединяет весь массив постколониальных исследований⁵, основной задачей которых является критика колониализма. Эта спекулятивная теория была разработана двумя поколениями авторов. К первому относятся Франц Фанон и Эдвард Саид, считающиеся ее основоположниками, а ко второму – Хоми Баба и Гаятри Чакраворти Спивак, развивавшие философские импликации этой теории.

Если основной тезис Спивак: «Угнетенные не могут говорить» (потому что их речь всегда опосредована культурой-гегемоном), то Хоми Баба противоположным образом смотрит на эту ситуацию: говорить они могут, но их «речь» обладает особыми признаками, помещающими их в промежуточное *третье пространство*, которое разрушает представление о четкой и неизменной идентичности, призывая анализировать культурные различия внутри самого постколониального субъекта [*Баба*].

Качественное взаимовлияние различных, подчас антагонистических

5 Постколониальные исследования (*postcolonial studies*) – это корпус академических исследований, анализирующих и переосмысляющих значение культурного наследия эпохи колониализма (литературы, музыкального и изобразительного искусства). Эти исследования стремятся отфильтровать этот материал, выявляя того *Другого*, или подавленного колониальной экспансией актора, обладающего «постколониальной субъективностью» и выявить его особенную организацию. Достаточно подробный список литературы по этому вопросу собран здесь: [Бахман-Медик].

культур проявляется в идее *гибридизации*, которой отводится основное внимание постколониального анализа. В целом, эта концепция постулирует изменение отношений между *центром* и *периферией*, помещая в фокус внимания *зоны пересечения, края и границы*. С точки зрения этой концепции существует особая, *гибридная субъективность*, проницаемая для различных влияний и в силу этого амбивалентная. Наиболее последовательно представления о такой субъективности развивал Хоми Баба. Согласно Хоми Бабе, «идентификация субъекта культурного дискурса является диалогической <...> Она конституируется через *locus* Другого, и это значит, с одной стороны, что объект идентификации амбивалентен, а с другой стороны, <...> что акт идентификации никогда не является чистым или целостным, но всегда конституируется в процессе замены, смещения или проецирования» [Баба, с. 105.]. Иными словами, такой субъект всегда осознает и понимает себя через призму Другого, но при этом сам не может стать этим Другим, в силу чего в самом процессе идентификации возникают постоянные колебания и смещения.

Так, предполагается, что при анализе произведений визуального искусства использование понятия «*гибридная субъективность*» может способствовать более тонкому анализу модернистской образности, и, возможно, улавливанию той стилиевой и художественной разнородности, которая создает своего рода «вибрацию», свидетельствующую об отсутствии идентичности.

Такого эффекта «обнуления» добивается в своем творчестве Фрэнсис Суза не только посредством разнообразных отсылок, смещающих центральное положение какого-либо одного из вовлекаемых им образов, но и намеренным столкновением стереотипного и нового содержания: нарушая иерархичность или пытаясь обнаружить в ней Другого.

Фрэнсис Ньютон Суза (1924–2002) – считается одной из центральных фигур бомбейского модернизма, хотя большую часть своей карьеры он провел в Лондоне (1950-е) и Нью-Йорке (с 1967), где воспринимался как «индийский художник». Я думаю, что его творчество особым образом прочитывается через постколониальную оптику: прозрачной становится его ирония, эстетическим выражением которой является специфическая грубость живописного языка, образы искажения и ужаса.

Как художник Суза сложился под влиянием неклассического метода в обучении, развитого в школе «Джей Джей» в Бомбее в 1940-е. По воспоминаниям одного из известных бомбейских модернистов, коллеги и друга Сузы, Сайеда Хайдера Разы, их наставник – художник Лангхаммер учил их создавать собственное произведение на основе различных визуальных систем, впитанных во время практики одновременного восприятия изображений итальянского, испанского и Северного Возрождения, импрессионизма и

модернистских направлений, а также миниатюр персидских, раджпутских и могольских дворов⁶. Сопоставление произведений разных эпох друг с другом,

с одной стороны, позволяло отстраниться от сюжетной составляющей и сконцентрироваться на непосредственном восприятии, а с другой отказаться от идеи стиля, как единого и вытесняющего чуждые ему элементы главного оппонента модернизма. Такой, *гибридный*, способ восприятия мирового искусства в художественной практике воплощался в виде синтеза не связанных друг с другом частей, когда локальная традиция преображалась, превращаясь в набор разрозненных символов и знаков, и одновременно деконструировалась посредством модернистского художественного языка, позволяющего объединять эти символы и знаки в новую целостность.

Тем не менее, субъективность Сузы можно рассматривать как гибридную не только в силу усвоения им синтетического модернистского тренда, но и потому что он был наследником гоанской католической культуры, с ее необычайно эклектичным европейско-индийским искусством. Художник родился в Салигао, в христианской семье и его ранний интерес к рисованию соединился с восприятием католического церковного убранства и ритуала (об этом он пишет в своем автобиографическом эссе). Благодаря этому его зрелое творчество оказалось в значительно большей мере ориентированным на западный мир, чем творчество других индийских художников. Суза провел жизнь, перемещаясь между разными городами Индии и европейского мира, адаптируясь к местному культурному контексту. Это сделало его искусство в большей степени открытым постколониальной проблематике, предполагающей одновременную принадлежность к культуре бывшей колонии и разрыв с ней.

Это особое состояние пребывания как бы на границе проявлялось далеко не только в биографии художника, но и в его творчестве, значительное место в котором занимали опыты по переосмыслению и «пересозданию» как западного искусства, так и вновь открытого европейцами живописного наследия буддийской Индии (в частности, росписей Аджанты) и индуистской скульптуры (в Кхаджурахо и Эллоре).

Одним из примеров гибридизации может послужить работа Сузы, созданная им еще в Бомбее, когда он работал с Макбулом Фидой Хусейном, упомянутым ранее Разой и другими своими современниками, сегодня – известными индийскими художниками. В «Любовниках»⁷ он интегрирует средневековый сакральный образ любовного соития из храмового комплекса в Кхаджурахо в контекст современной живописи, решая композицию в примитивистском ключе, наделяя цвет символическим звучанием: мужская фигура красного цвета, женская – синего.

С точки зрения развития той же самой темы, более поздняя его работа (1962 года) отражает значительную деформацию и выражает, наиболее полно, экзистенциальный ужас постколониального состояния. «Любовники» теперь называются «Радиационная мутация» (*Fall out mutation*)⁸. В ней изображается соитие светлой женщины и темного мужчины, что вызывает ассоциации с тезисами постколониальных авторов, например, Франца Фанона, который в своей книге

7 Ф. Н. Суза. «Любовники», 1948, кроющий пигмент на бумаге, 78,7 x 55,9 см. См. [Rob Dean Art]

8 Ф. Н. Суза. «Радиационная мутация», 1962, холст, масло, размер неизвестен, частное собрание Пундол (Pundole Family Collection). См. [Kurtha, p. 45].

«Черная кожа – белые маски» трагически заключает, что единственный путь для человека с темным цветом кожи – стать белым.

Проявление монструозности в этой работе Сузы также можно связать с определенным влиянием искусства его современника, знаменитого английского художника Фрэнсиса Бэкона. Суза вдохновляется Бэконом, его особым типом живописной чувственности и бесстрашно оголенной телесностью, обретающейся по Делезу в состоянии падения: «плоть сходит с костей, тело спускается с рук или задранных бедер. Ощущение развивается в падении, падая с одного уровня на другой» [Делёз, с. 91]. Именно такое впечатление производят работы Сузы, созданные в конце шестидесятых. Одна из них может проиллюстрировать приведенную цитату: две обнаженные лежащие фигуры как бы стекают с горизонтальной плоскости, их функциональные отверстия и органы чувств смещены и перетекают друг в друга. Иногда Суза копирует и изменяет композиции Бэкона, как например, в работе 1964 года, заимствуя главный бэконовский прием – создание глубины внутреннего пространства посредством изображения каркаса, заменяющего перспективу, где размещается фигура или фигурация⁹. Но все же Суза и Бэкон понимают художественные задачи по-разному: их принципиальное различие может заключаться в том, что у Бэкона этот прием, как правило, служит эффекту предельной изоляции, тогда как Суза, создавая подобное пространство, помещает различные взаимодействующие друг с другом фигуры, например, гетеросексуальную любовную пару¹⁰.

Подобный метод в постколониальной теории называется *переписыванием*, он рассматривается как один из основных методов, характерных для искусства деколонизированных стран, подразумевающий особую интерпретацию европейских нарративов. В случае Сузы, это способ обратиться к знакам европейской культуры и посредством мимикрии вписать себя в канон истории искусства (ведь Суза копирует самых известных художников прошлого и современности). Можно заметить, что в работах после 1949 года (созданных, когда художник покинул Индию) с большим постоянством появляются знаки европейской культуры. Так, некоторые его работы представляют собой реминисценции полотен старых мастеров или авангардистов, где исходная композиция видоизменяется и деформируется. Для достижения такого результата Суза использует иную чем в «оригинале» технику, изменять цвета и детали, – это позволяет ему обнаружить при помощи его собственной образности присутствие Другого (или же самого себя). Инаковость выражается у Сузы также и особым способом: количество пальцев, глаз, ноздрей может бесконечно мультиплицироваться. Например, в работе на сюжет трагедии «Царя Эдипа», имеющей особую ценность для художника, царь становится семипалым, а количество его невидящих глаз невозможно сосчитать (в дневниках Суза сравнивает себя с Эдипом из-за того, что его отец умер очень

9 *Фигурация* – это термин, который часто использовал Фрэнсис Бэкон для объяснения своей живописи. Делез описывает «фигурацию» как одновременно «репрезентацию, иллюстрацию и нарратацию» [Делёз].

10 См. Ф. Н. Суза. Без названия (мужчина и женщина в интерьере), 1966, коллаж и чернила на бумаге, 22.9 x 22.6 см, местонахождение неизвестно. См. [Artnet]

рано).

Пабло Пикассо¹¹ сыграл значительную роль в творчестве Сузы: он сравнивал себя с ним, утверждая, что ему удалось изобрести новую манеру, более универсальную нежели у Пикассо. Суза изображает «других» авиньонских девиц и называет работу «Юные леди в Белсайз парке» – это тихий и уютный район Лондона, где жил некоторое время индийский художник.

Зачастую Суза переписывает Тициана¹². В одной из таких вольных копий, на выбеленном лице он изображает кружки-сферы, условно обозначающие органы чувств или скорее подчеркивающие само их наличие. Такой прием – схематического изображения органов чувств на лицах – характерный для всего творчества Сузы и особенно акцентируется в его серии «Головы». Это нечто вроде печати, личного знака художника, гарантирующего целостность его творчества. Он одновременно свидетельствует об отсутствии какой-либо идентичности, проявляя признаки «голой жизни» внутри культурного пространства, здесь – высокого искусства эпохи Возрождения.

Можно процитировать знаменитого британского критика Дэвида Сильвестра, чьи слова свидетельствуют о таком сбое восприятия и объясняют пограничное положение Сузы как творческого субъекта внутри ситуации современного искусства в Лондоне и Нью-Йорке: «Когда я нахожусь перед [его – *Е.К.*] работами, я чувствую только неистовую силу и страсть, стоящую за ними, но мало что обнаруживаю в них. Будто смотришь в телевизоре на певца, исполняющего арию, а звук выключен» [*Ratnam*, p. 67]. Такой специфический «обрыв коммуникации» между работами художника и их зрителями, когда особое внимание привлекает именно чувственность, также указывает на их постколониальный контекст: художник одновременно и говорит на языке европейского искусства, и избегает его, что делает восприятие его работ двойственным, амбивалентным. Это резонирует также со специфическим постколониальным состоянием, которое в интерпретации Х. Бабы предполагает постоянное столкновение субъекта с «частичными», отчасти «опустошенными» означающими, непосредственно его преобразующее. Философ называет такую субъективность *молчаливым другим*. Так, находящийся в иноязычной и инокультурной среде человек по необходимости копирует жесты и манеру поведения местных жителей, не будучи в состоянии полностью воспринять ту знаковую систему, в которую они встроены. В одной из своих центральных работ Х. Баба анализирует подобный опыт, обращаясь к Дж. Берджеру, особо чувствительному к постколониальной проблематике и, как было отмечено выше, к творчеству Сузы: «Сознание мигранта пронизано историческими необходимостями, о которых не знает ни он сам, ни те, с кем он сталкивается. Поэтому его жизнь – словно сон другого. <...> Они наблюдают реальные жесты и учатся подражать им <...> в изнурительном повторении жест ложится на жест, точно,

11 Ф. Н. Суза. «Юные леди в Белсайз-Парке», 1962, холст, масло, 95х125 см, местонахождение неизвестно. См. [*Kurtha*, p. 47].

12 Ф. Н. Суза. «Сидящий человек в красном (по Тициану)», 1963, холст, масло, 115 х 95 см, местонахождение неизвестно [*Kurtha*, p. 57]. Работа Тициана «Портрет Карла V в кресле» (1548) была скопирована Сузой наряду с некоторыми другими копозициями венецианского живописца, такими как: «Портрет Пьетро Аретино», (ок. 1545) и «Венера Урбинская» (1538). [*Saffronart*].

но непреклонно, жесты штабелируются минута за минутой, час за часом. <...> Тело теряет в жесте свое сознание. Как непроницаемая маска слов...» [Ratnam, p. 67]. Таким образом, постколониальный субъект находится в пустотном зазоре между формой и содержанием, и я предполагаю, что именно такое состояние поэтизирует Суза.

Внимание известного писателя и художественного критика Джона Берджера к Сузе, выраженное в заметке 1954 года, ныне опубликованной в сборнике текстов «Портреты», стало поворотной точкой как для осмысления искусства Сузы, так и других художников индийского модернизма. Берджер пишет о появлении «нового гуманистического азиатского искусства»; по его словам, «он (Суза, – Е.К.) захватывает несколько традиций, но не служит ни одной из них» [Баба, с. 110]. Это высказывание часто сопровождает разговор о творчестве художника, потому что отражает его «бездомность», незакрепленность и амбивалентность его образов, возникающих на территории неустойчивости или гибридности.

Примечательно, что мутациям, деконструкциям и прочим деформирующим процессам в творчестве Сузы чаще подвергаются мужские персонажи. Женские фигуры, если изображаются в гетеросексуальной паре, будто сакрализированы и защищены от деформации – например, в работах «Мужчина и женщина» (1959)¹³ или «Психиатр и его жена» (1993)¹⁴.

Гибридность, характеризующая субъективность художника, проявляется в специфической образности, которая может быть рассмотрена как следствие смешения различных художественных языков (традиционного индийского искусства и европейского модернизма). Таким образом, если при анализе творчества Сузы не учитывать постколониальную проблематику, художник должен рассматриваться как эпигон искусства европейского модернизма. Если анализировать его творчество в постколониальной перспективе, становится ясным, что его диалог с европейским модернизмом имеет принципиальный характер: он находится в мучительном поиске ответа на вопрос, какова идентичность индийского художника и что может представлять из себя *индийский* модернизм. Так, постколониальная теория позволяет представить творчество художника как принципиально объемное и многомерное, направленное на решение глобальных вопросов культурной политики.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Баба Х. Диссеминация: время, повествование и края современной нации // Синий диван. Журнал / Под ред. Е. Петровской [Вып. 6]. М.: «Три квадрата», 2005. С. 68—118.

Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. – М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Пер. с франц. А.В. Шестакова. – СПб.: Machina, 2011. – 176 с.

13 Ф.Н. Суза. «Мужчина и женщина», 1959, масло, доска, 115 x 125 см, местонахождение неизвестно. См. [Kurtha, p.156].

14 Ф.Н. Суза. «Психиатр и его жена», 1993, масло, холст, 86 x 114 см, местонахождение неизвестно. См. [Kurtha, p. 131].

Кузина Е.О. Модернизм в индийском искусстве: «Прогрессивная группа художников». 1947–1954. Бомбей // Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / Ред-сост. Д. Н. Воробьева – М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, 2017. С. 235–243.

Шептунова И. И. Изобразительное искусство Индии XX в. в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. – М.: ГМВ, 2016.

Artnet / URL: <http://www.artnet.com/artists/francis-newton-souza/untitled-man-and-woman-in-an-interior-a-wusKrYv4QpqZkfTg1nRpqQ2>]. (Дата обращения 6.10.2018.)

Brown R.M. Art for a Modern India, 1947–1980. – Durham; London: Duke University Press, 2009. – 224 p.: ill.

Dalmia Y. The Making of Modern Indian Art: The Progressives. – New Delhi: Oxford University Press, 2001. – 339 p.

Kurtha A. Francis Newton Souza (1924-2002). Bringing Western and Indian Modern Art. Mapin Publishing, 2006. – 212 p.

Ratnam N. This is I // After Criticism. New Responses to Art and Performance / Ed. Gavin Butt. Blackwell Publishing Ltd, 2005. P. 65-78.

Rob Dean Art / URL: <https://www.robdeanart.com/cgi-bin/exhibition.pl?action=detail&exhibition=20100909&stockref=20100907181935&catno=57>]. (Дата обращения: 6 октября 2018 года.)

Saffronart: Summer online auction 18–19 June 2014 / URL: <http://www.saffronart.com/auctions/PostWork.aspx?l=10473>]. (Дата обращения 22.10.2017).

Д.Н. Воробьева

Индийское современное искусство – традиция на экспорт?

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ВОРОБЬЕВА ДАРЬЯ НИКОЛАЕВНА, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, доцент Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, доцент Института классического Востока и античности НИУ «Высшая школа экономики».

darya_vorobyeva@mail.ru

VOROBYEVA DARYA N., Candidate in Art History, Senior Researcher, State Institute of Art Studies, Associate Prof. in Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov and HSE Institute for Oriental and Classical Studies.

darya_vorobyeva@mail.ru

SUMMARY:

IS THE MODERN INDIAN ART – TRADITION FOR EXPORT?

Searching the national language, Indian artists often reuse the sacred images and symbols, thus transferring them from the religious to the profane context. Is it a specific stamp – a marker allowing the western viewer to read the positioning of the artist as a part of his native culture, or a sincere artistic gesture and continuation and transformation of the tradition in a new environment and the new context? Whether the Indian artists are trying to be interesting to the Western audience or trying to express themselves with a new language, corresponding to modern realities? And how deep are the roots of the characters, used in their works.

KEY WORDS: Indian contemporary art, ethnocultural symbols, modernism, Subodh Gupta, Anish Kapur.

АННОТАЦИЯ:

Легкосчитываемые сюжеты индийского актуального искусства, носящие этнокультурный характер, вызывающие у зрителя приятное чувство «узнавания», зачастую у профессионального искусствоведа рожают двоякое чувство и состояние вопрошания: насколько это является данью традиции? или все-таки трактуется мировым арт-рынком, падким на подобного рода высказывания, трактуемые критикой как личностные? Насколько глубоко художники понимают традицию?

И что стоит за копированием произведений древних? Эти вопросы будут подниматься в докладе на примере творчества индийских художников, произведения которых украшают мировые музеи современного искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: индийское современное искусство, этнокультурные символы, модернизм, Субодх Гупта, Аниш Капур.

СТАТЬЯ:

Последнее десятилетие становится все более очевидным, что современные индийские художники чаще работают с культурными кодами своей родины. Является ли этот поворот целенаправленным, связанным с запросами мирового рынка или внутренней потребностью художника? Быть может это стадийное развитие искусства, в своей истории должное пройти определенные этапы или же реакция на глобализацию? Влияет ли на выбор тем каким-либо образом культурная политика национально ориентированного правительства или же это определенная форма художественного эпатажного жеста? Поиск ответов на эти и другие вопросы, которые возникли после первой конференции «Современное искусство Востока», как со стороны слушателей, так и у меня как исследователя, будет темой данной статьи. Мы обратимся к творчеству наиболее значимых художников, мировых знаменитостей, проанализировав их обращение к национальным темам. В попытках найти ответы, приходишь порой к диаметрально противоположным выводам.

Прежде всего ответим на самый простой вопрос, может ли оказывать влияние на выбор тем национально ориентированное правительство? Ответить на него помогает анализ фактов. Прежде всего, показателем внимания правительства к современному искусству служит представительство страны на Венецианской биеннале, главном мировом «смотре» современно искусства. В 2011 г. Индия впервые приняла участие в Венецианской биеннале, куратором национального проекта выступил поэт, арт-критик и видный культурный деятель Ранджит Хоскотте, после чего было запланировано строительство национального павильона. Однако дальше дело пока не пошло – каждый раз Академия Лалит Кала (Lalit Kala Academy), государственная организация, ответственная за состояние современного искусства, готовит заявки в Министерство, но процесс стопорится, и это уже стало болезненной темой в кругах современных индийских художников, не имеющих возможности быть полноценно представленными на самой главной мировой биеннале. Таким образом, очевидно, что на мировой арт-сцене индийское правительство не стремится представлять искусство своей страны.

Тем не менее, в сборных биеннальных проектах в разных странах никогда не обходится без индийских художников или художников индийского происхождения (частыми являются Субодх Гупта, Шильпа Гупта, Аниш Капур, Бхарти Кхер, Равиндер Редди). В частности, можно судить по московской биеннале, на которых мы видели всех художников, упомянутых выше и некоторых других. То есть, мировой общественности и именитым кураторам индийское современное искусство очень интересно.

С другой стороны, в Индии проходят масштабные выставки-фестивали

современного искусства, например, триеннале, инспирированная в 1968 г. упомянутой выше государственной Академией Лалит Кала и существующая до сих пор. Но это событие носит локальный характер и остается практически не заметным для мирового арт-сообщества. Таким образом очевидно, что государство, не проявляет большой заинтересованности в развитии и пропаганде современного искусства, не считая, очевидно, его важной областью культуры, так как массовым оно точно не может быть (это не поп-культура). Соответственно, и влиять на современное искусство государство так же не влияет.

Несмотря на все, современное искусство в Индии существует и достаточно популярно не только за рубежом, но и внутри страны. Здесь хочется поделиться интересным фактом из личной биографии. Во время визита в музей в Мумбаи к нам подошел продавец миниатюр (а индийская миниатюра была долгое время, как известно, одним из видов традиционной живописи со своими сложившимися стилистическими особенностями, которые сильно отличаются от западной живописи, традиция жила долгое время и существовали целые касты живописцев, передававшие умение из поколения в поколение) и сказал, что сейчас миниатюры уже не пишут, а все художники занимаются «современным искусством» и причем существуют «деревни художников». На мой вопрос: «Какое это современное искусство?» – он ответил, что это большие живописные полотна, выполненные масляной краской, по преимуществу абстрактные и на это настроены целые деревни художников. Видимо, есть спрос, если мастера занимаются таким современным искусством. Индийцы известны как отличные колористы, поэтому им замечательно удается создание абстрактных работ. Но сама я, к сожалению, до упомянутой деревни художников в окрестностях Мумбаи так и не доехала и даже не знаю, действительно ли она существует. Однако в сети Интернет можно обнаружить массу сайтов по продаже подобной живописи.

В Индии в настоящее время достаточно хорошо развит арт-рынок, в крупных городах – Мумбаи, Нью-Дели, Калькутте, Джайпуре, Майсоре, – есть галереи современного искусства, практически в каждом индийском городе есть выставочные залы, и количество их увеличивается с каждым годом. Активно себя представляют они и онлайн. Интерес к современному искусству Индии очень высок; однако индийская элита, покупающая произведения искусства, – это люди западноориентированные или точнее, образованные на Западе.

Как уже было сказано, государство достаточно индифферентно относится к современному искусству, не создавая возможностей для художников. И художники начали собственное движение. В Кочине (штат Керала) в 2012 г. была организована Kochi-Muziris Biennale, поддерживаемая преимущественно частными фондами, получившая также одобрение правительства штата. И здесь, далеко от, казалось бы, основных центров сосредоточения современного искусства, возникло событие, которое приобрело мировой масштаб и проводится регулярно. В 2015 году организаторы биеннале Бос Кришнамачари и Рияс Кому были включены британским Артревью в сотню самых влиятельных людей мирового современного искусства.

В 2013 г. в Пуне, в штате Махараштра, была организована Pune Biennale,

своей задачей поставившая объединение искусства, архитектуры и дизайна. К ее появлению правительственные структуры также не были причастны. Таким образом, каждый год в Индии в разных штатах проводится событие мирового масштаба.

Итак, несомненно, художники в Индии существуют отдельно от правительства, не подчиняясь и никоим образом, не отражая в своем творчестве актуальные политические тенденции. Они создают, курируют и продвигают собственные события, не ожидая помощи от государства. Поэтому появление этнокультурных мотивов в творчестве объясняется их внутренней потребностью или же потребностью рынка. Рассмотрим это далее.

Индийские художники достаточно давно стали задумываться над тем, как позиционировать себя через принадлежность к собственной культуре. Утрата образованными людьми знаний о своих корнях началась еще до XX в., в колониальный период, сведения о родной культуре приобретали фрагментарный характер. Восстановление же утраченного и рефлексия по этому поводу в художественном творчестве проявились еще до объявления Независимости. И всегда параллельно процессам художественным были процессы политические, связанные с протестными настроениями в среде культурной элиты: Бенгальское Возрождение, связанное с подъемом национально-освободительного движения, движения свадеша, обретение независимости – и опять новые поиски художественного национального языка. Можно ли сейчас связывать столь массовое обращение к символам с националистическим движением внутри страны, реакцией на глобализацию или же затянувшимся постколониальным состоянием? Несомненно, каждый случай уникален.

Рассмотрим наиболее представительных современных художников, звезд мировой арт-сцены, в творчестве которых можно увидеть отсылки к традиционной культуре. Прежде всего, конечно, следует сказать о Субодхе Гупте (Subodh Gupta, р. 1964). Творчество Гупты мною уже разбиралось на первой конференции «Современное искусство Востока» [Воробьева 2017] но в рамках данной темы не могу не упомянуть, так как его можно смело назвать «энциклопедией индийских символов». Он оперирует наиболее значимыми образами индийской культуры, включая зачастую табуируемые западным обществом темы в контекст современного искусства, оставаясь в рамках дозволенного своей традицией. Казалось бы, что может удивить западного зрителя, какие темы могут шокировать, когда он все видел? Но, к примеру, он любит использовать в своих работах такой материал, как коровий навоз... Он считается в Индии чистым продуктом, так как происходит от коровы, священного животного, и используется в хозяйстве. Субодх Гупта строит из высушенных коровьих лепешек хижину и выставляет под названием «My mother and me». Тем самым художник отсылает к беднейшему населению Индии, живущему тем не менее в гармонии с собой и природой, находясь в рамках своей традиции. Ведь не одним путешественником отмечалось, что, несмотря на бедность, индийский человек умеет быть счастливым, находясь в ладу с самим собой, и это именно то, что потерял человек, столкнувшийся с глобальным миром. Отказываясь от собственной национальной культуры, чело-

век теряет самое важное!

Бхарти Кхер (Bharti Kher, 1969 г.р.), супруга Гупты, – индианка, родившаяся в Англии, вернувшаяся на родину уже взрослой – один из наиболее продаваемых художников в мире, в своих скульптурах использует многие узнаваемые образы Индии. Визитной карточкой художницы стали бинди – миниатюрные налобные женские украшения, которыми она усеивает «кожу» своих объектов. Ее программной работой является скульптура лежащего слона в натуральную величину – «Кожа говорит не своим языком» («The skin speaks the language not its own», 2006) Два важнейших символа индийской культуры – слон и бинди были соединены в одном произведении. Эта работа стала иконической, выразив конфликт традиции и современного общества. Бинди – не просто украшение, в нем заложена глубокая символика, связанная с ритуалом, сакральным центром бинду – семенем, из которого произрастает все, сама форма напоминает зародыш. Именно символика играет важную роль при выборе автором метода своего высказывания. Помимо этого, бинди – это знак, отмечающий то, что скульптура создана именно индийским художником. [Bharti Kher]

Сударшан Шетти (Sudarshan Shetty) (1961 г.р.), известный художник, скульптор, куратор Третьей биеннале в Кочине. В рамках темы статьи следует упомянуть его работу «Шунья Гхар» («Дом пустоты»), которая была представлена в 2016 году в Национальной галерее современного искусства [Sudarshan Shetty], в ней он обращается к традиционным архитектурным формам, реконструируя пространства своего детства: храм, дом и другие объекты. Он использует найденные материалы, потертые временем, из которых получают псевдо-старинные объекты. Изначально созданные как декорации к фильму, объекты затем в виде инсталляции были выставлены на биеннале. Художник говорит, что его работа «Шунья Гхар» была вдохновлена высказыванием поэта-мистика Горакхнатха, жившего в XII в.: «Кто спит или бодрствует в этом городе, этом доме, этом поселении, в этой крепости ничтожества?» [Architectural Digest]

Известный художник Атул Додия (Atul Dodiya) (1959 г.р.). Работает в разных медиа. Серия его работ, заимствуя техники поп-арта, включает в них индийскую образность, узнаваемую и зачастую достаточно брутальную: исторические личности (например, он много работает с образом Махатмы Ганди), женщины в традиционных сари, образы известных киногероев прошлого, индийские божества и т.д. В своей серии двойных работ с железными ролл-ставнями (характерным атрибутом мумбайских лавочек), над которой он работает в 2000-х, он сталкивает традиционное и современное, мифологию и реальность, причем зачастую трагическую. Это двойные работы, в которых, правда, никогда нельзя увидеть оба изображения одновременно полностью – когда ставня закрыта, видишь внешнюю картинку, когда открыта – внутреннюю, обе они видны лишь когда ставня поднята наполовину. Яркой работой является «Махалакшми», где внешнее изображение – китчево яркое изображение богини, а внутреннее – черно-белое, где показаны три покончившие жизнью молодые девушки, родители которых не могли заплатить за приданое.

Не хочется обходить стороной и Аниш Капура (Anish Kapoor) (1954 г.р.),

который давно уже живет в Англии и называет себя британским художником, однако в своих произведениях, особенно последних лет, он, возможно даже подсудно, возвращается к своим корням. В работе «Моя алая родина» мы видим и символический в индийской культуре круг, семантика которого настолько обширна – от колеса и его значения (колесо закона, колесо времени, колесо сансары), мандалы, круга, очерчиваемого при постройке храма архитектором стхапати, размечающим площадку будущей постройки. Здесь отмечен и центр – бинду – важнейшая составляющая мандалы. И все это алого цвета... Если вспомнить, что абстракция – это янтры – сакральные диаграммы, через которые в индийской культуре осмыслялось строение мира, которые использовались для медитации, издревле характерны для индийской культуры и традиции, то понимаешь, что творчество скульптора-абстракциониста находится не только в русле глобальных тенденций, но и вполне себе в русле индийской традиции, продолжая и развивая ее в новых формах [Lisson Gallery].

Джитиш Каллат (Jitish Kallat) (1974 г.р., Мумбаи) очень многогранен, он работает в разных видах современного искусства: помимо скульптуры также инсталляция, перформанс, видеоарт, но, в принципе, подобная многогранность характерна для большинства современных индийских художников, не ограничивающих себя в выборе медиа. Художник начинает переосмысливать вопросы сакральной геометрии, в его работе «Ковариации, или Сакральная геометрия», представлена биоморфная бесформенная скульптура-ящик, напоминающий архетипический образ мировой горы, воплощение древнейших представлений о вселенной, населенной многочисленными созданиями, глаза которых смотрят на нас изнутри. Основной темой его творчества является жизнь отражение разных сторон жизни жителей Мумбаи, их представлений и верований. Убитые или обездоленные жители Мумбаи, глобализация, кастовая и общественная напряженность.

Ракиб Шоу (Raquib Shaw) (1974 г.р.) Создает фантасмагорические, чрезвычайно детализированные работы, в которых использует многочисленные отсылки к различным произведениям, как индийским, так и европейским, комбинируя одно с другим, он рассуждает о современном состоянии человеческого общества через метафоры и цитаты. Тем не менее, очевидно, что в данном случае для него немаловажно следование индийской иконографии и его произведения чрезвычайно «индийские» по своей эстетике заключающейся в избыточности и красочности. [Tate Britain]

Скульптор Равиндер Редди (Ravinder Reddy) (1956 г.р.) обращается к образам и стилистике индийской религиозной пластики, превращая их в объекты поп-арта. Колористически яркие, на грани китча, его женские головы – головы Деви, индуистской богини, являются, пожалуй, не только уже его визитной карточкой, но всего южноазиатского искусства, широко узнаваемые в пространстве любой международной выставки. Он начинает их делать с конца XX в. (1995 – первая женская голова) и до сих пор они пользуются популярностью у кураторов и коллекционеров, как западных, так и индийских, включая звезду индийского кинематографа Шах Рукх Кхана. Работы художника московский зритель видел

на Третьей московской биеннале современного искусства. [Saffron Art]

Мусульманка Зарина Хашми (Zarina Hashmi) (1937 г.р.) в своем творчестве интерпретирует исламскую традицию через минимализм, геометрию и письменность. Следуя завету не изображения живых существ, она создает насыщенные смысловыми наслоениями работы [Luhring Augustine]

Налини Малани (Nalini Malani) (1946 г.р.) на недавней персональной выставке, показанной в Амстердаме, в видеоработе «Трансгрессии» использует элементы индийской культуры разных временных пластов: разные шрифты индийской письменности превращаются в дождь, транслируя проблему постепенного исчезновения коренных языков по причине отсутствия к ним внимания в индийских школах и заканчивается пестрыми кадрами болливудского кино. В экспозиции представлены прозрачные цилиндры с живописью внутри них, одним из сюжетов является охотник на слоне и изображение богини-воительницы Дурги. Одной из тем, проходящих через все творчество художницы является разделение Пакистана и Индии и их конфликт, который аллегорически изображают два боксера. [Stedelijk Museum]

Несомненно, художники обращаются к узнаваемым образам не просто так. Именно через них можно донести ту внутреннюю идею, которая волнует художника, и не просто донести, но персонализировать, сообщить ей национальную узнаваемость. Например, художница Пушпамала Н. (Pushpamala N.) (1956 г.р.) критикует индийские культурные стереотипы, связанные с ролью женщины в обществе. По образованию она скульптор, но занимается в настоящее время больше перформансом и фотодокументацией. Используя узнаваемые в массовой культуре образы, она поднимает гендерные вопросы, задумывается значении места, о роли истории. Интересно позиционирование художницы самой по себе – яркие работы из серии «Нарративные истории», художница в образе богини Лакшми и выбор западной галереи – предпочтение сепийным работам (профиль художницы на сайте галереи Саатчи) [Saatchi Gallery].

Рина Банерджи (Rina Banerjee) (1963 г.р.) переосмысляет индуистских божеств в современном контексте. Ее Дурга – традиционно понимаемая как богиня-воительница, не воюет, а отдыхает. Культура не стоит на месте, говорит художница, образы меняются, в том числе и образы богинь [Rina Banerjee]. Кстати, это можно заметить также и в религиозном индийском искусстве, где боги получают новые атрибуты соответственно новым веяниям времени [Воробьева, 2018].

И следует закончить перечисление именитых современных индийских художников наиболее молодым представителем: Нандан Гхия (Nandan Ghiya) (1980 г.р.) деформирует старинные фотографии, этнокультурная принадлежность которых, а именно их «индийскость», не оставляет сомнения. Он это делает новым «цифровым способом», представляя в своих работах столкновение традиции с неизбежными глобальными трансформационными процессами современности. В его работах традиционные образы рассыпаются, размываются, стекают, пикселизуются – такая цифровая интерпретация сюрреалистического подхода [Nandan Ghiya].

Клише, образы массового сознания – неперенный объект рефлексии современных художников. И в разных культурах, это естественно, они отличны, и индийские художники работают с узнаваемо индийскими образами – мифологическими

и историческими, религиозными образами и образами новых божеств – киногероев, подмечая характерное на улицах городов, или более узко – с персонализированными образами своего детства, связанными с собственной историей, религиозной принадлежностью и т.д.

Выше упомянуты были лишь некоторые из современных индийских художников, чрезвычайно значимые, оцененные на мировой арт-сцене. Это художники разных поколений, которые работают с традиционной культурой своей страны, с ее знаками и символами, в разных техниках, методах, тематика их работ также всегда отлична, как разнообразны проблемы, затрагиваемые художниками.

Ужасающая экологическая обстановка – загрязненные перенаселенные города, с большим количеством старого транспорта, нерегулируемыми выбросами мусора, особенно пластиком. Соотечественники, находящиеся за гранью бедности. Социальная проблематика не уходит от взгляда индийских художников, которым есть с чем сравнивать, путешествуя по другим странам. Она не только становится темой для рефлексии, и достаточно часто, эта тема становится узнаваема и брендируется художниками. Другой болезненной темой является, несомненно, сепарация Индии и Пакистана. Часто эта и другие темы передаются художниками через образы, маркированные индийскими этнокультурными особенностями.

Обращение к культурным кодам страны может быть объяснимо стадийностью развития искусства, прошедшего период модернизации и отрицания, постколониальную адаптацию. Это реакция искусства, пережившего практически исчезновение национальной школы и последующий поиск этнокультурной идентичности. Помимо всего прочего, это, несомненно, также общекультурная реакция на глобализацию.

Несомненным является то, что в выборе объектов отображения многих индийских художников. важнейшую роль играет семантика. И этнокультурная принадлежность в творчестве прослеживается даже в творчестве художников, покинувших свою родину, что связано с особенностями оптики, происходящей из основ мировосприятия, которое закладывается даже не в детстве, а гораздо глубже – генетически, передается из поколения в поколение.

И в конце, как бы оправдываясь за несколько суженную проблематику статьи и круг упомянутых авторов, хочется сказать, что, несомненно, коллекционируя свои представления о современном искусстве вообще и Индии в частности, каждый исследователь и просто наблюдатель всегда будет субъективен. Во всем разнообразии взгляд фокусируется на том, что отвечает определенным внутренним запросам. Даже выделяя общие тенденции, мы оставляем вне поля зрения большую часть художественной сцены. Меня, как исследователя, занимающегося вопросами иконографии и иконологии индийского искусства, поиском заложен-

ных смыслов и уровней интерпретации, конечно же больше всего заинтересовывают параллели с искусством более раннего времени и трансформации традиционной иконографии в искусстве современном, корни современного искусства, насколько важна художнику его укорененность в традиции, в культуре, какие культурные коды он транслирует через свое творчество.

Хочется завершить статью словами куратора биеннале в Кочине Сударшана Шетти, которые, на мой взгляд, отражают понимание индийскими художниками своего места в мировом искусстве и вообще в историческом моменте: «Это чрезвычайно важно – знать кем мы были, чтобы понимать, кто мы есть».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Воробьева Д. Н. Метаморфозы Ганеши. Эксплуатация образа любимца Индии // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур». Ред.-сост. Е.И. Кононенко. М.: ГИИ, 2018. С. 159–174.

Воробьева Д. Н. Переосмысление сакральных образов в современном искусстве Индии // Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / Ред.-сост. Д. Н. Воробьева М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, 2017. С. 346-351. (РИНЦ)

Architectural Digest [Электронный ресурс] URL: <https://www.architecturaldigest.in/content/sudarshan-shetty-shoonya-ghar-bdl-museum/#s-cust0>

Bharti Kher [Электронный ресурс] URL: <https://www.bhartikher.com>

Kochi-muziris biennale [Электронный ресурс] URL: <http://kochimuzirisbiennale.org/#>

Lisson Gallery [Электронный ресурс] URL: <https://www.lissongallery.com/artists/anish-kapoor>

Luhring Augustine [Электронный ресурс] URL: <https://www.luhringaugustine.com/artists/zarina>

Nandan Ghiya URL: <http://www.squarecylinder.com/2015/07/postdate-photography-and-inherited-history-in-india-san-jose-museum-of-art/>

Pune Biennale [Электронный ресурс] URL: www.punebiennale.in

Rina Banerjee [Электронный ресурс] URL: <https://rinabanerjee.com>

Saatchi Gallery [Электронный ресурс] URL: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/pushpamala_n_whipe12.htm

Saffron Art Gallery [Электронный ресурс] URL: <https://www.saffronart.com/artists/g-ravinder-reddy>

Shunya Ghar. [Электронный ресурс] Text by Vyjayanthi Rao National Gallery of Modern Art, 2016 – 112 p.

Stedelijk Museum [Электронный ресурс] URL: <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/nalini-malan>

Tate Britain [Электронный ресурс] URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-raqib-shaw>

А. Е. Кожевникова

Синкретизм как основа и связующая нить прошлого и настоящего индийского театрального искусства

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КОЖЕВНИКОВА АЛИНА ЕВГЕНЬЕВНА, магистр искусств, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. Действительный член профессионального общественного объединения РОО «Арт-терапевтическая ассоциация»

koalina@bk.ru

KOJEVNIKOVA ALINA EVGENIEVNA, Master of arts. The faculty of arts of Lomonosov Moscow state University. Full member of professional public association ROO «Art therapy Association».

koalina@bk.ru

SUMMARY:

SYNCRETISM AS A BASIS AND A CONNECTING THREAD BETWEEN THE PAST AND THE PRESENT OF INDIAN THEATER

The article concentrates an attention on the features of the modern repertoire of professional and popular Indian music theatres and traditional festive theatrical performances. Disclosure of any topic concerning Indian theatrical art is impossible without recourse to its ancient origins, i.e. by the beginning of the formation of its syncretic framework. Their main provisions received full theoretical and aesthetic interpretation in an encyclopedic treatise *Natyasastra* (generated by the turn of the eras). Becoming the traditional they always kept its original essence over the next two millennia continually raised and transformed. Thanks to these traditions, modern Indian theatrical practice has not lost its characteristic features, foremost among which is still the syncretic nature of acting. This adherence to traditional canons in any way does not prevent, but rather contributes with equal success to carry out in different States of the country some staging performances based as on episodes from ancient *Ramayana* and *Mahabharata* and as in the stories of Shakespeare's plays. At the same time a considerable interest has the creative productions in South Indian theatres in cooperation with Western ballet companies, which are based on complex but harmonious interweaving of the diverse theatrical-choreographic systems. Increasingly frequent references to the origins of syncretism, appearing in Western art, raises the question about the possibility of using Indian theatrical traditions in contemporary

KEYWORDS: Indian theatrical art, syncretic framework, Natyasastra, Ramayana
АННОТАЦИЯ:

В представленной статье фиксируется внимание на особенностях современного репертуара профессиональных и народных индийских музыкальных театров и традиционных праздничных театрализованных представлений. Раскрытие любой темы, касающейся индийского театрального искусства, невозможно без обращения к его древним истокам, т.е. к началу формирования основ его синкретизма. Их главные положения получили всестороннее теоретико-эстетическое толкование в энциклопедическом трактате «Натьяшастра» (созданном ещё на рубеже эр), и в течение двух последующих тысячелетий, несмотря на преобразования, сохраняли свою сущность. Главной характерной чертой театра по-прежнему остаётся синкретическая природа актёрского мастерства. Следование установившимся канонам ни в коей мере не мешает, а напротив, способствует с равным успехом осуществлять в разных штатах страны постановку спектаклей как на эпизоды из индийского эпоса – «Рамаяны» и «Махабхараты», так и на сюжеты шекспировских пьес. Значительный интерес представляют творческие работы талантливых мастеров индийского сценического искусства и некоторых южноиндийских театральных коллективов в союзе с западными балетными труппами, в основе которых лежит сложное, но гармоничное переплетение разнородных театральных систем. Появляющиеся в западном искусстве всё более частые обращения к истокам синкретизма поднимают вопрос о возможности использования индийских театральных традиций в современной европейской сценической практике.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: индийское театральное искусство, синкретичная основа, Натьяшастра, репертуар, Катхакали, Якшагана

СТАТЬЯ:

Театральное искусство Индии известно своими древними традициями, которые, хотя и не претерпевали какой-либо серьёзной «ломки» на протяжении более чем двух тысячелетий, но и не могли одновременно не подвергаться разного рода преобразованиям, отражавшим происходившие в стране и в мире как геополитические, так и общекультурные процессы. Нахождение Индии до 1947 г. под английским влиянием вызывало с одной стороны естественное стремление творческой элиты к защите собственного культурного наследия, а с другой – по мере знакомства с западными тенденциями – знаменовалось попытками расширения тематики репертуара и используемых сценических приёмов. Вхождение в мировое художественное пространство после получения страной независимости, через организацию выставок, участие в международных фестивалях и регулярных зарубежных гастролей музыкальных и театральных коллективов, создавало реальные предпосылки для придания традиционному искусству заметных черт современности при одновременной стойкой приверженности укоренившимся канонам. Сегодня по всей Индии можно увидеть постановки не только традиционных

музыкально-танцевальных драм, но и весьма своеобразные интерпретации спектаклей западной культуры.

В этой связи аналитическому осмыслению подлежит не только содержание репертуара, но и гармоничность сосуществования в нём древнейших и современных произведений сценического искусства. Причём это относится и к спектаклям высокого профессионального уровня, и к традиционным народным театрализованным представлениям, приуроченным к религиозным праздникам и разыгрываемым, как правило, на открытых площадках. Благодаря своей синкретичной природе, индийское театральное искусство становится обладателем особых характерных качеств, уникальных традиций и навыков, веками передающихся из поколения в поколение, что практически стирает временные границы.

Природа художественно-теоретических основ индийского театрального искусства (т.е. нерасчленённость в нём видов и форм художественного творчества, изобразительного искусства, драмы, музыки, танца, пантомимы) и соподчинённость средств выразительности (сценической речи, символической атрибутики, костюма, грима и т.д.) в деталях была описана ещё две тысячи лет назад в уникальном энциклопедическом трактате «Натьяшастра» («Учение о драме»), созданном в период II в. до н.э.—II в. н.э. [см. *Natyasastra*]. В нём красной линией проходит идея взаимосвязанности человека, природы, религии, а также присутствуют обстоятельные рассуждения об органичном сочетании драматургии с музыкальной образностью и особенностями танцевального искусства.

Кроме того, синкретичный характер художественного творчества предполагает и неразрывную связь с социальной средой, спецификой трудовой и ритуальной практики, культами и магическими обрядами. В стране до сих пор неизменно соблюдается традиция театрализованного оформления древнейших праздников, посвящённых как различным божествам (Дурге, Лакшми, Кали, Ганеше и др.), так и животным (змеям, коровам, птицам и т.д.). Как правило, эти праздники носят обрядово-синкретичный характер с переплетением разыгрываемых мифологических сюжетов и песенно-танцевальных ритуалов (как богослужбных, так и почти игровых с шуточными персонажами), и часто заканчиваются шумной процессией с торжественным погружением в воду реки красочных глиняных изображений почитаемых божеств. Во всех подобных случаях определяющим фактором действия является следование канону.

Профессиональные актёрские навыки пения и танца, в неотъемлемой связи с пантомимой, исторически передавались изустно от учителя к ученику (традиция *парампара*) и шлифовались в течение веков. Значение их носит сакральный характер, о чем свидетельствуют многочисленные скульптуры и барельефы с их изображением на стенах храмов. Вырабатывались каноны, направлявшие эстетическое творчество в строго обозначенных пределах. При этом в «Натьяшастре», в действиях актёра предусматривалась и свобода импровизации, но (!) в определенных канонических границах. Сохранение в творчестве подобного разумного баланса всегда являлось неотъемлемой частью индийского актёрского мастерства и придавало ему универсальную профессиональную разносторонность [Ватсыян], складывающуюся из символических движений: мудра (разнообразные пози-

ции пальцев), хаста (жесты рук), карана (108 характерных поз Шивы), объединяемых понятием абхинаи (искусство игры). Всё это осуществлялось в строгом соответствии с детально разработанной образно-эмоциональной концепцией расы – эстетического переживания, эмоции, – отражающей сферу чувств и душевных состояний в произведении искусства. [Алиханова].

Отмеченные особенности имеют непосредственное отношение и к индийскому театру последних семидесяти лет. В большинстве театральных репертуаров со всей очевидностью проявляется приверженность традиционному драматическому искусству, синкретичная природа которого по-прежнему является основополагающим стержнем и связующей нитью между прошлым и настоящим. Наряду с постановкой новых музыкальных драм не угасает интерес и к произведениям, созданным ещё в середине первого тысячелетия драматургами Калидасой, Шудракой, или в начале второго тысячелетия – знаменитым Джаядевой. Этот известный бенгальский поэт и музыкант XII в. на основе легенд о юном боге Кришне (именуемом также Говиндой) и его возлюбленной пастушке Радхе представил своё сочинение на санскрите под названием «Гита-Говинда» («Воспетый Говинда»). В литературе это творение Джаядевы известно и как многочастная поэма, и как поэтическая драма, однако автор выстроил её как синкретичную музыкальную драму по принципу циклического развития – с чередующимися сценами-эпизодами, центральным ядром которых является песня (с чётко обозначенными самим автором ладоинтонационной и ритмической основой) [Джаядева]. Эта высокохудожественная музыкально-танцевальная драма, повествующая о любви мифологических героев, широко известная в своё время, ныне не только не ушла в забвение, но и по сей день представляется на многих театральных сценах Индии. Более того, в известной мере она послужила рождению нового типа музыкально-танцевальных представлений «Рас-лила» («красочная игра»), разнообразные варианты которой (начиная с XVI–XVII вв.) разыгрываются по случаю соответствующих религиозных праздников группами актеров, нередко спонтанно организованными, состоящими из любителей и профессионалов. Эти красочные традиционные представления на сегодняшний день являются наиболее популярными практически на всей территории Индии [подробнее см. Морозова].

Отдельного внимания также заслуживает и музыкально-танцевальная драма «Дашаватар», выросшая из небольшого хвалебного гимна (стути), посвящённого десяти аватарам (реинкарнациям) Вишну. Попытки представить это безымянное, весьма распространённое вокально-поэтическое произведение в виде самостоятельного спектакля отмечались ещё с конца XVII в. К этому побуждали большие творческие возможности для актёров – изображать божество, появлявшееся на земле в различных воплощениях (как Рыба, Черепаха, Вепрь, Человеколев, Карлик, Парашурама, Рама, Кришна, Будда и Калкин). Сценические перевоплощения подобного рода отразились на преумножении канонического «языка» жестов и символике «застывших» поз (караны), способных фиксировать различные формы и эмоциональные состояния создаваемых образов. Наконец, самый значительный вклад в создание целостного танцевально-драматического спектакля был внесён уже в двадцатом столетии музыкальным театром Махараштры

(штат в центральной части Индии), объединившим традиции классической драмы с художественными приёмами из религиозно-обрядовых и народных, практически уличных театрализованных представлений (тамаша) [подробнее см.: *Ranade A.D.*]. Это своеобразное смешение разных типов игрового действия способствовало выработке собственного сценического стиля, с очевидным превалированием его синкретичной основы. В дальнейшем, благодаря заслуженному успеху постановки этой музыкальной драмы, ей было обеспечено не только долгое, вплоть до наших дней удерживание в репертуаре данного театра, но и признание её своеобразным эталоном при создании новых постановочных решений.

Направленность на воплощение новаторских идей в театральном искусстве проявлялась и в восточной части Индии – в Бенгалии, и во многом была связана с творческими изысканиями Рабиндраната Тагора (1861–1941). Из созданных им 14 музыкальных драм, три последние – «Щама», «Читрангада» и «Чандалика» (поставленные в 30-х годах XX в.) признаются не только шедеврами музыкально-поэтического творчества в индийской музыке и литературе, но и триумфом их синкретичного музыкально-танцевального воплощения на сцене, осуществлённого под руководством самого Р. Тагора. Благодарные потомки, обращаясь сегодня к постановкам этих драм (в Калькутте и Шантиникетоне), представляют их в обновлённой интерпретации, но с безусловным сохранением тагоровского постановочного стиля; что в результате привело к перерастанию достижений регионального значения во всеобщее национальное достояние.

Говоря о современном индийском театральном искусстве, нельзя обойтись без упоминания и такой выдающейся личности конца XIX–середины XX вв. как Удаи Шанкар. Видя возможные перспективы в развитии индийского театра, он изучал и переосмысливал различные танцевальные стили и традиционные виды музыкальной драмы, но в большей степени (в качестве основы для своего театра) отдавал предпочтение наидревнейшему стилю бхаратнатям и традициям танцевальной драмы Катхакали¹⁵. Этот выбор был не случайным, поскольку характеристикой этого южноиндийского театра (в штате Керала) служило уже само его название (Катхакали – это «рассказ-представление»). Его отличительной чертой был сложный язык жестов и виртуозных движений, а также необычайно яркие, своеобразные костюмы и головные уборы.

Изначально в постановках этого театра использовались маски, однако в дальнейшем в создании образа всё большее значение стала обретать мимика, и маски, наконец, уступили место гриму (хотя и очень «тяжеловесному», по сути копирующему маски). Усложнялся смысловой и соответственно ритмический рисунок танца. С учётом возрастающей сценической нагрузки актёр не всегда мог исполнять очередную натягити (сценическую песню) на должном уровне или, по крайней мере, так, чтобы её могли услышать зрители с дальних мест. В резуль-

¹⁵ Одна из одноактных музыкально-танцевальных драм «Саманья кшати» («Небольшая потеря»), поставленная Удаи Шанкаром по мотивам одноименной поэмы Р. Тагора, на музыку Рави Шанкара, в течение многих лет сохранялась в оригинальной версии этого всемирно известного танцовщика и режиссёра, и неоднократно ставилась в Калькутте под патронажем его детей – Маматы и Ананды Шанкар (талантливой актрисы и известного композитора). Подробнее о жизни и творчестве Удаи Шанкара (1900–1977), а также о его творческом содружестве с русской балериной Анной Павловой [Banerji]

тате постепенно произошёл почти полный переход исполнения вокальных номеров к певцам (сидящим в группе музыкантов у края сцены). Однако это не означало абсолютного освобождения актёра от пения, а лишь позволяло ему петь тише, но сохраняло за ним право ведущего. Именно он (а не вокалист) остаётся главным интерпретатором содержания песни, делает нужные акценты и визуально подчёркивает выразительные мелодико-поэтические интонации, сочетая их с танцевально-пантомимными движениями и жестами¹⁶.

Хотя музыкально-танцевальное театральное искусство Индии всегда базировалось на традиционных основах, это не означало, что индийское общество не было знакомо с феноменом европейского театра. Во времена колонизации, англичане поставили сначала в Калькутте, а затем в Бомбее некоторые драмы Шекспира и Мольера, пытаясь создать на этой основе постоянно действующий театр. Однако европейская манера подачи художественного материала показалась настолько чуждой массовому индийскому зрителю, что была отвергнута практически сразу, и более британцами не возобновлялась [*Banerji, p. 9*].

Вместе с тем уже в наше время театр Катхакали не побоялся наряду с традиционными сюжетами из «Рамаяны» и «Махабхараты» включить в свой репертуар спектакль по мотивам трагедии Шекспира «Отелло», разумеется, в своей интерпретации. Несмотря на то, что исторически актёрами в Катхакали являются только мужчины, постановщик Саданам Бала-кришнан пошёл на смелое нововведение – он привлёк для исполнения женских ролей танцовщиц южноиндийского стиля одисси. Поставленный в начале 2000-х гг., спектакль сразу получил признание у индийской публики, и остаётся в репертуаре театра по сей день.

Благодаря ежегодному фестивалю театрального искусства, проводимому в Дели, стал широко известен и спектакль другого южноиндийского народно-профессионального театра якшагана (из штата Карнатака) поставленный по мотивам шекспировского «Гамлета». До и после его показа на фестивале он прочно удерживается в репертуаре этого театра, и прежде всего по причинам, весьма схожим с экспериментом своего керальского соседа. Спектакль, осуществлённый режиссёром Н. Каби, полностью решён в игровых и постановочных традициях синкретизма; в действиях персонажей (также с традиционной нарочитостью) весьма рельефно подчёркиваются их «добрые» и «злые» намерения, а роль шута насквозь пропитана ярко выраженной комичностью, без чего не мыслятся какие бы то ни было театрализованные представления народных театров Карнатаки.

Без преувеличения индийское театральное искусство находится сегодня в состоянии полнокровной жизненной силы и всё больше привлекает внимание иностранцев своей оригинальностью и самобытностью. Следует отметить, что с учётом оживления процессов информационной глобализации театральные интеллектуалы и Индии, и Европы стали всё чаще предпринимать попытки своего рода взаимного художественного обогащения. В частности, известный французский хореограф Морис Бежар (основатель балетной труппы *Béjart Ballet*

16 Данные сведения получены автором из бесед с актёрами и музыкантами театра Катхакали и подкреплены собственными впечатлениями от представления драмы «Бхагавадджукья» (основанной на эпизоде из древней «Бхагавадгиты»).

Lausanne), проявил интерес к творчеству талантливого индийского танцовщика Панга Тходи Нарендрана, который сочетал в своём искусстве (как и в начале XX в. Удаи Шанкар) танцевальный стиль бхаратнатьям и театральные традиции катхакали. Результатом их знакомства стало решение Бежара вступить в творческий союз с возглавляемым Нарендраном театром «Калакшетра», что способствовало в дальнейшем созданию ряда успешно принятых публикой спектаклей.

Ещё одним интересным интерпретатором современных тенденций в индийском театральном-танцевальном искусстве является бенгалец по национальности, блистательный танцор и хореограф Акрам Хан. С детства он обучался искусству танца катхак, а затем в более зрелом возрасте стал осваивать современные европейско-американские танцевальные техники в различных хореографических школах Великобритании. Постепенно он пришёл к мысли о необходимости придать традиционному индийскому танцу и целостному спектаклю новое дыхание посредством европеизации, и в то же время – привнести в современный западный театр неповторимую экзотику индийской танцевально-пантомимной пластики, в сочетании с её самобытным мелосом. В качестве же главной – определяющей и связующей основы – он избрал именно синкретизм сценического действия. Создавая поистине мультикультурные представления с привлечением исполнителей из Азии и Европы, он использовал уникальный пластический язык, способный по-особому воздействовать на зрителя, вводя его в мир древних легенд путём образно-насыщенных танцевально-пантомимных движений, волнующих голосовых и инструментальных интонаций, захватывающих ритмов.

Одним из ярких примеров может служить поставленный Акрам Ханом в 2014 г. спектакль «Торобака» совместно с испанским танцором Исраэлем Гальваном, объединяющий индийский танцевальный стиль катхак и испанское фламенко. Иным характером и оригинальным постановочным решением отличаются два других спектакля из репертуара Акрам Хана: «Священные чудовища» и «Пока львы молчат», созданные на основе легенд из «Махабхараты», которые были показаны в Москве во время Чеховских фестивалей в 2015 и в 2017 гг. и имели заслуженный успех. Стремясь к более активному вовлечению в индийскую изобразительную ауру европейских тенденций, он пошёл по пути приглашения в свои спектакли незаурядных творческих личностей: художника Аниш Капура, композитора Нитину Соуни, звезду балета «Гранд-Опера» Сильвию Гиллем и лауреата премии «Оскар» французскую актрису и танцовщицу Жюльет Бинош.

Интересно отметить, что в постановке «Пока львы молчат» Акрам Хан, вопреки установившейся практике нахождения группы певцов и музыкантов за пределами сценического пространства – решил придать им более весомое значение. Он включил их в сценографическую ткань спектакля, поручив, время от времени, в соответствии с художественным замыслом появляться на игровой площадке и, сопровождая пение соответствующими жестами и танцевальными движениями, усиливать драматургию спектакля. Отводя центральное место в спектакле классическому индийскому танцу (преимущественно в собственном исполнении), он также вносит в танцевально-ритмический рисунок отдельные

элементы из японской и тайской хореографии, и кроме того позволяет актёрам импровизировать (что является естественным для индийского сценического действия). Творческие поиски Акрам Хана многогранны и полны довольно смелых, порой непредсказуемых решений; создаётся впечатление, что он даже несколько опережает естественный поступательный ход взаимодействия различных культур, но не признавать его талантливых нововведений, какими бы «невероятными» они ни казались, невозможно. Впрочем, они нисколько не противоречат естеству традиционной индийской драмы.

Подводя итог, можно сделать вывод, что многожанровое индийское театральное искусство, опирающееся на принципы синкретизма, актёрские традиции и сложившиеся каноны, не может не заинтересовывать своей самобытностью зарубежных театральных деятелей, также как не может не испытывать на себе и влияния определённых мультикультурных тенденций. Активное вовлечение в этот процесс талантливых создателей, думающих о неординарном художественном прочтении традиционного материала, без всякого сомнения, будет и дальше приводить к появлению новых ярких примеров его современного переосмысления, что, безусловно, явится весомой лептой в непрекращающиеся процессы развития мирового театрально-танцевального искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Алиханова Ю.М.* Гитаговинда // Индуизм. Джайнизм. Сикхизм. Словарь / Ред. М.Ф. Алиханова Ю.М. К истокам древнеиндийского понятия «раса» // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988;
- Альбедиль М.Ф., Дубянский А.М.* М.: Республика, 1996. С. 143 – 144.
- Ватсьяян К.* Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. М.: Вост. лит., 2009. С. 54–104
- Джаядева:* Гитаговинда / Пер. с санскрита, вступ. ст., коммент и прил. А.Я. Сыркина. М.: Вост. лит., 1995
- Морозова Т.Е.* Музыкальные традиции индийского театрального искусства // Театр и зрелищные формы Востока: Феномен игровой культуры: Музыка, маски, костюм, пространство: Сборник статей. Вып.2. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. С. 24 – 25
- Морозова Т.Е.* Художественная образность музыкальных традиций индийского театрального искусства // Искусство Востока: Проблемы эстетического своеобразия /Ред. И.Р. Еолян. С.-Петербург, «Дм. Буланин», 1997. С. 136 – 144.
- Banerji P.* Uday Shankar and His Art. Delhi, 1982.
- Devi R.* Dance dialects of India. Bombay, 1972.
- The Natyasastra* /English Transl. with Critical Notes by A. Rangacharya. New Delhi: Munshiram Manoharial Publishers, 1996.
- Ranade A.D.* Stage Music of Maharashtra. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1986.
- Varadapande M.L.* Krishna Theatre in India. New Delhi: Abhinav Publications, 1982. P. 47 – 71.

Раздел второй

Феномен «национальных художественных школ» в XX в.

А.В. Пилецкая

Кураторские практики в Турции (1970-2017)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

ПИЛЕЦКАЯ АНАСТАСИЯ ВИКТОРОВНА, магистр искусств. Независимый
куратор, искусствовед, г. Москва
apiletsky@gmail.com
PILETCKAIA ANASTASIIA, MA in Art History, Moscow
apiletsky@gmail.com

SUMMARY:

CURATORIAL PRACTICES IN TURKEY

Curatorship in Turkey officially appeared in the mid-‘90s in the unique sociopolitical conditions for the country; it was discussed, criticized, rejected and it was strengthened on the local art scene for the past 25 years. It arose primarily as an independent or relatively independent practice.

Curatorial dynamics, initiated by the artists themselves started from the technical organization of the exhibition process. Istanbul Biennale of Contemporary Art (founded in 1987) is an important stage in the formation of the figure of the Turkish curator. The opening of major non-state institutions, such as SALT, ARTER provided an opportunity to implement curatorial projects. Briefly acquainted with the key curatorial figures as Vasif Kortun, Beral Madra, and their methods, it may be possible to determine the uniqueness of the figure of the Turkish curator today.

KEYWORDS: Turkish art, curator, curatorship, Vasif Kortun, Istanbul biennial,

АННОТАЦИЯ:

Кураторство в Турции официально возникло в середине 1990-х гг. в уникальных для страны социополитических условиях; оно обсуждалось, критиковалось, отвергалось и укреплялось на местной арт-сцене последние 25 лет. Кураторство возникло как независимая или относительно независимая практика.

Кураторская динамика, инициированная непосредственно самими художниками, развивалась в основном в рамках обязанностей, включающих техническую организацию выставочного проекта. Стамбульская биеннале современного искусства (основанная в 1987) является важным этапом формирования фигуры турецкого куратора. Открытие крупных негосударственных институций, таких как SALT, ARTER дали возможность для реализации крупных кураторских проектов. В ста-

тье пойдет речь о ключевых фигурах и их художественных методах, и автор попытается найти ответ на вопрос, в чем заключается уникальность фигуры турецкого куратора в наши дни.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современное искусство Турции, куратор, кураторские практики, Васыф Кортун, Стамбульская биеннале

СТАТЬЯ:

Кураторство в Турции возникло главным образом как независимая или относительно независимая практика в середине 1990-х гг. Кураторская динамика, инициированная непосредственно самими художниками, развивалась в основном в рамках обязанностей, включающих техническую организацию выставочного проекта. В этом путь развития турецкого куратора схож с историей развития турецкого искусствоведа и арт-критика. И те, и другие специалисты появились из-за возникающих потребностей внутри художественных коллективов. Кто-то должен был решать организационные вопросы, писать статьи к каталогам выставок и проч. Турция в послевоенное время активно двигалась в сторону взаимодействия с Европой и США. Многие художники учились за рубежом, имели возможность наблюдать за работами коллег и по возвращении на родину применять полученный опыт. Многие художники иммигрировали, но не разорвали связи с Турцией.

Художник Нурулла Берк с 1939 по 1968 гг. активно работал над превращением художественных организаций в институты. После почти полувека существования независимых художественных самоорганизаций, уже в послевоенный период турецким художникам удалось попасть на международный рынок и это требовало соответственного организационного подхода. В 1960-е гг. еще не существовало слова куратор, поэтому Берк официально выступал как «комиссар» от Турции на международных биеннале искусства. В течение 60-х и 70-х гг. он также помогал в организации турецких выставок в Париже, Москве, Бухаресте, Брюсселе [Berk].

После него другие художники также пробовали себя в роли комиссаров турецких выставок. Среди них можно отметить проекты Бедри Рахми Эйюболу в 1971 г. и Орхана Тайлана в 1980 г. для биеннале в Париже.

Стамбульская биеннале современного искусства (инициированная Стамбульским Фондом Культуры и Искусств в 1987) является важным этапом формирования фигуры турецкого куратора.

Берал Мадра не называла себя куратором, однако полностью была им на первых биеннальных проектах 1987 и 1989 гг. в Стамбуле, на которых плоскость кураторской практики была определена. Помимо ее кураторского подхода, ориентированного на выявление связей между изобразительным искусством, социально-политическими и культурными структурами, Мадра работала над тем, чтобы женщины-художники присутствовали в среде, традиционно более открытой для мужчин. Благодаря ее личным усилиям, в 1980-х и 1990-х была установлена прочная связь между стамбульской художественной сценой и мировым арт-миром, она заложила основу для более основательных кураторских практик последу-

ющих поколений [BM Contemporary Art Center]. Помимо многочисленных выставок, в числе которых «Sanat/Texnh» («Искусство») (1992) и «İskele» («Причал») (1994), на которых Берал Мадра представила турецких художников на международной арене (ее выставки были представлены в Германии, Австрии, Греции) искусства, она работала над проектами для павильона Турции на 44, 45, 49 и 50 Венецианской биеннале. Она также была одним из основателей и преподавателей первого среди государственных университетов факультета «Арт менеджмента», который был открыт в Техническом университете Йылдыз в 1997 г.

Васыф Кортун в 1991 г. организовал выставку «Anı/Bellek» («Воспоминание / Память») в Taksim Art Gallery где он впервые озвучил свою должность как «куратор». Кортун – куратор, ориентированный на исследование, с середины 90х, он стал самой влиятельной персоной на кураторском поприще, способствуя институционализации профессии. Он выступал в качестве куратора многих международных выставок, в том числе вместе с Чарльзом Эше на 3-ей и лично на 9-ой Стамбульской биеннале (1992, 2005), курировал 24-ю Биеннале в Сан Паоло (1998) и отвечал за павильон Турции на 52-й Венецианской биеннале (2005). Он сыграл важную роль в развитии и популярности исследовательских проектов о памяти и архиве, с помощью «обновления» художественного производства в местной арт-среде. А также иницируя институциональные преобразования и устанавливая эффективные коммуникации с международными лидерами в сфере искусства.

Являясь Директором исследовательских программ в Исследовательском культурном институте SALT с 2011 по 2017 гг., Кортун, укрепил эстетические, концептуальные отношения между ведущими художниками и глобальными художественными организациями. Благодаря своему таланту к общению он оказал значимую поддержку художникам, которые работали в Турции начиная с 1990-х гг.

В 1993 г. в Uart Art Gallery прошла выставка под названием «Pisuvanın Bir Dekonstruksiyonu» («Деконструкция Фонтана Дюшана»), организованная художником Эмре Зейтинолу и искусствоведем Али Акай, которые подобно Васыфу Кортун, учились и осуществили свою первую профессиональную работу за рубежом, но в начале 1990-х гг. вернулись в Турцию. Этот проект можно рассматривать как первое кураторское сотрудничество в Турции. Вместе они осуществили, возможно, важнейшую выставку 1990-х гг. в Турции. «Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet» (Глобализация-государство, страдание, насилие) (1995) была посвящена государственному насилию, насилию в отношении государства и насилию между людьми. И была реализована в мастерской художника-куратора Эмре Зейтинолу. Акай в те годы предпочитал работать с художниками оппозиционного склада, разработал кураторский подход, сосредоточенный на грани искусства, социологии и философии.

Хотя кураторство в основном практиковалось внештатными специалистами в Стамбуле, были также кураторы, которые изначально работали на институции и уже после брались на независимые проекты в области искусства. Одним из таких кураторов является, Фулья Эрдемджи. Она предпочитает метод сотрудниче-

ства в своих практиках. Ее можно определить, как первого институционального куратора.

Одним из важных признаков того, что Стамбульская художественная жизнь в определенный момент достигла высокого уровня является то, что в 2000-х гг. в Стамбул для работы стали переезжать кураторы из-за границы. Новембер Пейнтер переехала в Стамбул в 2002 г., и работала в Арт центре Гаранти Банка до 2006 г. Работу ассистента куратора на 9 Стамбульской биеннале (2005) она совмещала с должностью заместителя директора исследовательских программ в SALT до 2016 г. Другой куратор иностранец Маркус Граф, живет и работает в Стамбуле с 2001 г. Он предпочитает осуществлять проекты в институциональных коллаборациях таких как Сименс Санат (2003-2007), и Плато Санат (с 2010). Маркус Граф преподает молодым художникам в крупных частных стамбульских университетах.

Дерья Юджель также работает сегодня с молодым поколением, правда арт-менеджеров и кураторов, а не художников. Она совмещает преподавание в двух ведущих частных университетах с постоянной работой в галерее Каса, принадлежащей Университету Сабанджи. В ее проектах последних трех лет особое место занимают молодые, но проявившие себя (на конкурсах) художники. Ее личные независимые выставочные проекты обычно выстраиваются в коллаборации с высоко востребованными турецкими авторами. Она часто принимает участие в выборе молодых художников для презентации Турции за рубежом, пишет статьи и участвует в издании художественных монографий. Вот что Дерья Юджель пишет в статье для Сборника «Инструкция по применению современного Турецкого искусства»: «Институционализация кураторской системы в Турции началась с относительно “независимого” принципа работы в середине 2000-х. С появлением определенных тенденций в арт-мире Стамбула – таких как 1. кураторы, работающие только с определенными группами художников; 2. приглашение одного и того же списка художников к биеннале; 3. увеличение количества тематических кураторских выставок, которые влияют на частую выставочную деятельность определённого списка художников, все это привело к утверждению куратора в качестве представителя «власти и влияния». Кураторство и власть куратора стали темой «специальных заметок» в газетах и художественных публикациях, а также часто были на повестке дня художественных переговоров. Дипломатия, безусловно, являлась важной частью взаимоотношений художника и куратора. Поскольку сотрудничество обычно проходило по инициативе обеих сторон, нетрудно определить непрерывность этих отношений – до тех пор, пока структура обязанностей четко определена как с этической, так и с практической стороны. Эту ситуацию можно, по крайней мере сегодня, рассматривать как отношения, созданные не посредством личного, а профессионального диалога.

Сегодня нельзя недооценивать роль кураторов в структурировании художественных институтов и влиянии на арт-рынок в Турции, или отрицать неизбежность или необходимость институционального сотрудничества; однако продукт работы куратора должен представлять собой баланс не только с точки зрения намерений, но и с точки зрения конечного результата. Каждый куратор должен практиковать, опираясь на свои собственные взгляды. Однако куратор не может

считаться полностью независимым, поскольку он одновременно является интерпретатором критической точки зрения и партнером художника, представляющий арт рынок» [*Evren, Altindere*]. И далее Юджель отмечает, что часто в Стамбуле Институтция, Куратор и Художник не могут найти общий язык, но что лучшие проекты – это всегда работа коллективная и дружеская.

С конца 2000-х и до начала 2010-х гг. стало появляться новое, так называемое «второе поколение» кураторов, которые в основном получили образование за рубежом. После институционализации профессии в глобальном масштабе, новое поколение кураторов, которые получили специальное образование, такие как кураторские практики, выставочные практики и теория искусства заявили о себе на местной художественной сцене. Среди турецких профессионалов критерием успешности молодых кураторов является участие в международных проектах и попадание в определенные журнальные списки. За неимением адекватной локальной критики другие критерии определения успешности неизбежны. На сегодняшний день, несмотря на то, что в самом Стамбуле и за рубежом активно работает коллектив кураторов «Чукурджума», а кураторские проекты Аслы Севен пользуются большой популярностью среди посетителей, профессиональное сообщество выделяет Овюль Дурмусолу и Фатош Юстек. Они считаются наиболее влиятельными молодыми кураторами из-за попадания в списки влиятельных мировых художественных журналов. Дурмусолу проявила себя, работая над ретроспективной выставкой Гюльсун Карамстафа для музея Хамбургер Банхов в Берлине в 2016 г. Она поддерживает Квир культуру. Фатош Юстек осуществила выставку в Стеделейкмузеум в Амстердаме и работала помощником куратора для Южнокорейской биеннале в Кванджу.

Изменения последних лет в турецких кураторских практиках в основном связаны с институциональными коллаборациями. Следовательно, необходимо анализировать кураторские практики в Турции не через персоналии, события или институции, но через модели концепций кураторских выставок. Также стоит отметить, что сегодняшние модели выставок эволюционировали в сторону более масштабных, совместных презентации; и сами кураторы при разработке своих выставок, музейных проектов, выставок на базе частных собраний и коллекций и при работе с общественными пространствами трудятся все в более тесном контакте с художниками, архитекторами, социологами, дизайнерами и педагогами. Это особенно заметно в развитии выставочной модели, где вместо куратора «символа власти, и единственного, кто выбирает художника под проект», появилась и развивается новая интерактивная модель, в которой взаимодействует междисциплинарная команда и значима функция коллективного производства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Berk N. Nurullah Berk*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1977.
Evren S., Altindere H. User's manual 2.0 = Kullanma kılavuzu 2.0 : Contemporary art in Turkey 1975-2015 = Türkiye'de güncel sanat 1975-2015, İstanbul Berlin: Revolver Publishing art-ist, 2015.
BM Contemporary Art Center [Электронный ресурс]. URL: beralmadra.net

Полянская О.М.

Живопись советских республик Средней Азии и Казахстана в собрании Государственной Третьяковской галереи

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ПОЛЯНСКАЯ ОЛЬГА МИХАЙЛОВНА, искусствовед, хранитель фонда живописи республик, отдел живописи 2-й половины XX в. Государственной Третьяковской галереи, г. Москва
sterpul92@mail.ru

POLYANSKAYA OLGA, Art historian, Collections manager, Department of painting of the second half of the 20th Century, the State Tretyakov Gallery, Moscow
sterpul92@mail.ru

SUMMARY:

PAINTING OF CENTRAL ASIA OF THE 20TH CENTURY IN THE STATE TRETYAKOV GALLERY

The Tretyakov gallery, created in the 19th century by P. M. Tretyakov, as the museum of the Russian national art, in the 20th century gradually becomes the largest collection of national art schools. For several decades, from the 1920th to the 1980th, works of masters – painters, graphic artists, sculptors – from all national republics that were a part of the USSR arrived here.

Now this collection shows the highest achievements of several generations of the artists representing the national art schools, which formed and developed in the 20th century.

In the report, the review of collections of painting of Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tajikistan, Turkmenistan and Uzbekistan is given, historical and cultural and social aspects of their forming are considered, completing sources, structure and features of the developed fund are analyzed.

KEYWORDS: Middle Asia, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Tajikistan, State Tretyakov Gallery, 20th Century Painting, Ethno-Cultural Identity

АННОТАЦИЯ:

Третьяковская галерея, созданная в XIX в. как музей русского национально-

го искусства, в XX в. постепенно становится крупнейшим собранием национальных художественных школ. На протяжении нескольких десятилетий, с 1920-х по 1980-е гг., сюда поступали произведения мастеров – живописцев, графиков, скульпторов – из всех национальных республик, входивших в состав СССР.

Сейчас это собрание демонстрирует достижения нескольких поколений художников, представляющих сложившиеся в XX в. национальные художественные школы.

В статье дается обзор живописных коллекций Казахстана, Кыргызстана, Таджикистана, Туркменистана и Узбекистана в ГТГ, рассматриваются историко-культурные и социальные аспекты их формирования, анализируются источники комплектования, состав и особенности сложившегося фонда.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Средняя Азия, Казахстан, Кыргызстан, Таджикистан, Туркменистан, Узбекистан, ГТГ, живопись XX в., мастера, этнокультурное своеобразие

СТАТЬЯ:

Современная Третьяковская галерея – это не только всемирно известные шедевры древнерусского искусства и русской реалистической живописи XVIII–XIX вв., блистательная коллекция авангарда и актуальное искусство новейшего времени. XX в. во многом изменил облик и коллекцию Третьяковской галереи. Созданный в XIX в. Павлом Третьяковым – русским купцом, меценатом и коллекционером – музей русского национального искусства, начиная с 1930-х гг., в соответствии с политикой национально-государственного строительства, постепенно превращался в крупнейшее собрание, как тогда было принято говорить, многонационального советского искусства. На протяжении нескольких десятилетий, пока существовал Союз Советских Социалистических Республик, сюда поступали произведения мастеров из всех национальных республик, которые вошли в состав нового государства, возникшего на территории бывшей Российской империи. Сейчас это собрание включает сотни произведений, созданных несколькими поколениями живописцев, скульпторов и графиков, представляющих сложившиеся в XX в. национальные художественные школы ныне независимых государств Казахстана, Кыргызстана, Таджикистана, Туркменистана и Узбекистана.

Коллекция формировалась в основном в 1950–1980-е гг. Основным источником комплектования стали, в первую очередь, выставки, начиная с 1945 г. – всесоюзные и последовавшие за ними региональные, республиканские, групповые и, наконец, персональные выставки художников. Наиболее активный период комплектования совпал с заключительным этапом формирования национальных художественных школ, который пришелся на 1960–1980-е гг. Многими значительными приобретениями ГТГ обязана наследникам мастеров и коллекционерам. Одновременно с постоянным пополнением коллекции шел процесс её всестороннего изучения. Результатом этой работы стала публикация первой книги VII тома Академического каталога собрания ГТГ, в который вошли произведения мастеров

из всех республик бывшего СССР.¹⁷

Предваряя рассказ о наиболее ярких художниках и полотнах из собрания Галереи, хотелось бы заострить внимание на общих особенностях, обусловивших состав и стилистическое своеобразие фонда центральноазиатской живописи в ГТГ. Ведущий свое начало с XIX в. ориенталистский дискурс, который подпитывала направленная на Восток политика имперской колонизации, в первой половине XX в. продолжал доминировать в изобразительном искусстве, где по-прежнему центральное место занимали восточная тема и образ Востока в интерпретации европейских художников. Во второй половине столетия его заметно потеснил дискурс национальный. Ведущее место в нем заняли историко-культурное, художественное и литературно-поэтическое наследие, философско-мировоззренческие аспекты и национальный морально-этический идеал народов центральноазиатского региона.

Важно не забывать, что изобразительное искусство азиатских республик во второй половине столетия являлось органичной частью общего художественного процесса, в который со второй половины 1950-х годов включились мастера всех республик СССР. Самыми значительными вехами на этом пути стали оттепель, обновляющее движение «шестидесятников», а также, в соответствии с общепринятой периодизацией, искусство «семидесятников» и «восьмидесятников», с их проблематикой, поэтикой и образно-пластическими поисками.

Так, настроениями ожидания, добрых предчувствий и надежд, с которых начиналась в советском искусстве оттепель, наполнены произведения казахских художников 1950-х гг. На небольшом эскизе М. Кенбаева, который он назвал «Суюнши» (1955), – добрые вестники: двое, мужчина и женщина, несущие радостную весть. Едва видны их смуглые лица, ветер вихрит легкие одежды, словно подхваченные этим ветром, не касаясь земли, летят они через степь, вглядываясь в голубеющий степной оком.

В том же году К. Тельжанов написал «Жамал». Жамал – это девушка, как хранительница очага, сидящая у костра в степи, вероятно, дочь пастуха, но в то же время и воспоминание художника об умершей в блокадном Ленинграде матери, носившей такое же имя. Взгляд девушки, направленный на огонь, рассеянно следящий за живыми язычками пламени, превращает короткие минуты отдыха в бесконечно длящееся созерцание. От костра к горизонту стелется дорожка дыма как метафора «светлого пути», уводящего ее в будущее. Жамал – это олицетворение юности, чистоты и пока еще не осуществившихся надежд. Ее юный возраст близок времени года, возрасту природы, когда зацветающая весенняя степь целомудренно кутается в дымку нежно-зеленых, желтоватых и палевых тонов. Им обещано, как и всему живому в природе, предстоит в свой черед расцвести яркими красками и угаснуть на склоне лет в конце пути. Глубоко личный, лирический образ становится соразмерен эпическому.

Социально-политический и творческий контекст, сложившийся на рубеже 1950–1960-х годов, как нельзя более благоприятствовал кристаллизации нацио-

17 Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XX в. Том V. Книга первая. А-М. М., 2012

нальной специфики художественных школ. На волне кризиса либеральной идеологии начала 1960-х гг. в изобразительном искусстве, а также в литературе, и кинематографе набирал силу процесс, который выражало емкое понятие «обращение к корням». П. Вайль и А. Генис справедливо отмечали, что в 1960-е гг. «кризис переживала сама наднациональная идея: “общая цель – построение коммунизма”. В обществе постепенно сменялся культурный код. Если с оттепелью вошли ключевые слова “искренность”, “личность”, “правда”, то теперь опорными стали другие – “родина”, “природа”, “народ”. И понятно, что народ в этом коде – уже другой. Самое, быть может, значительное следствие вненациональной смуты 60-х – национализм. Советский народ – общность, накрученная на стержень общей идеи и цели, – расслоился на нации. <...> Национальные культуры занялись своими делами (грузинское кино, литовский театр), либо перестроились на всесоюзный масштаб (Айтматов, Гамзатов, литовское кино)» [Вайль, Генис, с. 274–276].

Уже с конца 1950-х гг. именно национальный фактор начинает играть в советском искусстве важную роль, и сам процесс формирования национальных культур в условиях сложного культурного «пограничья», каким являлись все республики, составлявшие СССР, в свою очередь, становится мощным механизмом национального самоопределения и формирования идентичностей – этнической, территориальной, культурной, конфессиональной, гендерной и др. В этих обстоятельствах особое значение приобретал культурный диалог. По словам А. Морозова, «свои наиболее масштабные творческие задачи советское искусство этого времени решает на стыке, в диалоге национальных школ» [Морозов]. Художники из национальных республик привнесли в современное искусство «ощущение человеческой деятельности, человеческого существования как чего-то выходящего за границы социума и являющегося составной частью природного бытия» [Морозов, с. 85–87]. Именно национальным школам в значительной степени был свойствен подход, который критик называл «натурфилософским», когда «историческая жизнь общества символизируется поэтически через явления жизни природы. Человеческое понимается не столько как социальное, сколько как родовое. Духовное – как органически почвенное...» [Морозов, с. 92].

В сложившихся условиях художникам азиатских республик было, пожалуй, легче, чем другим, хотя, скорее всего, эта легкость не осознавалась ими как свое преимущество, а являлась для них чем-то вполне естественным.

Это касается в первую очередь творчества художников, родившихся уже при советской власти и пришедших в искусство после Великой Отечественной войны. Именно с ними связаны наиболее яркие достижения и формирование национальных художественных школ в азиатских республиках. Для них, нередко уроженцев глухих аулов и дальних кочевий и детдомовцев, впервые заработали социальные лифты и появилась возможность получения высшего образования в художественных вузах Москвы, Ленинграда и других городов Советского Союза. Огромную роль здесь сыграла национальная студия при ИЖСА им. И.Е. Репина в Ленинграде.

де, куда принимали даже не знавших русского языка¹⁸. Академическое образование, его нормативность и унифицирующие принципы сыграли до некоторой степени положительную роль в художественном становлении выходцев из азиатских республик. Но очень скоро его стала вытеснять условность, идущая от народного и декоративно-прикладного искусства, миниатюры и монументальных росписей, от особенностей национального мировосприятия. Для многих выпускников центральных вузов наступил непростой этап переучивания. Подтверждением тому может служить признание И. Клычева (Туркменистан): «Я пытался писать декоративные полотна сразу после окончания института. Но оказалось, что только профессионального умения в данном случае недостаточно. Я стал детально изучать народную культуру, быт, произведения народных умельцев – керамистов, чеканщиков, осваивать искусство туркменских вышивальщиц». [Тарасова, с. 105—106]

Перемены затронули и многих сложившихся и опытных мастеров. Среди художников старшего поколения в эти годы в Узбекистане выделялся Ч. Ахмаров, мастер оригинального дарования и широкого творческого диапазона – монументалист, живописец и график, начинавший свой творческий путь в начале 1930-х гг. в бригаде А. Волкова. На сложение его индивидуального стиля оказали влияние величественные монументальные росписи Узбекистана и классическая восточная миниатюра. В 1960 г. он написал «Женщину в зеленом» (ГТГ), которая является, по сути, каноническим изображением мусульманской невесты.

В этом произведении художник «стряхнул» характерное для других его работ узорочье орнаментов, а изощренную линейную выразительность «растворил» в цвете, лишь наметив легкими, изысканно-тонкими мазками черты лица молодой женщины. Большими цветовыми пятнами он «вылепил» застывшую в торжественной ритуальной позе фигуру, свадебный наряд, украшения и детали интерьера, среди которых над головой невесты на стене не забыл поместить

18 В национальной студии учились И. Клычев, Д. Кожаметов, А. Усубалиев, Р. Ахмедов, С. Мамбеев. «...Организация во второй послевоенный год национальной группы студентов во Всесоюзном институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина была делом огромной важности... Национальная группа, или как ее иногда называли “национальная студия”, не имела какой-либо отдельной программы обучения. С самого начала студийцы теоретические предметы изучали вместе с так называемым основным курсом, что к тому же помогало совершенствовать знания русского языка, которым многие из них владели плохо. Только специальные дисциплины, такие как живопись, рисунок и т.д., имели более насыщенную программу, большее количество учебных часов; ведь в группу попали абитуриенты с самой различной профессиональной подготовкой: некоторые после художественного училища, а иные сразу после общеобразовательной школы. Уже на следующий год часть студентов национальной группы была переведена на основной курс, а к концу второго года обучения надобность даже в частичном разделении отпала... Дипломные работы бывших студийцев выгодно отличались органической связью с народной жизнью, непосредственностью восприятия, звучностью цвета» [Халаминская, С. 6]. «...К концу тридцатых годов завершился процесс перестройки эстетического сознания народов Востока, новые формы изобразительного искусства перестали казаться запретными, широкой волной к ним потянулась национальная молодежь. Этому во многом способствовало открытие в республиках художественных училищ. Однако они не могли обеспечить высокий уровень профессиональной подготовки. Поэтому столь важным событием для всех республик Средней Азии и Казахстана явилась организация в 1947 г. национальной группы студентов во Всесоюзном институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Впервые в государственном масштабе решалась проблема соединения народных художественных традиций с наследием русской профессиональной реалистической школы искусства. Первыми национальными художниками Туркмении, получившими высшее специальное образование, были Айхан Хаджиев, Иззат Клычев, Аман Кулиев» (Живопись Туркмении: альбом / авт.-сост. и авт. вступ. ст. М.Н. Халаминская. М., 1974. С. 7).

фрагмент шамаиля¹⁹.

Из всей палитры окружающего мира для этой картины Ахмаров не случайно извлек всего лишь два цвета, две цветовые доминанты – охру и бирюзу голубых оттенков. Еще в 1930-х гг. исследователь узбекского искусства В. Чепелев справедливо подметил, что «во всем многообразии декоративно-цветовых композиций искусства Средней Азии главенствовали по существу две гаммы цветов: сине-лилово-голубая и серо-желтая, светло-коричневая, терракотовая. Эти две гаммы тонов передают колорит среднеазиатских земель и гор и ослепительно голубого неба. Серо-желтый и сине-голубой – это два основных цвета ландшафта Средней Азии» [Наджафов, с. 15].

Эти исконные цвета азиатского пейзажа окрасили поэтические строки многих русских поэтов, влюбленных в Восток, например, поэта и переводчика Серебряного века К. Липскерова: «Азия – желтый песок и колючие желтые травы / Голубая мечеть, чьи останки, как смерть величавы» [Незримое благословенье, с. 260], а О. Мандельштам отчеканил, как в формуле, эту неразрывную и исчерпывающую цветовую пару в своих известных строчках: «Лазурь да глина, глина да лазурь, / Чего ж тебе еще?» [Мандельштам, с. 149].

Так и Ахмаров импровизирует на сочетании бирюзового цвета, в брачном контексте символизирующего плодородие и благополучие, и нескольких оттенков охры с небольшими добавлениями приглушенного красного, создавая на поверхности холста сложный пульсирующий ритм, в котором живет героиня его полотна.

Хотелось бы отметить еще одну особенность, свойственную не только Ахмарову, – своего рода смысловая прозрачность и многослойность создаваемых образов, когда в облике написанных современниц будут проступать черты далеких легендарных или поэтических образов. В этом отношении Ахмаров – рафинированный эстет, и поэтому как не вспомнить здесь его наставления своим ученикам: «Не делай из нее колхозницу, делай Ширин» [Чингиз Ахмаров, с. 40]. Но и в картинах И. Клычева современные туркменки будут наводить критиков на мысль о «загадках и миражах, навеянных преданиями Востока» [Тарасова, с. 33], в состарившихся крестьянках будут узнавать «состарившихся шамаханских цариц» [Тарасова, с. 30], а девушки-белуджи покажутся красавицами, сошедшими со страниц сказок «Тысячи и одной ночи» [Тарасова, с. 26] («Белуджи», 1965; «Белуджанка Шапери. Мадонна Востока», 1981–1982).

А вот К. Гуллаев (Туркменистан) в «Сельских девушках» (1981) намечает иной, отчасти неожиданный, культурный трансфер: его прекрасные туркменские девы, нисколько не утомленные сбором хлопка, рассматривают альбом, раскрытый на репродукции «Мадонны Литта» Леонардо да Винчи.

Р. Ахмедов (Узбекистан), детдомовец, фронтовик, прошедший через национальную студию при ИЖСА им И.Е. Репина и получивший академическое образование, много и успешно работал в разных жанрах. Летом 1959 г., в самый зной,

19 Шамаиль – религиозный знак, основанный на искусстве арабской каллиграфии, оформленный в виде станковой картины. Текст, в основном религиозного содержания, или изображения культовых сооружений, представленные в *шамаялях*, могут быть выполнены из различных материалов – тушью или печатным способом на бумаге, в виде вышивки на ткани, масляными красками на стекле или холсте.

он отправился в отдаленные южные районы Сурхандарьи и Кашкадарьи, где еще прочно держался традиционный уклад народной жизни. Результатом этой поездки стала серия женских портретов, среди которых лучшим можно считать «Женщину из Кашкадарьи» (1959). Смуглое лицо, словно высеченное из камня, выдубленная солнцем и ветрами кожа, острые плечи и худоба, которую не то скрывает, не то, наоборот, выдает свободное платье гранатового цвета, высокий, подобно короне, головной убор с покрывалом – образ словно явившийся их далеких времен, но абсолютно убедительный в своем жизнеподобии. В свое время критиков смущали новые для Ахмедова, далекие от академических канонов выразительные средства – контрастность и повышенная декоративность цветовых отношений, плоскостность, силуэтность и главное найденная им мера обобщения, тот внутренний масштаб, благодаря которым он сумел создать не просто образы своих современниц, не только национальные характеры и национальные типы.

Одним из самых значительных произведений узбекских художников в собрании Галереи можно считать «Степь. Из серии «Иссык-Куль» (1985) Дж. Умарбекова. Это поистине визионерское полотно с глубоким философским подтекстом, в котором преломились основополагающие черты мировоззрения и особенности психологии народов, издавна населявших Центральную Азию.

В этой связи будет уместным вспомнить, что на протяжении веков центрально-азиатский регион развивался как единое культурно-историческое пространство. Выдающийся русский востоковед В. В. Бартольд писал в начале прошлого столетия, что «оседлый житель Средней Азии чувствует себя в первую очередь мусульманином, а затем уже жителем определенного города или местности; мысль о принадлежности к определенному народу не имеет для него никакого значения», но при этом, добавлял ученый, у населения Средней Азии «в новейшее время под влиянием европейской культуры (через посредство России) возникло стремление к национальному единству» [Центральная Азия, с. 259–260]. Тем не менее, на протяжении всего XX в. процесс формирования национальных культур шел на фоне исторически сложившегося единства региона.

В этом едином пространстве выделяются свои природно-ландшафтные доминанты: степь, горы, пустыни, оазисы, которые складываются в своеобразную иконографию региона, становятся его сквозными темами. Одной из важнейших образных доминант региона стала степь. Степь – универсальный код тюркского сознания, один из основных мотивов в культуре узбеков, казахов, кыргызов, туркмен, через который раскрываются особенности их истории, мифологии и национального характера.

Так, Дж. Умарбеков (Узбекистан), отталкиваясь от натуральных мотивов степного кочевья, создает полный величия, глубоко символический образ. Взятая художником точка зрения – будто с высоты птичьего полета – открывает весь видимый мир, пребывающий в вечернем покое. Почти монохромная приглушенная прохладная серо-голубая цветовая гамма ещё больше усиливает состояние эмоциональной сдержанности. В монотонной беспредельности степного пространства, подобно вехам на долгом пути, стоят юрты, в одной из которых виднеется огонь никогда не затухающего очага. Выведенный тонкой линией нарождаю-

щийся месяц, знак вечного рождения, словно выплеснул свой свет в маленькое озерцо. У телеги стоят прильнувшие друг к другу животные. Короткий ночной отдых в степи становится метафорой жизни как вечного странствия с короткими остановками на этом пути.

Жест художника приобретает почти имперсональный характер, когда движения его кисти оставляют на холсте тонкие горизонтальные борозды, которые, кажется, начинаются и заканчиваются за пределами холста, являя собой зримые отрезки бесконечности. Именно здесь и в этот час человеку открывается иное, невидимое, измерение, в котором, выражаясь словами Гёте: «Нет нигде меты конечной, / И, стремясь изведать бездну, / Осенен любовью вечной, / В ней истаю, в ней исчезну» [Гете, С. 132].

Наряду с природными доминантами в изобразительном творчестве азиатских республик можно выделить органично с ними связанные цветовые доминанты. Об охре и бирюзе уже шла речь. А вот для Клычева, и не только для него одного, главным цветом стал красный. «В Туркмении, – пишет он в автобиографии, – больше развито не пространственное, а цветовое представление о предметах... В нашем жарком климате при плотном и не очень прозрачном воздухе, насыщенном пылью, при бедности и блеклости красок пустыни, очень выразительным и заметным может стать лишь интенсивно яркое пятно» [Тарасова, с. 105–106]. На картинах самого Клычева главный цвет – красный, точнее, все оттенки красного, которые художник нашел на палитре туркменских ковров.

Красный цвет – один из основных цветовых идентификаторов прошедшего столетия, XX в. – красный век. Это реальность и метафора в одно и то же время. Красный – это главный и самый популярный политический бренд столетия. Понятие «красный» амбивалентно, в нем заключены два прямо противоположных значения: разрушение и созидание. С одной стороны, это войны, революции, идеология, политика, политические партии и движения. С другой стороны, это цвет, укорененный в народном сознании как цвет жизни, созидания, любви.

О наступлении новых миров возвещает красный у Клычева («Новая эра. В апреле 1917», 1975). Перед художником изначально стояла задача написать картину на каноническую революционную тему – возвращение В. И. Ленина из эмиграции в апреле 1917 г. и его выступление на Финляндском вокзале. На масштабном полотне стихия красного в вихреобразном движении знамен вокруг фигуры Ленина вовлекает в свое движение народы и символизирует рождение нового мира. Между тем, сегодня взгляд невольно отмечает в композиции отсылки к классической иконографии Страшного Суда. Красный разрушительный и красный созидательный, красный революционный и красный исконный сталкиваются здесь в неразрешимом и, может быть, не вполне сознаваемом художником конфликте.

У З. Хабибуллаева (Таджикистан) «Джарчи» (1970) – это глашатаи, вестники. Они начинают праздничное шествие, в котором в единое целое слились мудрость прожитой жизни в лице старика, женщины, несущие в мир новую жизнь, и мальчик – символ будущего. Мальчик, возглавляющий шествие, несет в руках портрет вождя мировой революции. Но если убрать эту фотографию, которая

не более как сухой мертвый листок, колористически чуждый всему цветовому строю картины, в ней по сути ничего не изменится. Без него останется праздник, в котором революционная утопия полностью растворилась в народном мифе о счастливой жизни.

В патриархальном сознании и традиционном мировосприятии жителей Азии красный – это цвет огня, связанный с культом домашнего очага, цвет вечного возрождения жизни, цвет весеннего цветения и осеннего плодоношения, цвет созидания и любви. «Для нас это знак самой жизни, – любил повторять Клычев. – Он поджидает нас всюду: в алых головках тюльпанов в жарких песках пустыни, в темно-красных узорах ковров. В праздничных женских одеждах» [Тарасова Л. С. 33]. Действительно, чтобы почувствовать силу и значение красного, его не обязательно должно быть много. В картине М. Кенбаева «Ловля лошади» (1957) красный цвет рубашки пастуха концентрирует предельный накал эмоций и сил. Этот красный, словно след разгоряченного бешеной скачкой коня, разбрызгивается по холсту, словно опаляя степное разнотравье.

У С. Курбанова (Таджикистан) в «Родном мотиве» (1972) три поколения семьи (род) сидят вокруг достархана, в глубоком молчании слушаю игру молодого мужчины на гитаре. Склоненные головы связывают всех четверых в круговом движении. То же круговое движение повторяют жесткие складки скатерти. Молодая женщина в платье рубинового цвета, как продолжательница рода, держит на руках маленького ребенка. В самом центре картины – круглое блюдо с плодами, из-под которых, словно огонь, пробиваются полускрытые другими плодами «пламенеющие» гранаты. В данном контексте натюрморт приобретает новый, более глубокий смысл. Это еще и очаг. Так сходятся тема плодородия, тема домашнего очага и культ огня. Вся композиция вписана в квадрат 150х150, придающий ей абсолютную устойчивость и завершенность. В правом нижнем углу этого квадрата, как маленький кусочек красной плоти граната, – подпись художника.

В центральной части триптиха Клычева «День радости» (1967) праздничное шествие, словно бурлящий поток, срывающийся лавиной вниз, за пределы холста, вовлекает в себя и за собой все вокруг. Это апофеоз красного, как и у З. Хабибуллаева, это праздник как момент полноты переживания жизни, момент наивысшего проявления творческих сил народа. Красный революционный вихрь, пронесшийся над XX в., не смог, в конечном итоге, одолеть красный исконный. Он был вынужден отступить, если не проиграть тому красному, который живет в глубинах народного сознания во всей неисчислимости его оттенков.²⁰

20 В этой связи любопытным представляется замечание Г. А. Пугаченковой, чьи научные интересы лежали в области древнего и средневекового искусства Центральной Азии. В одной из своих книг она тонко подметила, что традиции восточной миниатюрной живописи Средней Азии «воскресают в творчестве ряда советских художников, особенно в тех случаях, когда они обращаются к темам восточной классики, к историческим событиям, к народной сказке. Они воскресают в обновленной манере и иной технике письма – в монументальной стенописи и изразцовых панно, в масляной живописи и гравюре, в декоративно – прикладном искусстве. <...> Прочно сохранившиеся, в силу исторических условий в народном художественном сознании эстетические нормы и глубинные структурные связи с искусством прошлого позволяют органично использовать приемы миниатюр в таких традиционных областях, как монументальные росписи, графика, прикладное искусство, если по своим идейно-художественным задачам они требуют фольклорно-эпических средств выражения. С конца 1960-х гг. в станковой и монументальной живописи республик Средней Азии и Казахстана успешно кристаллизуются национальные формы развития реализма, особенно в полотнах и декоративных панно, где представления о мире и человеке отражены в самых общих категориях («Счастье», «Весть», «Горе», «День радости»). Так памятники средневековья становятся актуальным источником искусства нашего времени. [Пугаченкова, Галеркина, с.37–38].

Восьмидесятые годы прошлого века стали для многих художников временем тревог. Экологические трагедии получили отражение в творчестве как молодых узбекских художников – К. Адилова («Хиросима, 45 г.», 1986) и А. Турдиева (диптих «Посвящение Ташкенту», 1986-1987), так и опытных мастеров – В. Ахунова («Похороны из серии «Трагедия Арала», 1987), Б. Джалалова («Экологическая трагедия», 1987). Ретроспективный взгляд на это непростое десятилетие дает немало оснований увидеть в как правило, больших полотнах, затрагивающих тему глобальных катастроф, своего рода провозвестников грядущих социальных перемен. Рост национального самосознания, который на протяжении стольких лет питало и укрепляло искусство, накопленный духовный потенциал стали одними из предпосылок того, что в скором времени каждая из центральноазиатских республик обрела свою государственную независимость.

В меняющемся мире неизбежно будет меняться и искусство. Но при всех его трансформациях и при всех перипетиях дальнейшего развития неоспоримым останется факт, что сложившиеся в XX в. национальные художественные школы стали частью общемирового художественного процесса. Наглядным подтверждением их высокого статуса останется включение лучших произведений мастеров Центральной Азии в собрание одного из крупнейших музеев мира – Государственной Третьяковской галереи.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Вайль П. Л., Генис А. А.* 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ, 2014. – 432 С.
- Гете И.В.* Западно-восточный диван. М., «Наука», 1988.
- Живопись Туркмении: альбом / авт.-сост. и авт. вступ. ст. М.Н. Халаминская. М., 1974.*
- Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. М., 2009. Т. 1.
- Морозов А.И.* Поколения молодых Живопись советских художников 1960-х-1980-х годов. Альбом М.: Советский художник, 1989. – 250 С.
- Наджафов А.Р.* Владимир Боборыкин. М., 1977.
- Незримое благословенье: исламский восток в русской поэзии.* Н. Новгород; М., 2008.
- Пугаченкова Г., Галеркина О.* Миниатюры Средней Азии в избранных образцах (Из советских и зарубежных собраний). М., 1979.
- Тарасова Л. И.* Клычев. Мастера советского искусства. М., 1986.
- Тарасова Л. И.* Клычев. Мастера советского искусства. М., 1986.
- Халаминская М.Н.* Искусство молодых : Очерки о художниках республик Средней Азии и Казахстана. М., 1967.
- Центральная Азия в составе Российской империи.* М., 2008.
- Чингиз Ахмаров (1912–1995) : сводный каталог произведений.* М., 2010.

Д. А. Заклинская, А. В. Гусева

Скульптурные школы в Южной Корее в XX в.: темы и художественный язык

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

ЗАКЛИНСКАЯ ДАРЬЯ АЛЕКСЕЕВНА, искусствовед, школа исторических наук, НИУ ВШЭ, г. Москва

ГУСЕВА АННА ВАЛЕНТИНОВНА, PhD, доцент НИУ ВШЭ, г. Москва
zom1705@mail.ru

ZAKLINSKAYA DARIA, Art Historian, HSE, Moscow

GUSEVA ANNA, Ph D, Associate Professor, History of Art, School of History Sciences, HSE, Moscow
zom1705@mail.ru

SUMMARY:

SCHOOLS OF SCULPTURE IN SOUTH KOREA IN THE 20TH CENTURY: THEMES AND ARTISTIC LANGUAGE

Since the 1990s, many countries all around the world have housed group and solo exhibitions of modern South Korean artists. South Korean art being part of various exhibitions and biennales, and selling well at auctions, is indicative of unceasing interest in modern Korean art.

However, while receiving extensive media coverage, the phenomena of Korean art lacks profound research that it surely deserves. In addition, all the art forms, the most under observed is sculpture.

Until the beginning of 20th century, sculpture in Korea was treated as a form of craft, not art. The situation started changing due to the exploration of Western European and political events being a major influence.

The present study examines the formation of the modern school of sculpture (after 1945 in South Korea) and its major themes within the context of Korean social and historical development.

KEYWORDS: contemporary sculpture, South Korea

АННОТАЦИЯ:

Начиная с 1990-х гг. во многих странах проходят групповые и персональные выставки современных художников из Южной Кореи. Постоянное присутствие мастеров из Южной Кореи в экспозициях на мировых биеннале и выставках, как и успешные продажи их работ на ведущих аукционах свидетельствуют о безус-

ловном интересе к современному корейскому искусству. Между тем, если в критике и прессе уделяется внимание этому феномену, то число искусствоведческих исследований, посвященных становлению корейской художественной школы крайне малочисленно. В особенности, в области скульптуры.

До начала XX в. скульптуру в Корее считали продуктом не искусства, а ремесла; а скульпторов (резчиков и литейщиков), соответственно, называли ремесленниками. Однако в XX в. восприятие скульптуры меняется. Помимо освоения западноевропейских техник, под влиянием политических и исторических событий, происходит коренное изменение тем, затрагиваемых художниками. В данном докладе рассматривается формирование современной скульптурной школы (после 1945 г. внутри Южной Кореи) и проводится анализ основных тем внутри историко-социального контекста развития Кореи в XX в.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современная скульптура, Южная Корея

СТАТЬЯ:

Работы, в которых рассматриваются вопросы, связанные с корейским искусством можно разделить на две группы: исследования классического искусства и исследования искусства XX–XXI вв. И если классическое искусство Кореи достаточно давно является предметом искусствоведческого интереса, то современная скульптура исследовалась крайне мало и, чаще всего, в общих трудах по корейскому искусству, а не отдельно, встречаются также работы, посвященные творчеству отдельных художников или/и художественных направлений.

В отличие от живописи тушью, ценившейся у образованного слоя населения Кореи, скульптуру до начала XX в. в стране считали продуктом ремесла, и скульпторов (резчиков и литейщиков), соответственно, называли ремесленниками. Пластика существовала, в основном, в качестве буддийских памятников и украшений владений правителей и знати. После освобождения Кореи от японской оккупации, когда корейские мастера получили возможность знакомства с европейской скульптурной традицией, постепенно пришло и новое понимание скульптуры как искусства. Пришли новые темы и формы, появились изображения людей (до этого из антропоморфной пластики были только изображения Будды, бодхисаттв и защитников), стали использоваться новые материалы и техники.

Большая часть коллекции корейского искусства XX в. хранится в Государственном музее современного искусства (Museum of Modern and Contemporary Art / ММСА) в Сеуле, который был основан в 1969 г., а также в нескольких региональных музеях и галереях (Пусан, Тэгу и др.). Кроме того, некоторые предметы корейской пластики находятся в частных коллекциях.

Из-за непростой и беспокойной истории полуострова в первой половине XX в. сохранилось не так много произведений искусства, скульптуры в частности, именно этого времени: одним из немногих скульпторов того периода, чья работа дошла до наших дней, является Юн Сынок (Yun Seung-uk, 1915 – ?), профессор художественного факультета одного из корейских университетов (Seongru University) и пропавший без вести во время Корейской войны. Его единственная

сохранившаяся работа – «Девочка, играющая на флейте» была создана в 1937 г. и отмечена на 20-й Выставке искусства Чосона в 1941 г. [Joseon Art Exhibition]

В первой половине XX в. большинство будущих скульпторов ездили в Японию на обучение, где первая художественная школа, дающая классическое образование в области изящных искусств, была открыта уже в конце XIX в. – Токийская художественная школа [Tokyo Art School], здесь учился, к примеру, упомянутый выше Юн Сынук. К сожалению, ни одна работа корейских студентов-скульпторов времени их обучения в Токийской школе не сохранилась, однако существует несколько выпускных альбомов этой школы с фотографиями нескольких из этих произведений, почти все из которых изображают обнаженную женскую натуру.

Факультеты искусств в корейских университетах (как и многие университеты сами) начали появляться лишь во второй половине 1940-х гг. Старейшим из корейских университетов, специализирующихся на обучении искусству, является университет Хоник, который выпустил многих известных корейских художников, например, Ли Буль (Lee Bul, р. 1964 г.), Ли Донука (Lee Dongwook, р. 1976 г.) и Квон Осана (Gwon Osang, р. 1974). Он был основан в 1946 г. и до сих пор считается лучшим высшим учебным заведением в области архитектуры и искусства наравне с Сеульским национальным университетом (Seoul National University of Science and Technology / SNU), основанным также в 1946 г., и, позднее, открывшим в своих стенах колледж искусств, где, в числе прочих, был и департамент скульптуры (выпускники: До Хо Со (Do Ho Suh, р. 1962), Хэгу Ян (Haegue Yang, р. 1971) и др.). Кроме этих двух институтов, достаточно широко известен и университет Кукмин (Kookmin University), открытый также в 40-е гг. XX в., являющийся частным и имеющий более 700 различных факультетов, и в том числе департамент изобразительных искусств с двумя специальностями – живописью и скульптурой. С 1959 г. факультет искусств существует и в женском университете Ихва (Ewha Womans University) (Ча Джонгри (Cha Jongrye, р. 1968) – одна из выпускниц). Уже позже, в 1991 г., был открыт еще один специализированный университет – Корейский национальный университет искусств (Korea National University of Arts / K-ARTS).

В первой половине XX в. у корейских мастеров было не так много возможностей проявить себя и показать собственные произведения на официальных мероприятиях. Немногим удалось поучаствовать в японских выставках, а на организованной впервые в Корее в 1922 г. Выставке искусства Чосона изначально отсутствовала секция скульптуры как таковая. Однако на четвертой экспозиции в 1925 г. пластика уже была включена в качестве подраздела секции живописи в западном стиле, а в 1931 г. была объединена с ремеслами в отдельной секции. То есть на тот момент для организаторов экспозиции пластика все еще оставалась на уровне ремесла. Других возможностей для корейских скульпторов громко заявить о себе, помимо этой ежегодной выставки, практически не было, так как, в отличие от живописцев, скульпторы начала века принимали участие только в официальных выставках.

Нельзя не отметить, что в первой половине XX в. традиционная буддийская пластика продолжала существовать (примерами могут служить работы Ким

Бокджина (Kim Bok-jin, 1901–1940)).

В 1930-е гг. появилось полуофициальное японское движение «местного колорита» [Kim, p. 155], одобрявшее изображение «родного», национального, которое распространилось и на полуострове. В Японии такое «искусство локального» преобладало, чаще всего, в резьбе по дереву: японцы считали, что дерево идеально подходит для продолжения и передачи их скульптурных традиций. Более того, в Токийской школе изящных искусств²¹ изначально не существовало факультета скульптуры – был только факультет резьбы по дереву. Таким «национальным» в Корее стала традиционная корейская женская одежда ханбок. Поэтому, желая показать местный колорит, корейские скульпторы изображали своих героинь как азиатских девушек, одетыми именно в ханбок (примером может служить работа Юн Хёджонга «Звук тетивы» / «Sound of the Bow String» (1944, Нац. музей современного искусства Кореи)). И в то же время многие считали, что работы «местного колорита» по ценности для искусства не превышают штампованную «сувенирную продукцию на экспорт для иностранных туристов» [Kim, p. 156].

После освобождения от японской оккупации в 1946 г. в Сеульском университете был открыт департамент скульптуры, куда пришли преподавать бывшие ученики Токийской школы изящных искусств, в числе которых был уже упоминавшийся ранее Юн Сынук. К сожалению, преподавал он недолго, пропав без вести во время войны на Корейском полуострове. Такая участь постигла не только его. Несколько других мастеров погибли или остались в плену в Северной Корее. После войны 1950–1953 гг. преподавание скульптуры в университетах было возобновлено, однако недостаток материалов и инструментов для работы не давал молодым художникам сфокусироваться на скульптуре и часто заставлял выбирать иной вид искусства для изучения и работы.

И все-таки искусство скульптуры продолжило свое существование, создаваемая как уже профессиональными мастерами, так и студентами. В послевоенные годы (в основном, в 1950-е–1960-е, но и позднее) весьма популярной стала тема родственных уз. Это было легко объяснимо, так как из-за войны и последующего разделения полуострова, многие семьи были разлучены, многие потеряли родных и близких навсегда, даже если те остались живы. Тогда, правда, все верили, что этот раздел временный и скоро Корея вновь сможет стать единой, но страдания народа и боль от потерь было не заглушить [Toshiharu N., p. 309]. И, тем не менее, в послевоенной скульптуре зритель не встретит самого трагического сюжета разлуки – наоборот, работы того времени наполнены надеждой на то, что семьи воссоединятся вновь: скульпторы чаще всего изображают родителей и ребенка как монолит, единое целое, так что одна фигура переходит в другую. Такое представление и подход к данной теме не меняется и позже, уже в 1980-х годах.

В 1950-е–1960-е гг. в живописи и скульптуре начали появляться тенденции к абстракции. Это направление было с большим энтузиазмом принято новым поколением художников, но также отражало их отчаяние в тяготах послевоенной

21 Tokyo Art School, как и Tokyo Music School, была основана в 1887. Слияние этих школ в 1949 г. сформировало Токийский национальный университет изящных искусств и музыки. [Tokyo Art School]

жизни и, своего рода, деформацию сознания, испытавшего на себе ужасы войны. Для скульптуры этого направления часто были характерны экспрессивность, грубые фактуры, деформация предметов и фигур и т.п. Ким Чонсук (Kim Chung Sook, 1917–1991) стала известна в Корее как один из пионеров абстрактной скульптуры и первая женщина-скульптор. В своих произведениях она сочетала различные материалы, включая мрамор, дерево, бронзу и др. Кроме того, Ким Чонсук использовала разные техники обработки: в одних ее работах камень показан грубым, местами почти нетронутым рукой скульптора, в то время как в других, он отполирован до блеска, будто в попытке придать ему совершенную рукотворность. Формы ее работ сдержанны и просты, будь то изображение человека, абстрактной «летающей фигуры» (серия «Flying Form» 1980-х–1990-х гг.) или же объектов природы – луны, гор и рек, времен года и т.д.

Начиная примерно с 1980-х гг., многие корейские скульпторы уезжали за границу (чаще всего в Европу и США) для обучения. К примеру, Ан Гючоль (Ahn Kyuchul, р. 1955) относится к первому поколению корейских художников, получивших образование за рубежом – в 1980-х гг. он учился в Германии. Впоследствии число скульпторов из Южной Кореи, учившихся за пределами своей страны, только выросло, и это, разумеется, не могло не сказаться на их представлении о своей профессии и на мировоззрении.

В 1980-е–1990-е гг. скульпторы начинают активно экспериментировать с цветом в скульптуре, при этом раскрашивая не только дерево (что было достаточно популярно для буддийской скульптуры Кореи), но и гипс. Примером может служить произведение Ли Тэхо (Lee Taeho) «Мистер Ким с рынка Мапо» («Mr. Kim of Mapo Market», 1983, Нац. музей современного искусства Кореи): скульптор изображает собирательный портрет мужчины (это показано даже в названии – фамилия Ким является самой распространенной в Корее), которому на вид около тридцати–сорока лет, утомленного тяжелой работой и различными жизненными трудностями. Многие скульптуры того времени отражают беспокойное состояние корейского общества 1980-х гг. (убийство президента Пак Чонхи в 1979 г., массовые митинги и демонстрации в Сеуле, а затем и восстание в Кванджу в 1980 г., нарастание антиамериканских настроений и т.д.).

Завершить исследование развития тем в корейской пластике XX в. мне хотелось бы работами Юн Соннам (Yun Suknam, 1939 г.р.), которую часто называют «крестной матерью корейского феминизма» [Ким, Ли, Хохлова, с. 94]. С 1990-х гг. Юн Соннам создает плоские деревянные скульптуры, затем раскрашивая их. Основная тема ее творчества – материнство и женская доля, поэтому она создает женские фигуры, часто одетые в ханбок – и затем размещает их в определенном пространстве, показывая жизнь современных корейских женщин. Может показаться, что ее работы пересекаются с направлением «местного колорита» 1930-х гг., однако Юн Соннам вкладывает в свои произведения иной смысл. Первая серия ее работ, созданная ей в возрасте сорока лет, называлась «Глаза матери» (1992–1993, продолжена в 2004, Нац. музей современного искусства Кореи) и была посвящена ее собственной матери, в одиночку воспитавшей шестерых детей. Все ее произведения пронизаны темами материнской любви и самопожерт-

воования, а также психологического давления, которое испытывают корейские женщины в обществе.

Таким образом, корейская скульптура, начиная с XX в., постепенно знакоми-лась с заграничными образцами пластики, безусловно, испытывая на себе их влияние, однако во многом переосмысливала и форму, и замысел скульптурных композиций. В конце XX–начале XXI в. появилось и до сих пор возникает множество новых тем, в своих работах скульпторы не только реагируют на глобальные события мировой истории и истории своей страны, происходящие у них на глазах, но и начинают поднимать темы, важные и актуальные лично для них.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Ким А., Ли Х.С., Хохлова Е.* Dafis. Корейское современное искусство: ориентирование на местности. СПб: Свое издательство, 2016. – 122 с. ил.
- Kim Y.* 20th Century Korean Art – the UK, London: Laurence King Publishing Ltd., 2005. – 284 с.
- Toshiharu N.* Images of Familial Intimacy in Eastern and Western Art. Leiden: Brill NV, 2014. – vol. 4 – 351 с.
- Tokyo Art School URL: <http://www.geidai.ac.jp/english/> (22.01.2018)
- Joseon Art Exhibition; djh <https://www.mmca.go.kr/eng/collections/collectionsDetail.do?menuId=2010000000&wrkMngNo=SC-00121> (22.01.2018)

А. А. Журавлёва

Объект в искусстве керамики. Японский взгляд

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЖУРАВЛЁВА АНАСТАСИЯ АНДРЕЕВНА, кандидат искусствоведения,
независимый исследователь, г. Катания, Италия
artpoint@rambler.ru

ZHURAVLEVA ANASTASIA, Ph.D. in Art History, Independent Researcher, Italy
artpoint@rambler.ru

SUMMARY:

PLASTIC OBJECT IN THE MODERN ART OF CERAMICS: THE JAPANESE VIEW

While the West masters mostly worked with bronze, stone, reinforced concrete, in Japan the versatility of object art was represented first by ceramics. Particularly in Japan, ceramic objects have become not only a fashionable movement of art, but it is also a real synthesis of philosophy, tradition and craft. The problem of perception of object art itself and in the context of spiritual and aesthetic views is also interesting. One of the first specialists of such an unusual direction in ceramics art can be considered Isamu Noguchi. Japanese ceramics for the first time began losing its functional use and got a new form of existence called “a ceramic object”. Another important figure for that time was Yagi Kazuo whose artistic union “Sodeisha” (Suzuki Osamu, Yamada Hikaru) we can call the most revolutionary in history of Japanese ceramics of the 20th century. The works of Japanese masters (Okamoto Taro, Kuriki Totsusuke, Nakashima Harumi etc) represent a real or unreal image and its always fantastic experiment with clay. Dating back to the middle of the 20th century, the art of plastic objects is actively continuing to develop in our days.

KEYWORDS: modern Japanese art, ceramic objects, clay, experiment, Isamu Noguchi, Yagi Kadzuo, Sodeisha

АННОТАЦИЯ:

В то время как скульпторы на Западе работали преимущественно с бронзой, камнем и бетоном, в Японии многогранность объектного искусства представлена именно керамикой. Как ни в одной другой стране, здесь керамические объекты стали не только модной художественной самоцелью, но и настоящим синтезом философии, традиции и ремесла. Интересной для автора статьи представляется проблема восприятия самого объектного искусства в контексте духовно-эстетических традиций. Одним из первых мастеров этого направления в искусстве керами-

ки по праву можно считать Ногуту Исаму. В его творчестве японская керамика впервые стала терять своё прикладное начало и обрела новую форму существования, которую мы называем «керамический объект». Особое значение в становлении нового направления имеет фигура Яги Кадзуо, а также созданная им художественная группа мастеров «Содэйся» (Судзуки Осаму, Ямада Хикару), которых можно назвать революционерами японской керамики XX в. Работы таких мастеров, как Окамото Таро, Курики Тоцусукэ и Накасима Харуми могут представлять собой узнаваемый или вымышленный образ, но это всегда фантастический эксперимент с глиной. Зародившись в середине XX в., направление пластических объектов активно продолжает развиваться и в наши дни.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современное искусство Японии, керамический объект, глина, эксперимент, Ногуту Исаму, Яги Кадзуо, Содэйся

СТАТЬЯ:

В постоянно меняющейся уникальной художественной среде Японии XX в. активно происходила переоценка ценностей и эстетических идеалов. Знакомство с западной культурой и её великими мастерами авангарда (Г. Арп, П. Пикассо, К. Бранкуси и др.) не могло не повлиять на становление и развитие новой национальной концепции. Однако традиция не была забыта, она стала важной визуальной стратегией искусства. Во многом именно поэтому современную керамику Японии отличает удивительное многообразие и сосуществование традиционных и новаторских решений в области техники, сюжета, материала.

В XX в. японская керамика, вследствие знакомства с художественной культурой Запада 1920–1930-х гг., встречается с новой формой абстрактного видения мира. Причём достоинство абстрактно изображённых предметов ни в коем случае не умалось, а порой даже превозносилось. Вспоминаются слова Ганса Арпа, основоположника пластического объектного искусства, о том, что «абстрактные формы дают такой же объект для созерцания, как и все другие явления жизни» [Турчин].

В этом контексте особый интерес представляет японская керамика середины – второй половины столетия, где мы встречаемся с интереснейшим направлением в искусстве – пластическим объектом (заимствование англоязычного термина «plastic object»). Поскольку объектное искусство в Японии наиболее ярко представлено именно керамикой, в литературе по искусству, на выставках часто встречается и керамический объект – обдзэт-яки (*objet yaki*).

Почему в Японии, несмотря на тысячелетнюю историю традиционной керамики, настолько прижился и получил уникальное развитие пластический объект?

Во-первых, пластический объект оказался очень близок к глубокому и многофункциональному понятию вещи – моно в японской культуре [Вещь в японской культуре]. Каждая вещь, созданная руками человека, ценилась за свою историю, уникальность и неповторимость. Это бережное и почтительное отношение к вещи отсылает нас к философии дзэн и религии синто, согласно которым всё живое

обладает невидимой «душой» анима и переходит в любое изделие, созданное из природных материалов.

В японской традиционной культуре важна роль таинства создания вещи. Работая с краской, обжигая работу в печи, мастер только предполагает конечный результат, но точно никогда не знает, как будет выглядеть очередное произведение, и в этом состоит его особая ценность. Заложить изделие в печь во многом означает положиться на божественную волю. И тогда рождается красота, которую невозможно создать только человеческими силами. «Замысел керамиста и случайность обжига – от сложения этих двух компонентов и рождается хорошая керамика», – говорят современные мастера [*Mikami*]. В процессе работы керамика впитывает всё тепло человеческого тела и души, фантазию художника в текущий момент времени. Очень хорошо об этом процессе формотворчества написал Василий Кандинский: «Истинное произведение искусства возникает таинственно, загадочно, мистическим образом “из художника”. Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится самостоятельным духовно-дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом». [Кандинский]

Вторым фактом, повлиявшим на популярность и любовь к объектному искусству, можно считать попытку «убежать» от неминуемого влияния западной культуры. Всю свою долгую историю Япония оставалась закрытой для иностранцев страной. И бережное, святое отношение к национальным ценностям было поставлено на государственный уровень. В художественных кругах начала XX в. была сформулирована концепция возвращения к национальным истокам как необходимости. Именно с этого момента многие мастера начинают исследование древних археологических культур, средневековой поэзии, керамики и многого другого, выбрав традицию своей национальной самоидентификацией в искусстве. Именно через древнюю керамику периодов Дзёмон (2500–1500 т.л. до н.э.), Кофун (III–VI вв.) современные мастера пришли к пластическому объекту.

Об этом красноречиво говорит творчество выдающегося художника современной Японии Окамото Таро (1911–1996). Одним из главных источников вдохновения для мастера была керамика Дзёмон и особенно фигурки догу. Достаточно взглянуть на произведение «Лицо» (Токио, 1952, глина, 100 x 100x60 см.), чтобы подтвердить упомянутый факт преемственности традиции. Прототипом этой керамической скульптуры послужила фигурка догу из Токийского национального музея. Главное для Окамото – работа с глиной, природным материалом, он же является и связующим звеном через тысячелетия, разделяющие две скульптуры. Художественный язык мастера совершенно иной. Окамото наградил свою скульптуру широкой улыбкой, которая несёт заряд положительных эмоций. Её раскинутые руки словно готовы обнять подходящего к ней зрителя. Окамото не использует технику налепа, которой пользовались древние мастера. Он прорезает в глиняной форме треугольные глаза и рот. В данном случае мы не говорим о подражании, мы говорим о стилизации, которая позволяет соединить прошлое и настоящее. Керамика Дзёмон, и прежде всего скульптуры догу, для современных художников имели ценность артефактов, своеобразных символов прошлого,

оставленных будущим поколениям. Впервые работа «Лицо» была представлена на выставке школы авангардного направления икэбана «Согэцу» в ноябре 1952 г.

Проблема взаимодействия традиционного начала и поиска новых форм в керамической пластике раскрывается и в творчестве основоположника объектного искусства Японии, одного из самых известных скульпторов середины XX в., Ногуты Исаму (1904–1988). Он был человеком с необычайно богатым творческим потенциалом, находившим воплощение в самых разнообразных видах деятельности. Со студенческих лет сохранились наброски и проекты в области ландшафтного дизайна, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. А творчество Ногуты как мастера керамики начинается в 1931 г., когда он вновь приезжает в Японию, чтобы научиться работать с удивительным материалом – глиной.

С момента приезда в Японию художник активно изучает археологию, историю и искусство древнего периода. Особое внимание мастера привлекла тогда скульптура периода Кофун, а именно фигуры ханива. Первая работа Ногуты в глине – «Королева» (Киото, 1931, терракота, выс. 116 см.), в которой антропоморфизм сочетается с абстрактностью, эта дуальность отражена уже в названии. Возможно, перед нами шахматная королева, но вполне вероятно, это своеобразная царица Богов, царица-мать. У этой скульптуры также есть прототип, им послужила фигура «Женщина в длинном платье» VI в. из Национального музея Токио: то же цилиндрическое туловище, условные жесты, упрощённость формы. Однако абсолютная симметрия, совершенно не свойственная древней пластике, да и японской эстетике в целом, разрушает близость с выбранным прототипом. Что же касается обработки поверхности, то здесь непременно нужно вспомнить Константина Бранкуси, наставника Ногуты, который часто создавал в своей пластике гладкие, обтекаемые формы.

Важнейшей темой для объектного искусства Японии является философия дзэн-буддизма. Лейтмотивом звучит она и в творчестве Ногуты. Его отец был последователем этой религиозной системы, много писал о медитативных практиках, которые помогают человеку обрести гармонию с окружающим миром, и, прежде всего, с самим собой. Именно поэтому японские пластические объекты требуют остановки внимания зрителя, созерцания с целью погружения в свой внутренний мир и мир художника.

К числу работ, посвященных философии дзэн-буддизма, принадлежит «Моё му» (Сэто, 1950, глина, 34.3x24.1x16.8 см.) – пример керамического объекта, в котором сочетаются биоморфное и конструктивное начало. Но самое главное в этом объекте – пустота внутри основного объёма, именно к ней приковано внимание зрителя. Му – одно из ключевых понятий в дзэн-буддизме. На русский язык это понятие приблизительно можно перевести как «ничто», «ничего». Пустота в теле скульптуры – сама по себе объект. В ней сосредоточена особая энергия, которая проникает в главный объём конструкции с помощью двух отверстий. Когда мы смотрим на эти отверстия, то по диагонали они зрительно соединены, однако физически их ничто не связывает. Эту незримую нить мы и не должны видеть, так как согласно дзэн, её нужно почувствовать. В этих плавных контурах, простых линиях, пропорциях Ногуты воплотил своё понимание гармонии и красо-

ты.

С вечной изменчивостью мира, учит секта дзэн, несовместима идея совершенности, а потому избегать ее надлежит и в искусстве. В процессе совершенствования не может быть вершины, точки покоя. Чаще намекать, чем декларировать, – вот принцип, который делает японское искусство искусством подтекста. Художник умышленно оставляет в своем произведении некое свободное пространство, предоставляя каждому человеку по-своему заполнять его собственным воображением. Югэн – прелесть недосказанности, – это та красота, которая скромно лежит в глубине вещей, не стремясь на поверхность. Ее может вовсе не заметить человек, лишенный вкуса или душевного покоя [Овчинников].

Как мы уже смогли убедиться, важную роль в контексте японских керамических объектов играет зрительное восприятие. Уже само слово «объект» подразумевает некий не конкретный, а абстрактный образ, что в свою очередь сильно затрудняет процесс восприятия, т.к. изначально у произведения искусства минимальная информация о самом себе. Пластический объект во многом всегда загадка – ребус, который предстоит разгадать зрителю.

Мастером перевоплощений, в руках которого глина принимала абсолютно любые формы, выдавала себя за другие материалы, был бессменный лидер художественного объединения «Содэйся» Яги Кадзуо (1918–1979). Творчество смелых экспериментаторов из Киото было признано самым известным и революционным течением в искусстве керамики Японии середины – второй половины XX в. И именно «Содэйся» выбрало пластический объект своим художественным кредо.

Яги Кадзуо родился в семье керамиста Яги Иссо (1894–1973), приехавшего в Киото из города Осака в 1911 г. Яги Иссо до конца своих дней не прекращал работу с керамикой и порой выставлял свои традиционные изделия рядом с чуждыми ему по форме и содержанию произведениями сына. Влияние отца на сына было велико. Он учил сына тому, что только природа обладает подлинной красотой, которую следует увековечить в керамике [Овчинников]. Яги Кадзуо с детства наблюдал за работой отца, и после окончания школы решил пойти по его стопам, поступив на факультет скульптуры Института искусств и ремёсел города Киото. Окончив его в 1937 г., Яги решает продолжить обучение в Киотском институте керамики, окончательно сделав этот вид декоративно–прикладного искусства своей специализацией. В 1939 году он был отправлен на фронт в Китай. В скором времени мастер заболевает туберкулёзом, и в 1940-м г. его демобилизуют в родной город Киото.

Во время своего пребывания в Китае Яги Кадзуо изучал местную керамику, особенно интересовался процессом изготовления лаков и глазурей. Именно здесь он впервые увидел так называемую «чёрную глину», впечатлившую его своим цветом. Кроме образцов китайского искусства, Яги Кадзуо сумел познакомиться с техникой производства корейской керамики. Полученные во время путешествия знания, особенно повлияют на ранний период творчества мастера. Помимо керамики Яги Кадзуо постигал секреты китайской каллиграфии, с помощью которой он и придумал название «Содэйся», используя часть надписи «след земляного червя», найденную на китайском сосуде XII–XIII вв. [Cort, Winter-Tamaki].

Керамическое наследие Яги Кадзуо и всей группы «Содэйся» поистине велико. Остановившись на самых знаковых произведениях мастера, стоит отметить его «Прогулку мистера Самса» (Киото, 1954, глина, глазурь, 27.5x27x14 см.). Подобные керамические объекты, которые Яги Кадзуо создавал на протяжении всей жизни, имеют огромную смысловую нагрузку. Трудно представить, но перед нами герой романа Франца Кафки «Метаморфозы» Грегор Самс, который в одно прекрасное утро превратился в таракана. Однако следует отметить, что изображение самого персонажа здесь не главное. Необходимо подключить абстрактное мышление, чтобы увидеть в этом произведении таракана, в которого превратился герой романа мистер Самс. Художник не хочет прямого цитирования, заимствования готового сюжета. Главное для Яги Кадзуо — это метаморфозы, которые происходят с самим материалом. Мастер экспериментирует с поверхностью, с формой предмета, пытаясь создать некое живое существо.

Удивительно непохожим по материалу на керамику выглядит ещё одно знаменитое произведение «Круг повседневности» (Киото, 1966, чёрная глина, 27.5x31x10.3 см.), в котором Яги воплотил два своих главных художественных новшества: «рифлённый тип» и чёрную керамику, получаемую в процессе поглощения сажи от сгорания сосновых игл. Как уже не раз было отмечено, для понимания керамических объектов большую роль играют их названия. Круг — один из важнейших семантических знаков в культуре Японии и всего Дальнего Востока. Форма круга прежде всего связана с буддизмом, с философией жизни и смерти, со сменой временных и природных циклов. Воспринимать форму круга вне культурно-философского контекста невозможно. В данной работе Яги представляет круг жизни, который ассоциируется с бесконечностью бытия. Интересно, что в этом произведении можно найти два круга: один образован самой чёрной керамической оболочкой, а другой представляет собой отверстие в центре объёма. Этот контраст особенно заметен благодаря чёрному цвету. Поскольку в этом произведении есть внутреннее пространство, то мы вспоминаем тему микрокосма и пустоты, важных понятий для философии дзэн-буддизма.

В конце творческого пути Яги полностью отказывается от работы с функциональной керамикой. В течение 1970-х гг., особенно в их второй половине, мастер выполняет произведения исключительно из чёрной глины. В его художественном стиле можно отметить тягу к абсолютной абстракции, оптическим эффектам и особенно к геометрии. Его керамическими объектами становятся многогранники, сферы, цилиндры и во всевозможных комбинациях. Изобразительное начало, хоть как-то ранее связывавшее зрителя с реальным окружающим миром, перестаёт увлекать мастера. Только чистые линии, ровные контуры и чёткие объёмы. В некоторых случаях объекты напоминают строительные детали: трубы, краны, шестерёнки, втулки. Единственное, что связывает поздние работы Яги с ранними, — это любовь к материалу и его поверхности. Игра контрастов, орнамент на поверхности и зеркально отполированные грани — новый мир японского мастера.

В группу керамистов «Содэйся» входили не только известные Яги Кадзуо, Судзуки Осаму и Ямада Хикару. Большой вклад в развитие общего дела внесли

также Канао Тэцуо, Мацуи Ёсисукэ, Акияма Ё, Такигути Кадзуо и другие.

Интереснейшим мастером «Содэйся» был Кумакура Дзюнкити (1920–1985), работавший в 1960-х–начале 1970-х гг. Его «Сиденье для монаха» (Киото, 1971, глина, глазурь ирабо, 53х51.5х46.5) представлено рядом с другими выдающимися произведениями искусства в Национальном музее современного искусства города Токио. В этой работе очень важны тактильные ощущения: сквозь коричневую глазурь ирабо просвечивается структура материала, действительно создающего эффект мягкой обивки сиденья. Зритель настолько вовлечён в эту магию превращений, что ему невольно хочется присесть на это место, почувствовать материал. Здесь нет прямой цитаты из реального мира вещей, нет никаких объяснений, почему так, а не иначе должно выглядеть сидение монаха. Благодаря названию мы снова вспоминаем тему медитации, остановки. Вспоминаем о монашеском покое и мирской суете, в которой так важно не пропустить самое главное.

Точно так же, как психологи пытались изучить внутренний мир человека, глубины его души, сферу бессознательного, Яги Кадзуо и его коллеги изучали материал, с которым работали и любили больше всего – глину. Глина для многих мастеров была единственным источником выхода внутренних переживаний и эмоций. И этот же материал позволял им соединять природное начало с современными представлениями об искусстве. Яги Кадзуо даже создал собственную теорию «физиологии материала» (бусситцу но сейри), согласно которой глина – материал живой, обладающий внутренним теплом и энергией. Кроме того, этот материал способен принимать любые формы, подчиняясь воле мастера.

В керамическом наследии «Содэйся» удивительным образом сплелись мотивы Запада, традиции японской керамики и современное мироощущение. С одной стороны, Яги Кадзуо ввёл новые техники работы с глиной, новые формы, лишил керамику её прикладной функции. С другой, он практически всегда работал с чистой глиной, точно так же, как это делали тысячелетием ранее мастера скульптур ханива. Желание раскрыть возможности материала, показать зрителю не только поверхность, но и внутренний мир произведения – черты, свойственные японскому искусству. В то же время ощущается дыхание времени с его тягой к абстракционизму, сюрреализму, поп-арту. Сам Яги писал, что его цель – «союз между новыми идеями и традициями», а также, что он находит «гармонию между французской живописью Пикассо, Клее и покорностью японского гончарного круга» [Yagi]. И ему это действительно удалось.

Японский художник не диктует свою волю материалу, а лишь выявляет заложенную в нем природой красоту. Его роль состоит не в том, чтобы силой навязать материалу свой замысел, а в том, чтобы помочь материалу заговорить и на этом языке выразить чувства творца. Изделия японских керамистов подкупают своей неповторимой естественностью и уникальностью, их искусство утверждает близость к природе своим подходом к материалу.

На примере творчества выдающихся мастеров керамики середины XX в. мы наблюдаем активное развитие искусства пластического объекта, важной особенностью которого можно считать абстрактное мышление и концептуальный подход к выбору сюжета. Керамические объекты, лишённые изобразительного

начала, воплощают собой абсолютную, чистую форму с собственным пространством, наполненным сакральным смыслом, и неповторимым содержанием. Именно пространственно–временные аспекты становятся главным «изобразительным языком», определяющим развитие пластических новаций второй половины XX в.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Вещь в японской культуре. М., «Восточная литература» РАН, 2003.
Кандинский В. В. О духовном искусстве. М., Архимед., 1992.
Овчинников В. В. Ветка сакуры. М.: Молодая гвардия», 1971.
Турчин В. С. Образ двадцатого... М.: Прогресс-Традиция, 2003.
Cort L. A., Winter-Tamaki B. Isamu Noguchi and modern Japanese ceramics. Washington, 2003.
Mikami T. The Art of Japanese Ceramics. New York: Heibonsha, 1972.
Yagi Kazuo – A retrospective. Kyoto: National Museum of Modern Art, 2004.

Раздел третий

Трансформация, сохранение и эксплуатация традиции в XX–XXI вв.

Е. Л. Скворцова

К вопросу о синестезийном характере японского искусства

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

СКВОРЦОВА ЕЛЕНА ЛЬВОВНА, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН
squo0202@mail.ru

SKVORTSOVA ELENA L., PhD in Philosophy, Leading Researcher Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences
squo0202@mail.ru

SUMMARY:

TO THE PROBLEM OF SYNAESTHETICAL CHARACTER OF THE JAPANESE ART

Synesthesia is a phenomenon of perception in which the irritation of one sense organ along with its special sensations causes sensations corresponding to another sense organ. Synesthesia is characterized by a multimodal effect on humans, when his ideas about the environment are characterized by the principle of integrity. This principle of combining psychophysical characteristics makes it possible to achieve aesthetic imagery and completeness of perception. In the Japanese artistic tradition, the elements of synesthesia have been consciously rooted since the Heian period. Synaesthetic aspect has been most fully embodied in the art of Tea Ritual. Its participants are real co-creators of the ceremony, while the artistic influence passes through all five sensory analyzers. It's important to note that synaesthetical experiences in traditional arts were the result of aesthetic interpretation of religious and moral teachings that formed the basis of the national mentality. Synesthesia in today's art is marked by interaction of contemporary technological instruments (computers, laser, other electronic devices), active use of color, music; it causes not only multimodal effect on human beings and creates spectacular objects in the perception of which all sense organs are used. Synesthesia allows perceiving various modalities of sensuality, which in turn contribute to a holistic perception of the world.

KEYWORDS: synesthesia, tea ceremony, Japanese artistic tradition, Buddhism, Japanese art, Japanese aesthetics.

АННОТАЦИЯ:

Синестезия – явление восприятия, при котором раздражение одного органа

чувств наряду со специфическими для него ощущениями вызывает и ощущения, соответствующие другому органу чувств. Для синестезии свойственно полимодальное воздействие на человека, когда его представления об окружающей действительности характеризуются принципом целостности. Такой принцип соединения психофизических характеристик позволяет добиваться эстетической образности и полноты восприятия. В японской художественной традиции элементы синестезии были сознательно укоренены ещё со времён эпохи Хэйан. Синестетический аспект наиболее полно воплотился в искусстве чайного ритуала. Так, его исполнители-участники выступают настоящими сотворцами церемонии, при этом художественное воздействие проходит через каналы всех пяти чувственных анализаторов.

Важно отметить, что синестетические опыты в традиционных искусствах стали следствием эстетического осмысления религиозных и моральных учений, лёгших в основание национального менталитета.

Синестезия в искусстве сегодняшнего дня отмечена взаимодействием современного технологического инструментария (компьютеры, лазер, электронные устройства), активным использованием цвета и музыки; она позволяет оказывать полимодальное воздействие на человека и создавать не просто цветомузыкальные композиции, а зрелищные объекты, при восприятии которых используются все органы чувств.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: синестезия, чайная церемония, японская художественная традиция, буддизм, японское искусство, японская эстетика.

СТАТЬЯ:

Звуки оркестра он изображал в виде сферических, дымчатых пятен, свист – в виде спиральной нити... В его понятии звук тесно соприкасался с формой и цветом, так что, раскрашивая буквы, он всякий раз неизменно звук Л красил в жёлтый цвет, М – в красный, А – в чёрный и т.д.

А.П. Чехов

Творцы искусства – художники и музыканты всех стран, как правило, остро чувствуют необходимость применения всей чувственной палитры при создании своих произведений. В процессе творчества они, зачастую неосознанно, стремятся учитывать способность созданного произведения вызывать у адресата не только специфическое для него ощущение в том органе чувств, который природой создан для восприятия данного раздражителя (в живописи – зрение, в музыке – слух), но также и ощущения в других органах чувств, неприспособленных для восприятия данных стимулов. Например, при восприятии музыки, могут возникать одновременно не только слуховые, но и зрительные, даже обонятельные и вкусовые ощущения («сладкая» мелодия). Здесь, как отмечает отечественный философ А.С. Мигунов, «речь идёт о синестезии всех пяти человеческих чувств, умении легко и свободно переводить одно чувство в другое, представлять слово или образ в эквивалентном выражении, в звуке, в цвете, обонянии, осязании и вкусе» [Мигунов, с. 7].

Для синестезии характерно полимодальное воздействие на человека, такой принцип соединения психофизических характеристик позволяет добиваться эстетической образности и полноты восприятия: переливающиеся аккорды звонких красок, мощное звучание цвета, музыка красок, тёплые и холодные цвета, аромат живописи и т.п.

В японской художественной традиции элементы синестезии были сознательно укоренены ещё со времён Средневековья. На Запад же подобные приёмы пришли лишь во второй половине XIX—начале XX вв., когда многие крупные художники осознали исчерпанность традиционных выразительных средств в искусстве и осуществили ряд более или менее удачных попыток создания синестезийного эксперимента в искусстве. П. Клее, А. Рембо, А. Кручёных, Ш. Бодлер, В. Хлебников, О. Мандельштам, В. Кандинский, И. Стравинский, А. Скрябин и другие творцы создавали художественные произведения, ориентированные на расширенное эстетическое поле восприятия.

Однако у них был «теоретический предтеча», который сделал ряд тонких и принципиальных наблюдений синестезийного характера. Это выдающийся немецкий романтик эпохи «Бури и натиска» И.-Г. Гердер (1744–1803). Его, в частности, не устраивала позиция эстетиков, утверждавших, что произведения изобразительного искусства воспринимаются только зрением. «Везде и всюду я видел, – пишет Гердер, – что живопись и ваение рассматриваются вместе и прекрасное в них понимается как нечто единое, творимое и воспринимаемое одним чувством, одним органом души, а потому и действует одинаковым образом» [Гердер, с. 188]. Но учёный пришел к мысли, что в восприятии скульптуры главную роль играет не зрение, а осязание. Для обоснования своей позиции Гердер обращается к конкретным примерам: а) слепорождённых людей (то есть тех, для кого основной источник ориентации в мире – это осязание, а зрение не существует вообще как орган чувств); б) людей, из-за глазных болезней на долгие годы лишившихся зрения (то есть тех, у кого зрение было, но перестало выступать важным органом чувств); в) к периоду младенчества, когда главными чувствами в освоении окружающего пространства для ребенка являются осязание и вкус (а зрение только становится полноценным органом чувств). Гердер приводит суждение слепорожденного человека о зрении: «Зеркало представлялось ему машиной, отражающей объемные предметы; при этом он никак не мог понять, почему нельзя осязать этот объём» [Гердер, с. 188].

Гердер полагает, что осязание – это основополагающее чувство, которое дает человеку знание объёма, тяжести, фактуры, температуры предметного мира. Зрение на первых порах служит «подпоркой» в процессе человеческого познания, даёт знание о цвете и светотени. С течением времени этот «подпорочный» опыт «забывается» и зрение выходит на первый план, предоставляя информацию о гораздо более рафинированных областях и всё более широко используя «видящим индивидом». Однако осязание все равно подсознательно присутствует при зрительном восприятии.

Для более наглядного доказательства своей мысли Гердер предлагает вообразить человека, наделённого только зрением и лишённого осязания, и называет

его «офтальмитом». «Офтальмит, наделённый тысячью глаз, но лишённый осязающей руки, остался бы навеки в пещере Платона, и не имел бы понятия ни об одном свойстве объёмного тела как такового» [Гердер, с. 182]. То есть без данных осязания мир предстал бы перед офтальмитом как некий цветной узор на плоскости, как подвижная цветная тень на сетчатке глаза. «Что такое непроницаемость, твёрдость, мягкость, гладкость, форма, очертание, выпуклость? – развивает свои идеи Гердер. – Об этом не может дать никакого живого телесного понятия ни глаз человека с помощью света, ни человеческая душа посредством самостоятельного мышления. Этими понятиями не обладают ни птица, ни лошадь, ни рыба, они присущи лишь человеку. Причем присущи только потому, что, наряду с разумом, человек обладает ощупывающими, осязающими руками. Чем больше он осязает предметы как таковые, тем живее будет его чувство» [Гердер, с. 187]. Немецкий философ приводит свои аргументы о формировании человеческих чувств именно с целью «реабилитации» осязания как полноценной основы для духовной эмоции. «Зрение, – заявляет Гердер, – разрушает прекрасную статую, а не создает её, оно превращает её в углы и плоскости и хорошо еще, если её прекраснейшая задушевная сущность, её полнота и округлость её форм не превратятся в сплошные углы отражения; совершенно очевидно, что зрение никак не может называться матерью этого искусства» [Гердер, с. 186]. Размышления Гердера о том, что искусство в идеале должно активизировать всё «чувствующее поле» индивида, оказались близки художникам и теоретикам искусства более позднего времени.

Как указывалось выше, со второй половины XIX в. в Европе возникло множество плодотворных поисков в области расширения чувственного опыта, возможностей телесной культуры и реализации различных синтетических художественных экспериментов при создании произведений «нового искусства». Историк психологии и антрополог И. Сироткина считает одним из пионеров такого искусства композитора Р. Вагнера (1813–1883) с его идеей «тотального произведения искусства», направленного на активизацию возможностей синтетической телесной чувствительности человека: «Прообразом *Gesamtkunstwerk* для него служила античная трагедия – единство музыки, пения и драмы; её он надеялся возродить в своих операх, объединив сразу несколько искусств. Художники авангарда подхватили и осовременили вагнерианскую идею. В Германии основатели Баухауза создавали произведения на границе разных искусств, сферой существования которых была повседневная жизнь» (курсив мой. – Е.С.)» [Сироткина, с. 58].

Ещё одним крупнейшим теоретиком культурной телесности с её практически безграничными возможностями сочетания разнообразных чувственных восприятий является французский философ-экзистенциалист Морис Мерло-Понти (1908–1961). Он заметил, что наиболее яркие случаи синестезии можно обнаружить при употреблении художником различных психотропных веществ: «Под действием мескалина звук дудки превращает синий цвет в зелёный, шум метронома в темноте превращается в синие пятна, пространственные интервалы зрения соответствуют временным интервалам звучания, величина серого пятна – интенсивности звука, а его высота в пространстве – высоте звука» [Мерло-Понти,

с. 294-295]. Но, считает французский учёный, и без какого-либо химического вмешательства синтетический характер чувственного восприятия является нормой. Люди западного мира – с их естественнонаучными установками на доказуемость, объективность и общезначимость (то есть обязательную «научность») истинного знания о мире и о себе – не распознают всей объёмности собственной чувственной сферы; они разучились понимать самих себя: «Синестетическое восприятие – это правило, и если мы не отдаём себе в этом отчёта, то именно потому, что научное знание смещает опыт, и мы тем самым разучились видеть, слышать и, вообще, чувствовать для того, чтобы вывести дедуктивным путём из нашей телесной организации и из мира – как его воспринимает физик – то, что мы должны видеть, слышать и чувствовать. Утверждают, что зрение может нам дать только цвета и разные виды света, а тем самым – формы, которые суть контуры цветов, а также различные движения, которые суть позиционные перемещения цветовых пятен. Но как разместить на шкале цветов прозрачность или “смазанные” цвета? На самом деле любой цвет в том, что у него есть своего, – это всего лишь внутренняя структура вещи, явленная вовне. Блеск золота даёт нам возможность почувствовать его гомогенное строение, в то время как блёклость дерева – гетерогенность этого последнего. Различные чувства сообщаются друг с другом, открывая себя структуре вещи. Мы видим твёрдость и хрупкость стекла и, когда оно разбивается с хрустальным звоном, этот звук сопровождает именно видимое стекло. Мы видим упругость или ковкость раскалённой докрасна стали, твёрдость лезвия рубанка, мягкость стружки. Форма объектов, при всём том, не геометрический контур – она имеет определённую связь с их собственной природой и одновременно со зрением сообщается со всеми нашими чувствами» [Мерло-Понти, с. 295]. Таким образом французский философ задаёт два ракурса рассмотрения синестезийной проблемы: 1) целостность чувственной сферы человеческой телесности; 2) целостность внутренней структуры воспринимаемой «вещи» или «мира», внутренняя структура и каждая качественная сторона которого подразумевает наличие всех остальных качеств, обращённых к человеку: «Сенсорные “свойства” какой-либо вещи конституируют одну и ту же вещь, как мой взгляд, моё прикосновение и все мои другие чувства представляют собой вместе возможности одного и того же тела, интегрированные в одно и то же действие» [Мерло-Понти, с. 408].

Я, скажем, не воспринимаю по отдельности жёлтое, круглое или овальное, ароматное, сладкое, шершавое и довольно тяжёлое, шарообразное или цилиндрическое по отдельности зрением, обонянием, осязанием и вкусом нечто, качества которого анализирую и синтезирую при помощи разума. Всеми своими чувствами я воспринимаю – дыню. И точно так же, синтетически, я воспринимаю и продукты художественной культуры, призванные рафинировать и облагораживать чувственную сферу человека. «Сезанн говорил, что картина содержит в себе даже запах пейзажа, – обращает наше внимание Мерло-Понти. – Он имел в виду, что расположение цвета на вещах (и в произведениях искусства, если они схватывают вещь в её целостности) содержит в себе все ответы, которые могут быть даны другим чувствам, что вещь не имела бы именно этого цвета, если бы она

не имела этой формы, этих тактильных особенностей, этой звучности, этого запаха, что вещь является абсолютной полнотой, которую проецирует перед собой моя интегральная экзистенция (курсив мой. – Е.С.)» [Мерло-Понти, с. 409].

Я уже отмечала, что элементы синестезии были фактически укоренены в японской художественной традиции, начиная с эпохи Средневековья, когда к власти пришло воинское сословие. Вместе с буддийскими монахами и учёными-конфуцианцами при влиянии даосского мировоззрения и местного религиозного культа синто самураи на протяжении XIII–XIX вв. выработали своеобразное религиозно-эстетическое мировоззрение. Это мировоззрение определило качественную специфику явлений, сегодня считающихся классикой национальной художественной традиции: театра Но, поэзии стихотворных цепочек рэнга, поэзии трёхстиший хайку, каллиграфии, живописи тушью, искусства чайного ритуала тьяноу. Приведём в этой связи характерный случай синестезии в творчестве известного поэта Мацуо Басё (1644–1694), о котором пишет американский исследователь японской культуры Дональд Кин: «Крики диких уток, что долетают с темнеющего моря, Басё воспринимает как белые всплески на чёрном фоне. Подобная взаимозаменяемость зрения и слуха присутствует в ряде знаменитых стихотворений Басё. Вот пример:

Аромат хризантем...
В капищах древней Нары
Тёмные статуи Будд.
(перевод В.Н. Марковой)

В этом позднем стихотворении (1694 г.) Басё рисует облик старинного города Нара, упоминая одновременно терпкий, но благородный аромат хризантем и покрытые пылью лаковые скульптуры с осыпающейся позолотой. Здесь зрение и обоняние словно дополняют друг друга, создавая незабываемый образ города, живущего прошлым (курсив мой. – Е.С.)» [Кин, с. 59]. Басё можно назвать непревзойденным мастером синестезии, смело сочетавшим в своих стихах вкусовые, звуковые и обонятельные ощущения:

Холодный горный источник.
Горсть воды не успел зачерпнуть,
Как зубы уже заломило.
(перевод В.Н. Марковой)

* * *

Едкая редька...
И суровый, мужской
Разговор с самураем.
(перевод В.Н. Марковой)

* * *

Стемнело на море,
Но уток крики ещё белеют
Вдалеке.
(перевод Т.И. Бреславец)

Напомним, что до широкого вторжения в Японию западной идеологии никто

здесь даже не сомневался в принадлежности, например, чайной церемонии к полноценному искусству. Чайная церемония тяною, точно так же, как живопись, каллиграфия, театральное искусство, была неотъемлемой частью гэйдо (яп. «Путь искусства») – традиционного японского искусства.

Строгая граница между собственно искусством и тем, что сейчас называют, к примеру, военными единоборствами, такими как кэндо – «Путь меча», владение мечом; кюдо – «Путь лука», стрельба из лука; дзюдо – «мягкий, или гибкий Путь» и др. обозначилась лишь в эпоху Мэйдзи (1868–1911). В то время Япония восприняла от Запада разделение эпистемологической сферы на чётко разграниченные области: 1) научную, представляющую истинное, объективное, никак эмоционально не окрашенное знание; 2) религиозную, имеющую дело с трансцендентным Богом (или множеством богов); и 3) художественную, то есть искусство, выражающее личностную эмоциональную область освоения окружающей действительности. Однако в средневековой Японии все приведённые выше «Пути» – воинские умения – также считались полноценными видами искусства, способными, в конечном счёте, привести к познанию Истины (макото) о мире и о самом себе в результате профессионального самосовершенствования. Поэтому отношение к этим «Пути» было делом очень серьёзным, связанным с аскетическим подвигом, который приближал всех, вставших на Путь, к монахам, искавшим спасения в монастырях. Что же понималось под спасением? Избавление от заблуждения, загрязнения, неведения (бонно), то есть своеобразное очищение. Однако и в художественных занятиях стояла, заметим, та же задача – очищения.

Так, очищение постулировалось в искусстве чайной церемонии тяною главной задачей. Как утверждал ещё в XVII в. глава одного из самурайских кланов: «Цель чайной церемонии – очистить шесть “корней”²² от загрязнения. Осматривая свиток-какэмоно в нише-токонома и цветы в вазе, очищают глаза; вдыхая аромат благовоний, очищают нос; слушая звуки кипящей в котле воды и капель, падающих из бамбукового жёлоба, очищают уши; пробуя чай, очищают рот (орган вкуса); беря в руки чайную утварь, очищают органы осязания. Во время очищения шести “корней” сознание само по себе очищается от скверны» (цит. по: [Игнатович, с. 138]). Исследователь и знаток чайного действа А.Н. Игнатович отмечает: «В “пути чая” очищение сознания, т. е. постижение “пустоты” и “дел и вещей” трактуется как результат очищения органов чувств ... <...> В процессе реализации четырёх принципов²³, регулирующих проведение чайного действа, такое ощущение (слаженности, согласованности всех чувств. – Е.С.) усиливается и достигает пика в слиянии в одно целое, воспринимаемое шестью “корнями” по отдельности. Более того, теряют определённую или, лучше сказать, строгую специфичность, функции каждого “корня”: глаз начинает видеть звук, а ухо – слышать цвет» [Игнатович, с. 138-139]. Неслучайно Сэн Сосицу, 15-й глава династии великих мастеров чайной школы Урасэнкэ и потомок Сэн-но Рикю (1522—1591),

22 Шесть корней – это пять чувств человека + сердце/разум. И если монахи практиковали религиозный путь спасения и очищения от заблуждений, то мастера чайного ритуала, каллиграфии или икэбаны избирали для себя путь эстетический. Но, повторим, такой путь был не менее значителен, чем путь монаха или воина.

23 Четыре принципа это: ва – гармония, кэй – почтительность, сэй – чистота, дзюку – покой.

основателя искусства чайного ритуала, утверждал: «В микрокосме чайной комнаты границы чувственных восприятий размываются, и ощущения, подобно жидким телам, втекают друг в друга; зрение обретает способность осязать, прикосновение и звук вызывают зрительные образы» (цит. по: [Игнатович, с. 138-139]).

Весь процесс чайного действия подчинён строгому алгоритму, в результате чего достигается состояние просветления, знаменующее утрату иллюзий и преодоление неведения, то есть придания сущностного статуса отдельным единичностям (в том числе – собственному «я»). Главная задача – осознание Пустотной основы всего сущего, символом которой является физическая и ментальная чистота, гармония разного. Это гармония пяти стихий, составляющих динамическую основу мироздания: огня (огонь очага), воды (кипящей в котелке), металла (из которого сделан котелок), дерева (утварь, используемая в церемонии), и земли (зола в очаге). Это также гармония отношений хозяина и гостей с такой динамической основой. Все основные понятия, в которых осознаётся и описывается чайная церемония, ведут к предельному понятию японской и всей дальневосточной культуры – Пустоте, Небытию (яп.: ку, му). В комментарии к «Книге Перемен» – «И Цзин» (или «Чжоу И», ок. 700 г. до н.э.), главному тексту дальневосточной цивилизации, небытийственная основа всего сущего, постоянно находящегося в состоянии перемен, именуется «телом отсутствия» [И Цзин, с. 373]. Эта небытийственная основа никак не может быть выражена ни в каких явленных формах, однако она может быть «навевна» как при помощи канонических действий непосредственно в процессе чайного действия, так и при помощи понятий-символов в текстах, описывающих его. «Дух чая не может быть выражен словами, ему нельзя обучить посредством форм», – говорится в трактате «Дзэнтяроку», XVII в. [Записки о дзэнском чае, с. 155].

Надо сказать, смысл основных понятий чайного действия частично совпадает с основными понятиями других видов японского искусства, и тут следует остановиться на особенностях японской художественной традиции и японской ментальной культуры в целом. Её принципиальное отличие от западной культуры заключается, по мнению востоковеда Т.Н. Снитко, в том, что первая есть культура понимания, тогда как вторая – культура знания: «В западной лингвокультуре, предельные понятия имеют форму знания. Предельные понятия возникают в философской рефлексии как абстрагирование вопросов о сущности, типа “Что есть х?”, либо “В чём состоит культурный смысл х?” и интерпретируются в пространстве содержания каждого отдельного философа. В отличие от научной рефлексии, осуществляемой строго в рамках научного предмета, философская рефлексия способна “выводить” к культурным основаниям» [Снитко, с. 135]. Таким образом, смысловое поле культуры Запада «засеивается» философами, каждый раз заново интерпретирующими или уточняющими смыслы Бытия при помощи предельных понятий своих лингвокультур (к каковым относятся пространство, время, жизнь, смерть, Бог и т. п.). В ментальной же культуре Дальнего Востока главным предельным понятием является Небытие. Его нельзя никак определить или истолковать, в нём нельзя провести границ; его можно только ощутить; пережить соприкосновение с ним; оно дано человеку в виде чувственно-ментальных

состояний-переживаний, то есть во многом эстетически. Трактовка Небытия, лежащего в основании дальневосточного мировоззренческого комплекса, напрямую невозможна. «Изначальные смыслы японской культуры сакральны, непроявлены, принадлежат Небытию, поэтому на них можно только намекать, суггестировать их некоторым образом» [Снитко, с. 168]. Небытие ощущается в разного рода практиках, интенционально приобретающих эстетическое измерение, в том числе в практике чайного ритуала. Неслучайно известный учёный-японист Т.П. Григорьева всегда подчёркивала, что вся ментальная традиционная культура Японии имеет эстетическую окраску, где понятие «истина» совпадает с понятием «красота» [Григорьева 1992, с. 166; Григорьева 2011, с. 150].

В случае чайной церемонии мы имеем сугубо эстетический феномен, специфика которого состоит в умножении художественно воздействующих факторов. Здесь на индивида активно действует целый «синтетический пучок» искусств, каждое из них само по себе высокоорганизовано, но их сплав дает новое качество, становится самостоятельным видом синтетического искусства. Это – очень профессиональные, лаконичные, ритуализованные движения мастера церемонии, «хозяина», как его называют в Японии (заметим, существуют четыре главных школы чайного действа, в каждой выработан свой канон); посуда, изготовленная прославленным художником прошлого; особенности архитектуры чайного домика и аранжировки сада, вид на который открывается из-за раздвинутых перегородок фусума; изысканный вид и смысл каллиграфической надписи или монохромного пейзажа, проступающих сквозь полумрак в нише токонома; изящество единственного цветка, стоящего в этой нише в уникальной вазе и соответствующего времени года и времени суток; терпкий вкус специально приготовленного чая (используется не любой чай, а лишь один специальный сорт), тонкий намёк на вкус изысканно сервированных традиционных сладостей. Все вышеперечисленные компоненты одновременно действуют на участника церемонии. Они создают ту самую «эстетическую ситуацию», в рамках которой только возможно восприятие деятельности мастера ритуала ваби-тя как истинного искусства.

Отличие от искусства западного типа характеризуется здесь, прежде всего, двумя моментами. Во-первых, субъект восприятия в традиционном японском искусстве выступает как гораздо более активный, нежели, например, зритель в музее или театре европейского типа. Участник церемонии приближается, если провести аналогию с музыкой, к исполнителю, воплощающему нотную запись композитора в полнокровный звук. Исполнители-участники чайной церемонии, воспитанные в атмосфере традиционного искусства, знакомы с её канонами и выступают не пассивными потребителями, но настоящими сотворцами церемонии, без которых она теряет смысл, как теряет смысл музыка без исполнителя и слушателя. В данном случае, как и в случае с исполнителем-музыкантом, наблюдается своеобразный синтез реципиента и творца искусства. Второй отличительный момент представляется нам гораздо более важным и специфическим: большая активность зрителей-исполнителей, например, чайной церемонии, объясняется тем, что художественное воздействие проходит через каналы всех пяти чувственных анализаторов. Попробуем распутать синтетический «клубок» действующих

факторов в чайной церемонии. Начнём с любого его материального компонента, ну хотя бы с чайной чашки, поданной нам мастером. Она делается из глины, абсолютно непрезентабельна с виду, к тому же как бы «недоделана» – несимметрична, стенки у неё разной толщины, шершавые. Красивой японцы считают не ту чашку, что красиво смотрится в музее, а ту, в которой «целуют» чай, ощущая губами приятную шероховатость поверхности чашки, при этом согревающей руку своим теплом. «Поставив чашку на татами, рука не должна двигаться по траектории следующего действия, но медленно прощаться с чашкой в режиме удержанного сознания (дзансин), как нехотя расстанутся два близких друга. Для этого существует даже специальная техника дыхания – айбака, столь непростая, что её во избежание искажений сообщают начинающим мастерам только изустно (кудэн)» [Мазурик, с. 138]. Профессионализм создателя чайной посуды для церемонии следует оценивать не только и не столько глазами (в помещении царит полумрак, поэтому цвет и его оттенки неразличимы), а главным образом – руками. Чашка говорит пальцам больше, чем глазам. Соответственно и осязательный анализатор развит у японцев (в жилище которых всегда было темновато) не в пример тоньше, чем у западного человека. Вот почему внешний вид чашки столь уместен в полумраке чайного домика, когда её шершавая и неровная поверхность наилучшим образом приходится «по руке» участнику чайной церемонии.

Итак, в условиях чайной церемонии нет простого утоления физической или практической потребности. Здесь уместно говорить об особой работе осязательного анализатора в отношении подлинно художественного произведения. Если вчитаться внимательно в произведения классиков японской литературы, можно обнаружить красноречивые примеры того, насколько бывает одухотворён и опозитизирован осязательный анализатор. Так, известный японский писатель Танидзаки Дзюнъитиро (1886–1965) очень убедительно пишет о своём предпочтении деревянной посуды фарфоровой: «Прикосновение рукою к фарфору даёт ощущение тяжести и холода. Кроме того, фарфор быстро нагревается и неудобен для помещения в нем горячего. Неприятно для уха и его звяканье. Лакированные же изделия дают ощущение лёгкости, мягкости и не издают тревожащих ухо звуков. Я ничего не люблю так, как эту живую теплоту и тяжесть супа, ощущаемые ладонью сквозь стенки лакированной суповой чашки, когда берёшь её в руки. Ощущение это подобно тому, когда держишь в руках нежное тельце новорождённого младенца. Вполне понятно, почему до настоящего времени посуда для супа делается из лакированного дерева: посуда фарфоровая не в состоянии вызвать таких ощущений» [Танидзаки, с. 495].

Разумеется, нам могут возразить, что такая феноменальная осязательная чувствительность, присущая японцу, фигурирует у Танидзаки не в художественной, а в сугубо бытовой сфере. Но это не совсем так. Бытовая сфера сама по себе ставит условие функционального соответствия предмета, прежде всего, его утилитарному назначению. Этот аспект в мысли писателя, конечно, имеется. Однако не меньшее, а куда большее значение по сравнению с потребительскими качествами суповой чашки из лакового дерева писатель придает тем ассоциациям, которые она способна пробудить в человеке, потому его прикосновение к домашней утва-

ри – осторожное, уважительное.

Очевидно, что осязательный анализатор даже здесь, в бытовой сфере, выступает в одухотворённом виде, где чисто физиологический момент наличествует в «снятом», второстепенном виде и где демонстрируется эстетический подход к бытовым вещам. (Красноречивым подтверждением данного тезиса является опыт работы психологов со слепоглухорождёнными детьми, у которых не только эстетическое, но и все прочие чувства формируются лишь на основе осязательного анализатора). Для того, чтобы осязательный канал восприятия выступил в качестве полноценного «воспринимателя» произведения искусства, надо, во-первых, чтобы существовало такое произведение; и, во-вторых, чтобы была создана соответствующая духовно-художественная ситуация. И то, и другое присутствует в искусстве чайной церемонии.

Более всего западная эстетика ополчалась на обоняние и вкус как на органы, которые могут служить каналами восприятия прекрасного. Основывается она при этом на положении И. Канта, что эстетическое чувство бескорыстно (незаинтересованно), удовлетворяет не биологическую, а духовную потребность, а обоняние и вкус очевидным образом ориентированы на практическое потребление. Тем не менее, не стоит игнорировать тот факт, что человек является целостным одухотворенным существом, у которого все без исключения анализаторы выступают проводниками эстетического чувства. Другое дело, что в каждом конкретном случае не все они задействованы в равной степени (или их действие не всегда воспринимается нашим сознанием и проходит неосознанно), но всё же они всегда задействованы одновременно, как аспекты целостного человека. В эстетическом восприятии, например, скульптуры явно задействованы и зрительный, и осязательный анализаторы (естественно, в их одухотворенном виде). В искусстве составления ароматов явно – обонятельный и зрительный анализаторы, менее явно – все остальные. В искусстве чайной церемонии явно задействованы все пять анализаторов, что составляет её уникальность даже для стран Востока.

Теперь о самом «одиозном» для западного эстетика анализаторе – вкусовом. Это чувство сильнее связано с такой основополагающей способностью человека, как память. Оно глубже укоренено в душе человека и способно ярко воскресить картины, оставшиеся в далёком прошлом – в младенчестве, юности. Вспомним О. Мандельштама, одной фразой возвращающего читателя к вкусовым ощущениям детства: «Так глотай же скорей / Рыбий жир ленинградских речных фонарей, / Узнавай же скорее декабрьский денёк, / Где к зловещему дёгтю подмешан желток».

Вкусовыми пристрастиями отмечено и творчество Танидзаки Дзюнъитиро. Вот что он пишет о японском мармеладе ёкан: «Не находите ли вы, что цвет его тоже располагает к мечтательности? Это матовая, полупрозрачная, словно нефрит, масса, как будто вобравшая внутрь себя солнечные лучи и задержавшая их слабый грезящий свет, эта глубина и сложность сочетания красок – ничего подобного вы не увидите в европейских пирожных. А когда ещё ёкан положен в лакированную вазу, когда сочетание его красок погружено в глубину “темноты”, в которой эти краски уже с трудом различимы, то навеваемая им мечтательность ещё более

усугубляется. Но вот вы кладете в рот холодноватый, скользкий ломтик ёкана, и вам кажется, как будто вся темнота комнаты собралась в этом сладком кусочке, тающем сейчас у вас на языке. И вы чувствуете, что вкус этого не бог весть какого вкусного ёкана приобрел какую-то странную глубину и содержательность» [Танидзаки, с. 496].

Таким образом, мы видим, что в Японии, например, вкус мог выступать не только индикатором «съедобного – несъедобного», но и выполнять гораздо более универсальную, можно сказать, духовную функцию. Танидзаки сам говорит, что ёкан невкусный, точно так же и подаваемые в ходе чайной церемонии сладости каси почти безвкусны, в них есть только намёк на вкус, а не вкус как таковой.

Существует и ещё одно обстоятельство, позволяющее отнести вкусовые ощущения к духовной сфере. И тут мы вновь возвращаемся к чайному действию. В Японии культура чая возникла не раньше IX в., и чай тогда воспринимался как одно из лекарственных снадобий. А практика врачевания в Китае с древнейших времен была тесно связана с даосизмом. «Аристократам чай представлялся целебным напитком и, кроме того, ассоциировался с отшельниками и магами» [Игнатович, с. 11]. Чаепития практиковали и буддийские монахи. Эта традиция также пришла из Китая, где считалось, что «если долгое время потреблять горький чай, будет польза для намерений и мыслей» [Игнатович, с. 14]. Даосы прославились поисками «эликсира бессмертия». Считалось, что существуют бессмертные, живущие высоко в горах. Средством поддержания здоровья до глубокой старости признавался, наряду с другими травами (и минералами), горький чай. Согласно китайской традиционной медицине, у человека есть пять главных органов, которые лечат пятью разными вкусами. Сердечную мышцу следовало укреплять именно горьким вкусом, каким и обладал чай. Напомним, что сердце на Дальнем Востоке считалось не только главным чувствующим, но и главным мыслительным органом, и поэтому чай обретал популярность как средство для укрепления разума и очищения чувств. Считалось, что чай придавал организму, наряду с чисто материальными, ещё и духовные качества, такие как внимание, сосредоточенность, терпение, стойкость.

В первоначальный период распространения чаепития в Японии оно культивировалось лишь малочисленными группами населения (аристократия, даосские отшельники, буддийские монахи). Настоящий расцвет чайный ритуал пережил в эпохи Камакура и Муромати (XIII–XVI вв.), когда стал неотъемлемой частью культурного досуга самураев. К этому же времени относится появление «чайного» понятия традиционной японской эстетики – сибуми (букв. «терпкий, вяжущий вкус»). Это понятие стало обозначать элегантную простоту, изысканную грубость и выражалось в любых неправильностях, «шероховатостях» зрительных, обонятельных, тактильных и вкусовых ощущений. Именно в эпохи Камакура и Муромати были созданы каноны чайной церемонии, разработанные до мелочей, её смысл стал многослойным. Суть чайного ритуала – таинственно прекрасное (югэн); его природа – скудость, простота (ваби); его действие – холод (хиэта би); его вкус – тонкий (хосоми). Напряжённое огненное содержание (сущность) и хо-

лодное скудное проявление (форма) – это квинтэссенция понятия югэн, в которой внутренняя напряжённость контрастирует с внешним бесстрашием.

Искусство чайного ритуала вобрало в себя несколько видов традиционного искусства: элементы театрального действия (мистерияльный театр Но); искусство каллиграфии и монохромной живописи тушью; искусство составления ароматов; начальную ступень искусства икэбана; архитектуру; искусство сухого ландшафтного сада. Они, будучи рядоположны, неслитны, тем не менее, обеспечивают синтетическое восприятие целостности ритуала. Чаепитие с его горьким послевкусием является, как и все перечисленные компоненты, именно духовным, эстетическим переживанием, полным богатых культурных ассоциаций.

Существует и ещё одно, весьма важное обстоятельство, позволяющее понять значение трёх якобы не совсем полноценных анализаторов. Прав японский эстетик второй половины XX в. Кобата Дзюндзо, считающий практику религиозного опыта источником своеобразного синтеза традиционных искусств [Кобата, с. 19]. В священных местах синтоизма и в буддийских храмах (как, впрочем, и в христианских, и в мусульманских) практиковалось возжигание благовоний – считалось, что так создается «духовный мост» между человеком и божеством. Возжигание благовоний во время чайного ритуала имеет определённо храмовое происхождение. О глубокой семантической связи «мотивов благовония и молитвы» пишет культуролог и искусствовед Ш.М. Шукуров: «Благовония – это указание на духовное миро, благодать Святого Духа» [Шукуров, с. 279]. Подобно обонятельным, духовную окраску приобретают тактильные и вкусовые ощущения. Ш.М. Шукуров напоминает в этой связи об опыте Святого Причастия у христиан, о тактильном опыте иудеев и мусульман: «Евреи дотрагиваются в плаче до скалы Мория. Так же ведут себя и наиболее экзальтированные мусульмане во время обхода Каабы» [Шукуров, с. 155]. Тактильные, обонятельные и вкусовые ощущения в ситуации соприкосновения со святыней – это переживания, весьма далёкие от бытовых, утилитарных. Здесь эстетическая эмоция близка религиозному чувству.

Но даже в «светском» употреблении запахи отнюдь не были лишь индикаторами, имеющими сугубо практическую ценность. Отметим, что способность воспринимать запахи дана человеку от рождения и сильнее всего выражена у новорожденного младенца. За первый год жизни эта способность теряется на 40-50 % и в дальнейшем только ослабевает. Лишь некоторые люди – «нюхачи» обладают в зрелом возрасте «абсолютным нюхом» (подобным абсолютному слуху музыканта). Они могут раскладывать запахи на составные части.

Приведём для наглядности несколько профессиональных описаний запахов всем известных эфирных масел: «Ветивер. Основной аромат дымно-земляной, сухой, терпкий. Оттенки тональности: верхний – горький; средний – пыльный, песочный; нижний – сладковатый. Вербена. Основной аромат утончённо-леденцовый, свежий, слегка терпкий. Оттенки тональности: (вербена – редкое масло, имеющее два дополнительных тона) тон льда – леденцовый; верхний – зеленоватый, средний – зеркальный; нижний – звонкий, прозрачный; тон жара – терпкий, песчаный. Мандарин. Основной аромат праздничный, тёплый, фруктово-сладкий,

сухой. Оттенки тональности: верхний – весёлый; средний – свежей моркови; нижний – пушистый» [Миргородская, с. 71]. Характеристики эфирных масел – этих молекул, из которых собираются ароматы, взяты из арсенала всех пяти чувств плюс еще кое-что, не поддающееся чувственной классификации. «Зеленый, прозрачный, яркий, светлый» – это от зрения; «звонкий, приглушённый» – от слуха; «леденцовый, горький, терпкий, сладкий» – от вкуса; «сухой, холодный, пушистый» – от осязания; «кожаный, талого снега, свежей моркови» – это от главного анализатора – обонятельного. А вот к какому анализатору отнести весёлый и зеркальный – сказать сложно.

В Японии в эпоху раннего средневековья существовало искусство составления ароматов. Оно имело свою любительскую модификацию – игру «Угадай аромат», когда аристократические дамы и кавалеры должны были разложить предлагаемый аромат на его составляющие оттенки. Неслучайно имена героев знаменитого романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари» (ок. 1008 г.) – Ниоу и Каору означают, соответственно, «аромат» и «благоухание». Считалось весьма престижным иметь свои собственные духи, аромат которых составлен самостоятельно. Отметим, что у этих двух молодых героев духи были отменного качества. Профессионалы выделяют такие оттенки запаха как «земляной», «песчаный», «пыльный». Эти оттенки ведут свое происхождение от следующего обычая. В старину паломники, воины и странники носили на груди в качестве талисмана мешочек с родной землей. Затосковав по родным местам, они вдыхали аромат отчизны, а если умирали, то эта земля помещалась к ним в могилу.

Запах накрепко связан с памятью. «Любая ситуация имеет фоновую ароматическую нагрузку... И именно поэтому нам чисто ассоциативно могут быть неприятны некоторые милые и простые ароматы, неосознанно воспроизводящие в нашей долгой памяти негативные ситуации» [Миргородская, с. 70]. Так что запахи, будучи теснейшим образом связаны со значимым прошлым, вполне могут стать основой если не для существующих, то для возможных в будущем новых форм искусства.

Интересно, что японский просветитель эпохи Мэйдзи Ниси Аманэ (1829–1897), предложивший несколько определений для понятия «эстетика», подобно западным философам, считал обоняние (наряду с осязанием и вкусом) второстепенным чувством, но совсем не потому, что оно якобы не столь прочно, как зрение и слух, связано с рассудком. Ущербность обоняния, считал он, в том, что «удовольствие, получаемое от глаз и ушей, может быть разделено многими людьми одновременно, а от остальных трех – зависит от органов каждого человека» (цит. по: [Marra, p. 33]). Однако с моей точки зрения, именно то, что эти три анализатора прочнее, чем зрительный и слуховой, связаны с личной памятью человека, то есть с его значимым прошлым, – именно это обстоятельство позволяет видеть в них основу всякого эстетического опыта.

Говоря об эстетике Японии в целом, следует отметить, что синестетические опыты в традиционных искусствах стали следствием эстетического осмысления религиозных и моральных учений, лёгших в основание национального менталитета. Ещё раз обратим внимание на понятие пустотности Абсолюта (невыразимо-

го в знаке или форме), которое обрело своё выражение в техниках и практиках (в том числе – художественных), а также в особых знаках, генетически связанных с главным понятием дальневосточной ментальной культуры – Небытием. Синестетический аспект таких практик наиболее полно воплотился в искусстве чайного ритуала. К сожалению, в настоящее время этот ритуал, упрощаясь, коммерциализируясь и постепенно утрачивая свой подлинный смысл, превращается в очередной туристический аттракцион.

И всё же синестезия в искусстве сегодняшнего дня продолжает развиваться. Взаимодействие современного технологического инструментария (компьютеры, лазер, электронные устройства), активное использование цвета и музыки, позволяют оказывать полимодальное воздействие на человека и создавать не просто цветомузыкальные композиции, а зрелищные объекты, при восприятии которых используются все органы чувств. Например, поющие фонтаны, где шум воды и музыки сопровождается у зрителя тактильными ощущениями брызг на коже; меняющиеся под музыку высота и цвет водяных струй, управляемые под музыкальное сопровождение фейерверки создают у аудитории особое ощущение больших пространств. Таким образом, синестезия позволяет инвариантно воспринимать различные модальности чувственности, что в свою очередь способствует целостному восприятию мира. С другой стороны, включение в арсенал современной философской эстетики наблюдений, касающихся синестезийного характера восточного и, в частности японского, искусства представляется чрезвычайно актуальным.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Гердер И.-Г.* Избранные произведения. М., Л: Издательство иностранной литературы, 1959. Григорьева Т.П. Дао и логос. М.: Наука, 1992.
- Григорьева Т.П.* Китай, Россия и Всечеловек. М.: Новый Акрополь, 2011. Записки о дзэнском чае / Пер. А.Н. Игнатовича // Логос. 1991. № 1.
- И Цзин – Чжоу И.* Система перемен – Циклические перемены / Пер. Б.Б. Виногородского. М.: Северный ковш, 1999.
- Игнатович А.Н.* Чайное действо. М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
- Кин Д.* Японская литература XVII–XIX столетий. М.: Наука, 1978.
- Мазурик В. П.* Чайная чашка и её функции в японском чайном действе (тяною) // Вещь в японской культуре. М.: Восточная литература РАН, 2003.
- Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999.
- Мигунов А. С.* Предисловие // Философия наивности. М.: МГУ, 2001.
- Миргородская С.* Аромалогия. Quantum Satis. М.: Навеус, 2005.
- Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда. Танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2014.
- Снитко Т.Н.* Запад – Восток: предельные понятия лингвокультур. М.: Азбуковник, 2014.
- Танидзаки Дз.* Похвала тени // Избранные произведения в 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1986.
- Шукуров Ш.М.* Образ храма. Imago temple. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

Marra M. Modern Japanese Aesthetics. Honolulu: A Rider, 1999.

Кобата Дз. Гудо гэйдзюцу (Праведное искусство). Токио: Сюнсюся, 1985 (на яп. яз.)

М. В. Есипова

Сатирическая гравюра Кобаяси Киётика «Как Райдзин до смерти напугал русских» (1904 г.). Иконографическая история японского божества Грома

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЕСИПОВА МАРГАРИТА ВЛАДИМИРОВНА. Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского
esipova.margo@yandex.ru

ESIPOVA MARGARITA V. Ph.D. in Art History, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, and a Leading Researcher at the Research Centre of the Methodology of the Historical Musicology at the Moscow Tchaikovsky Conservatory
esipova.margo@yandex.ru

SUMMARY:

Satirical engraving by Kobayashi Kiyochika “How Raijin scared till death the Russians” (1904). Iconographic history of Japanese God of thunder

History of occurrence and modifications of Shinto-Buddhist Thunder God – Raijin the drummer, familiar to every Japanese, who is interpreted as the patron Saint of the country during military actions.

KEYWORDS: Kobayashi Kiyochika, Raijin, Thunder God, Japanese iconography, drums.

АННОТАЦИЯ:

Исследуется история возникновения и модификаций образа синтоистско-буддийского божества Грома – барабанщика Райдзина, знакомого каждому японцу и осмысленного в качестве покровителя страны во время военных действий.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Кобаяси Киётика, Райдзин, божество Грома, японская иконография, барабаны

СТАТЬЯ:

Карикатура Кобаяси Киётика²⁴, о которой пойдет речь в статье, посвящена событию Русско-японской войны на территории Китая: победе Японской армии в битве при Телиссу 14–15 июня 1904 г., заставившей русскую армию отступить. Карикатура была создана 20 сентября 1904 года в городе Йосикава (ныне в префектуре Сайтама, регион Канто, Хонсю).

Эта цветная гравюра (ксилография), расположенная на листе размером 37,1 х 24,9 см, хранится в США, в Библиотеке Конгресса (в числе еще нескольких десятков карикатур художника).

Творчество интереснейшего художника Кобаяси Киётика (1847–1915) не достаточно изучено на «Западе», и еще ждет своего российского исследователя. Его считают одним из последних великих мастеров, завершивших историю укиё-э. Но он же считается первым карикатуристом Японии.

Художник родился в Эдо (ныне Токио) в семье самурая низкого ранга, после смерти отца занял его место. Настоящее его имя – Кацуносукэ, впоследствии он взял имя Киётика. После падения сёгуната и Реставрации Мэйдзи в 1868 г., он стал ронином и странствовал по Японии. В его биографии много белых пятен и мистификаций²⁵. Одни считают его в живописи самоучкой, поскольку ни одна традиционная школа своим его так и не признала, хотя существует мнение, что его учителем в жанре укиё-э был Анно Хиросигэ, а в жанре карикатуры – английский художник Чарльз Вёргман (Charles Wirgman), который жил в Йокогаме с 1861 г., а в 1862 г. основал журнал карикатур «Japan Punch». Как карикатурист Кобаяси испытал влияние и француза Жоржа Биго (Georges Bigot), также работавшего в Японии. Но, конечно, в его карикатурах просматривается влияние традиционного жанра манга.

Кобаяси был штатным политическим карикатуристом японского журнала в 1882–1893 гг. и работал в паре с писателем-сатириком, выступавшим под псевдонимом Хонэкава Додзин (настоящее имя Нисимори Такэки, 1862–1913), который писал к его рисункам сопроводительные юмористические тексты.

В серии карикатур Кобаяси, посвященных Русско-японской войне, данная работа занимает особое место, поскольку, пожалуй, едва ли не единственная требует специального толкования. Как следует из ее названия и сопровождающего текста, в верхней левой части изображен Райдзин.

Райдзин – японское божество Грома древнекитайского даосского происхождения. В Японии Райдзин имеет и другие имена: Райдэн, или Райдэн-сама («Господин Гром и Молния»), Райко («Хозяин грома»), Каминари («Божество/ками

24 Японские имена в статье пишутся в соответствии с японской традицией: на первом месте фамилия, на втором имя.

25 Подробнее см.: [Очень разный Кобаяси Киётика].

Грома»), или Каминари-сама, Наруками («Громобог»). В японском буддизме Райдзин рассматривается как побежденный демон, ставший защитником буддизма, и, в частности, охранителем бодхисаттвы Авалокитешвары (яп. Каннон).

На карикатуре Райдзин изображен в виде пехотинца Японской армии в форме того времени, а о том, что это Райдзин – бог Грома говорят окружающие его ореолом барабаны. Барабан – неизменный атрибут этого божества, начиная, по крайней мере, с его китайского прообраза начала нашей эры – божества грома Лэй-гуна. На мембранах барабанов Райдзина традиционно изображен узор томоэ, точнее его разновидность – тройной томоэ, или мицудомоэ. А поскольку элементы узора напоминают магатама²⁶, то он является в первую очередь синтоистским символом, хотя ведет происхождение от китайского графического изображения мировых сил инь–ян и может трактоваться как китайская триада Небо–Земля–Человек. Томоэ имеет свое значение и в буддизме (круговорот энергий), а в народе считается, что он обеспечивает защиту от огня. Этот символ многозначен, но в позднем средневековье стал знаком японского бога войны Хатимана. Он часто наносится на мембраны барабанов (устрашающая функция звуков барабанов во время военных действий – очень характерная черта древних культур Азии²⁷), а в нашем случае будто намекает на сближение образов Райдзина и Хатимана. Правда, Райдзин всегда изображается бьющим в окружающие его барабаны одной или двумя колотушками. В нашем случае – барабаны образуют символический ореол над головой Райдзина.

Мы сделаем экскурс в историю образа Райдзина и постараемся, в частности, прояснить вопрос, почему художник выбрал именно его, учитывая то, что в Японии широко известен и почитаем синтоистский бог Хатиман²⁸ – покровитель воинов и самураев во время битв, к тому же Хатиман мог представлять и в статусе бодхисаттвы (то есть буддийского божества высшего ранга) и в этом случае изображался с монашеским посохом сякудзё; в стране насчитывается 25 тысяч храмов, посвященных Хатиману. Так почему Райдзин, который никогда не был самостоятельным объектом поклонения ни в синтоизме, ни в буддизме, избран художником в качестве покровителя японских воинов и в качестве символа или метафоры победоносного духа Японской армии?

Попробуем, привлекая известные художественные образы Райдзина, представить, что было известно «среднестатистическому» японцу начала XX в. об этом божестве.

Как правило, Райдзин изображается не один, а со своим «напарником» – божеством ветра Фудзином (китайский прообраз которого Фэнбо, или Фэншэн), и это древняя континентальная (китайская или центрально-азиатская) традиция, восходящая, по крайней мере, к V–VI вв.

Статус божества Райдзина значительно повысился после попыток монгольского вторжения на Японские острова в XIII в. Попытки эти были предприняты

26 Магатама – изогнутая бусина из драгоценного камня в виде запятой, одна из трех регалий Императора Японии.

27 А в Древнем Китае существовал культ барабана, которому перед битвой приносилась кровавая жертва [Maspero, p. 142].

28 Хатиман – это обожествленный древнеяпонский император Одзин, правивший в 270–310 гг.

внуком Чингисхана Хубилай-ханом дважды: в 1274 и 1281 гг. Оба раза создавались мощные флоты, второй из которых, как считают военные специалисты, был самым большим в мировой истории на тот момент. Частям армии удалось высадиться на японские берега, но они вынуждены были спасаться бегством в Корею (которая уже была захвачена монголами и, как и Китай, входила в состав Великой Монгольской империи), поскольку оба раза корабли, направлявшиеся к Японии, потерпели крушение из-за штормов, или тайфунов. Эти счастливые случайности в народном сознании превратились в акты вмешательства божества, спасшего Японию: сидя на облаках, бог Грома и Молнии метал стрелы-молнии в монгольские корабли (напомним, что второе имя божества – Райдэн состоит из двух корней: рай – «гром» и дэн – «сверкание/молния»). Эта легенда нашла отражение в сочинении известного японского писателя, имя которого Такидзава Бакин (1767–1848), «Кумо-но таэма-ама ё-но цуки» («Луна, светящая сквозь разрыв в облаках в дождливую ночь»). Для Японии, в течение нескольких веков не подвергавшейся внешним военным нападениям, попытки вторжения армии Великой Монгольской империи, завоевавшей практически всю Азию, были крупнейшим потрясением, а их плачевный результат способствовал не только укреплению национального самосознания, но и развитию религиозно-националистических тенденций.

Вторая ассоциация «среднестатистического» японца начала XX в., возникавшая при имени Райдзин/Райдэн, – это личность знаменитого на всю страну, ставшего легендой, непобедимого великана-силача борца сумо, сценическое имя которого (как мы сказали бы «спортивный псевдоним») – Райдэн (Гром-Молния), или Райдэн Тамээмон (Тамээмон можно перевести как «[Призванный охранять, Предназначенный для охраны] Охраняющий ворота справа, или Правый страж ворот», то есть это имя однозначно намекает на дварапала, в Японии – одного из Нио или Конгорикиси²⁹). После XIII в. скульптуры божественных привратников Нио в ряде буддийских храмов заменили образы Райдзина и его «напарника» Фудзина (божества Ветра). То есть псевдоним Райдэн Тамээмон непосредственно связан с именем и образом божества Грома. Настоящее имя борца – Сэки Тарокити (1767–1825), его рост был 1,97 м, вес – 169 кг, в XX в. он стал национальным символом непобедимости, ему был установлен памятник в г. Томи, (префектура Нагано).

Известная нам иконографическая история Райдзина восходит к искусству Китая рубежа нашей эры. Его прообраз – Лэй-гун был даосским божеством Грома, позднее перешедшим в китайский буддизм. Видимо в буддийском искусстве Китая божества Грома и Ветра – Лэй-гун и Фэнбо объединились в пару. *Согласно буддийской легенде, это были два демона, поверженные в сражении с 33 небесными богами и перешедшие на сторону буддизма. Раннее изображение этой*

29

Дварапалы – в буддийских культурах изваяния стражей дверей и ворот, часто парные. Дварапалы предстают в виде вооруженных воинов, демонических существ, гигантов-силачей. Их задача – охрана храма от злых сил. В Японии они известны как Нио («Два государя») или Конгорикиси («Алмазные борцы», санскр. ваджрадхара – «Держащие ваджру»). Один из них – Агё изображается с открытым ртом, Унгё – с закрытым, их имена и мимика символизируют священный слог «аум». Статуя Агё помещается справа от ворот, а Унгё слева.

пары появляется на вотивной ступе, датируемой 501 г. из Чанъяни³⁰ (ныне в Музее Бэйлинь г. Сианя) [Tianshu Zhu]. Чуть позже, в VI в. Лэй-гун и Фэнбо появились в росписях буддийского пещерного монастырского комплекса Могао-ку – «Пещеры непостижимых высот»³¹ (близ Дуньхуана, провинция Ганьсу, Китай) – на фреске западного ската потолка пещеры № 249 (династия Западная Вэй). Лэй-гун изображен в полете, в окружении бочонкообразных (или цилиндрических) барабанов, их 12, видно 10, а 2 вероятно подразумеваются: они закрыты элементами декора центральной четырехрукой темнолицой фигуры, держащей в поднятых руках солнце и луну, которую некоторые исследователи идентифицируют как асура³² (что на наш взгляд требует уточнения³³).

В Японии первые изображения Райдзина датируются VIII в. – он в паре с Фудзином среди других демонов, пугающих и искушающих Будду, появляется на иллюминированном свитке (э-ингакё) к Сутре о карме прошлого и настоящего (в другом переводе – Сутра о причинах и следствиях) – «Како гэндзай инга кё». Райдзин традиционно изображается краснокожим.

Скорее всего, это китайское по происхождению изображение. Позднее эти два божества появятся в нескольких мандалах периода Хэйан (XII в.). Однако на восьмом свитке в собрании цветных изображений эзотерического буддизма «Дзудзосё» («Собрание чертежей и изображений»)³⁴ эпохи Хэйан в серии, посвященной мёо – видьярадхам³⁵ и их соратникам, Райдзин в окружении восьми барабанов представлен как спутник-эманация восьмирукого темнокожего трехликого Дайгэн (Дайгэнсуй) мёо (одного из Восьми Великих видьяраджей), стоящего на каменном пьедестале, попирающего демонов и окруженного языками пламени. Райдзин появляется в облаке дыма, как бы исходящего от этого очищающего пламени. Функция мёо (видьярадхи) в тайной традиции (миккё) эзотерического буддизма – овладение страстями, их «сожжение» в пламени подвижничества, обуздании демонов и привлечении их к служению Будде. Видимо эта последняя функция от видьярадхи перешла к Райдзину. Интересно, что в сопутствующем рисунку тексте персона Райдзина не называется и никак не комментируется. Отметим, что барабаны Райдзина имеют бочонкообразную форму, как и на упомянутой росписи Могао-ку (Дуньхуана), но их восемь, а не двенадцать. Число восемь в буддизме обладает определенной символикой: восемь спиц имеет колесо Закона, восемь лепестков имеет лотос и соответственно лotosовые троны, на которых изображаются будды и бодхисаттвы и т.д.

30 В 618 г. (в эпоху Тан) город Чанъянь (ныне Сиань) стал столицей Китая.

31 Другой перевод – «Пещера не для высоких», по названию Могао – главного пещерного храма называют весь храмовый комплекс, который известен также как Цяньфодун – «Пещеры тысячи будд».

32 В буддизме асуры – падшие божества, гневные и воинственные.

33 Подробнее см.: [Есипова, 2018].

34 Это пособие для художников, составленное монахами Эйджо и Эйгэном, датируется 1193 г. и является более поздней версией руководства начала XII в. из храма Дайгодзи (Киото); ныне оно хранится в собрании Университета Рюоку (Киото) [Трубникова, Оказов].

35 В буддизме ваджраяны видьярадхи – божества-защитники от демонов, в буддийской иерархии они занимают третью позицию после будд и бодхисаттв.

В XII–XIII вв. пара божеств – Райдзин и Фудзин были включены в «штат» 28 охранителей (яп. нидзюхатибусю) Тысячерукой Каннон³⁶, который сложился в эзотерическом буддизме Китая в эпоху Тан в VII–IX вв. (правда, там у Гуаньинь было 24 охранителя). Эти охранители, упоминаемые в буддийских текстах (а в Японии состав их может несколько варьироваться в соответствии с традицией того или иного храма), не являются самостоятельными объектами поклонения. Правда, в японском эзотерическом буддизме направления сингон Фудзин перевоплотился в божество Футэн (яп. фу – «ветер», тэн – определенный класс божеств в буддизме); о включении Райдзина в пантеон этой традиции сведений нет, он стал самостоятельным божеством в народных верованиях.

В XIII в. в знаменитом храме Сандзюсангэндо³⁷ в Киото, где находится 1001 статуя Тысячерукой Каннон, в числе ее охранителей впервые появляются скульптурные изображения Райдзина и Фудзина (школа Кэй, или Кэйха)³⁸. Обе скульптуры ныне имеют статус национального сокровища Японии.

Райдзин здесь изображен в окружении восьми барабанов (отметим, что восемь – не только символическое число в буддизме, но и магическое число в древних японских верованиях³⁹). Но барабаны имеют иную форму – не бочонкообразную, характерную для японской буддийской иконографии предшествующего периода, а плоскую (японское их название – хирадайко). Ряд охранителей Каннон в храме Сандзюсангэндо изображены с музыкальными инструментами, относящимися к высокой придворной традиции, но только Райдзин бьет в барабаны, никогда не входившие в состав оркестра придворной музыки, а являющиеся инструментами народной (фольклорной) музыки⁴⁰. Скорее всего, это особый знак того, что Райдзин в те времена уже являлся божеством народного культа, и именно в этом качестве был зачислен в «отряд» 28 охранителей Тысячерукой Каннон⁴¹. Скульптор должен был быть знаком с изображением Райдзина в буддийском руководстве «Дзудзосё», и, вероятно, сознательно изменил форму барабанов – вместо бочонкообразных – народные плоские барабаны хирадайко. Отметим, что барабаны подобной формы не встречались до этого момента в японской буддийской иконографии (в амидаистской живописи присутствуют большие барабаны бочонкообразной формы и барабаны типа какко, известные нам по оркестру

36 Каннон, или Кандзэон (кит. Гуаньинь, или Гуаньиньинь – Постигающий Звуки Мира, или Внимающий Звукам Мира [то есть голосам, просящим помощи]; санскр. Авалокитешвара) – бодхисаттва, в Китае и Японии – в женской ипостаси, один из распространенных эзотерических образов которой – Тысячерука (Сандзюбосацу, санскр. Сахасрабхуджа) и Одиннадцатая тилика (санскр. Экадашамукха) Каннон.

37 Официальное название этого тэндайского храма, посвященного Каннон, Рэнгэ-Оин (Храм Лotosового государя), в народе за ним закрепилось название Сандзюсангэндо – букв. «Зал тридцати трех пролетов» (имеются в виду тридцать три пролета, длиной в кэн [1,81 м] каждый, между колоннами длинного деревянного павильона).

38 Подробнее см.: [Есипова, 2014].

39 В буддизме «восемь» подразумевает совокупность (возможностей и т.п.); в Японии (как и в Китае) «восемь» может означать «множество»; в японской мифологии упоминаются восемь богов, восьмислойные облака и т.д.

40 По форме эти почти плоские барабанчики напоминают древнекитайские бяньгу (biangu), известные еще в царстве Чу (V–III вв. до н.э.) [The Musical Arts of Ancient China, p. 62], китайские плоские так называемые «драконовые барабаны» или древнекорейские сон бук, известные по росписям гробниц Когурё.

41 Кроме того, это косвенно подтверждает мнение японских искусствоведов о том, что скульптуры Райдзина и Фудзина были добавлены позднее (все прочие скульптуры датируются серединой XIII в.).

придворной музыки гагаку).

Образы Райдзина с барабанами и Фудзина с мешком ветров становятся каноническими. Они как бы принимают на себя функции Нио, или Конгорики-си, – двух буддийских божественных стражей. Надо отметить, что Райдзин в храме Сандзюсангэндо несколько напоминает одного из Нио (а именно Агё, который изображается с открытым ртом) из храма Тодайдзи в Нара (оскал, стоящие дыбом волосы, напоминающие языки пламени), хотя собственно Агё, но в несколько ином облике, также присутствует среди скульптур в храме Сандзюсангэндо.

Скульптурные изображения Райдзина и Фудзина в эпоху Камакура (1192–1333) начинают устанавливаться у ворот храмов (Райдзин справа). Например, в токийском храмовом комплексе Сэнсодзи в районе Асакуса перед храмом Каннон есть Врата Фудзина и Райдзина – Фурайдзиммон (в народе они более известны как Каминаримон – Врата бога Грома/Каминари); в Национальном парке Никко при входе в храм-мавзолей Тайю-ин-бё с могилой сёгуна Токугава Иэмицу (XVII в.) тоже есть подобные Врата Грома со статуями двух божеств (у Райдзина здесь восемь барабанов).

В дальнейшем эти образы попадают в живописный жанр эмаки (живопись на горизонтальных бумажных или шелковых свитках эмакимоно) как иллюстрации многочисленных, посвященных им легенд. Следует отметить, что в японских верованиях есть и другие воинственные божества Грома и Молнии, которые, так или иначе, смешиваются с образом Райдзина. Вот один из популярных сюжетов, изложенный в «Китано энги» («Легенды храма Китано»⁴²): беспокойный дух блестящего придворного поэта и каллиграфа, министра Сугавара-но Митидзанэ (845–903), изгнанного императором по ложному обвинению, превратился в бушующее божество Грома: после его смерти начались стихийные бедствия и последовали смерти в домах его противников. Посмертно его повысили в должности, но и это не помогло – от удара молнии сгорело одно из зданий императорского дворца. Возник интересный культ: поэта стали называть Сугавара Митидзанэ-Тэндзин (тэндзин — букв. «небесное божество»⁴³) или Икадзути Тэндзин (Икадзути – имя синтоистских божеств Грома и Молнии). Таким образом, культ синтоистского бога Грома стал составной частью культа Тэндзина, и в столице – городе Хэйан проводились обряды успокоения его души. Истории Сугавара-но Митидзанэ посвящена пьеса театра Но под названием «Райдэн». (Позднее в репертуаре театра Кабуки появилась пьеса «Каминари»⁴⁴.) Буддисты причислили Тэндзина к бодхисаттвам, а с распространением в стране неоконфуцианства, стали акцентироваться прижизненные таланты Сугавара-но Митидзанэ, и Тэнд-

42 Основание храма связано с умиловением Тэндзина.

43 Тэн, или тэнбу/тэмбу (от санскр. дэва) в буддизме – это божества, рангом ниже бодхисаттв, к ним относятся четыре Небесных царя (яп. ситэнно), Бонтэн, Тайсякутэн (Индра), Бэндзайтэн (Сарасвати).

44 Обратим внимание на имя и название пьесы «самурайского» театра Но «Райдэн», скомпонованное из двух «онных» чтений иероглифов, то есть японизированных китайских их чтений, и собственно японское имя божества Грома – Каминари (ками – синтоистское божество, нари – издающее низкий громкий звук/гром) в названии пьесы театра Кабуки, театра городского сословия купцов и ремесленников.

зин стал покровителем учености, божеством каллиграфии и словесности⁴⁵. Но представление о воинственности божеств грома Икадзути (Икадзути-но ками) и Икадзути Тэндзина жива в народной памяти. Не случайно именем Икадзути японцы называли тип эскадренных миноносцев (первый «Икадзути» был спущен на воду в 1898 году).

В период Токугава (Эдо; 1603–1867) пару божеств – Райдзина и Фудзина стали изображать на бумажных ширмах или экранах (яп. бёбу). Самые известные из них – это работы художников Таварая Сотацу (ок. 1600–1640; ширма находится в храме Кэнниндзи в Киото) и Огата Корин (1658–1716; ныне ширма демонстрируется в Токийском Национальном музее; обе ширмы имеют официальный статус важного культурного наследия). На этих поздних изображениях (XVII в.) размер барабанов Райдзина, изображенного в виде рогатого демона, уменьшается, а число их увеличивается до 12 (то есть до «исходного» числа барабанов китайского буддийского Лэй-гуна), но видны 8–9 (остальные скрыты облаками), несколько изменяются их очертания, то есть этот атрибут божества обретает крайне стилизованную форму.

Не обошел вниманием образ божества Грома и Хокусай в своих знаменитых манга (начало XIX в.). В манга встречается пара – Райдзин и Фудзин, но есть и изображение одного Райдзина – как поверженного демона, прикованного к дереву. Облик его здесь сближается с персонажем народных верований они (аналогичным русскому бесу)⁴⁶, но валяющаяся на земле перед ним разрубленная связка плоских барабанов, говорит нам о том, что изображен именно Райдзин.

Образ этого божества оброс многочисленными легендами, сказками и поверьями⁴⁷. Райдзин (Райдэн) – частый персонаж нэцкэ, он может быть изображен и с одним большим барабаном, или сидящим на барабане. Он популярен и в наши дни как персонаж мультфильмов и проч., очень распространены в Японии татуировки с изображением Райдзина.

Возвращаясь к карикатуре Кобаяси, где Райдзин предстает в образе пехотинца Японской армии, можно заключить, что эта трактовка образа есть отражение утвердившегося в народном сознании представления о постоянном присутствии божественной силы, покровительствующей Японии во всех ее проявлениях (Японии медитирующей, молящейся, обороняющейся, нападающей)⁴⁸.

Интересно обратить внимание на один рисунок, созданный в начале XXI в., где изображен древнейший персонаж синтоистского пантеона – божество ветра (а первоначально – бури) Сусаноо. Его фигура окружена некими круглыми воздушными завихрениями, в которых явно «прочитываются» барабаны Райдзина.

45 И сейчас Тэндзину молятся в начале учебного года и перед сдачей экзаменов, в стране множество посвященных ему синтоистских святилищ.

46 Как «черта» они трактует это изображение искусствовед Е.С. Штейнер [Штейнер].

47 Подробнее см. в статье: [Штейнер].

48 По свидетельству британского военного агента при Первой японской армии генерал-майора сэра Яна Гамильтона, общавшегося с японскими военачальниками «Здесь не видно ни малейшего признака торжества. Известие о победе было принято всеми совершенно спокойно и как факт вполне естественный» (из книги «Записная книжка штабного офицера во время русско-японской войны» [Гамильтон]).

Таким образом художник создал «микст» Сусаноо–Райдзин, видимо, с целью обозначить синтоистское начало божества Райдзина, в котором все же преобладает буддийская составляющая.

В завершении следует сказать, что множественность смыслов образа Райдзина/Райдэна, совмещающихся в сознании представителей разных стратов японского общества, ставит карикатуру Кобаяси в особое положение в контексте всей серии (подобных «многозначимых» карикатур в ней мы больше не нашли). Это полифункциональная картина, она содержит в себе и элемент иконический: изображение почитаемого в Японии божества, барабаны которого не окружают фигуру, как, например, в скульптуре храма Сандзюсангэндо, а образуют символический нимб над ее головой, а нимб, как известно, принадлежность иконографии бодхисаттв. В своей карикатуре Кобаяси объединил древний буддийский образ Райдзина, побеждающего демонов (возможно, здесь сыграло свою роль самурайское происхождение и воспитание художника), и образ народного воинственного божества, некогда спасшего Японию от вражеского монгольского нашествия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Гамильтон С.Я.* Записная книжка штабного офицера во время русско-японской войны». — <https://knigogid.ru/books/231655-zapishnaya-knizhka-shtabnogo-oficera-vo-vremya-russko-yaponskoj-voyny/toread> (дата обращения 30.10.2018).
- Есипова М.В.* Иконография громовников-барабанщиков – японского Райдзина и китайского Лэйгуна // История и культура Японии 11 =History and Culture of Japan 11 / Национальный исследовательский ун-т «Высшая школа экономики». Ин-т классического Востока и античности. (Orientalia et Classica: Труды Института классического Востока и античности. Вып. I (LXXI). СПб.: Гиперион, 2018. С. 56-76.
- Есипова М.В.* Сокровенные смыслы музыкальной иконографии киотского храма Сандзю:сангэндо: // Япония 2014. Ежегодник / Гл. ред. Д.В. Стрельцов. М.: «АИРО–XXI», 2014. С. 224–243.
- Очень разный Кобаяси Киётика – <http://umbloo.livejournal.com/393178.html> (дата обращения: 30.10.2018).
- Трубникова Н., Оказов И. Мандалы «Лотосовой сутры». – <https://www.torchinov.com/2012/05/11> (дата обращения: 30.10.2018).
- Штейнер Е.* Манга-манга // Литературно-художественный журнал «Зеркало». № 35 (Израиль). – <http://zerkalo-litart.com/?p=210> (дата обращения 30.10.2018).
- Maspero H.* La Chine Antique. Paris: Presses Universitaires de France, 1955. – 407 p.
- The Musical Arts of Ancient China / Eds. Xiao Mei, Bell Yung, Anita Wong. University Museum and Art Gallery, The University of Hong Kong, 2001. – 152 p.
- Tianshu Zhu.* The Sun God and the Wind Deity at Kizil. – <http://www.transoxiana.org/Eran/Articles/tianshu.html> (дата обращения: 30.10.2018).

Е. А. Семёнова

Роль традиции в развитии современного стекольного искусства Китая

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

СЕМЁНОВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, соискатель учёной степени кандидата наук, преподаватель МГХПА им. С. Г. Строганова.
kato.semenova@mail.ru

SEMENOVA EKATERINA A. Degree applicant for Candidate of Sciences. Art Glass Department of the Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry, teacher.
kato.semenova@mail.ru

SUMMARY:

ROLE OF TRADITION IN THE EVOLUTION OF CHINA'S CONTEMPORARY GLASS ART

The article deals with traditions of the domestic glassmaking effecting on the evolution of the contemporary glass art. It underlines the role of slumping technique and of perception peculiarities of glass features in the Chinese glassmaking since the Ancient and up to the present time. It contains the analysis of artworks of modern Chinese artists, of developing studio movement's representatives, and of activity of the leading art firms as well.

KEYWORDS: Chinese art glass, national traditions, glassmaking, decorative art.

АННОТАЦИЯ:

В статье рассматривается влияние традиций национального стеклоделия на развитие современного художественного стекла. Подчёркивается роль техники моллирование и особенности восприятия свойств стекла в китайском стеклоделии с древних времён до наших дней. Анализируются работы современных китайских художников, представителей развивающегося студийного движения, а также деятельность ведущих художественных фирм.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: китайское художественное стекло, национальные традиции, стеклоделие, декоративное искусство.

СТАТЬЯ:

Активно развивающееся современное китайское искусство привлекает

к себе сегодня всё большее внимание своим ярко выраженным национальным колоритом, гармонично сочетающимся с новаторскими решениями и передовыми технологиями. Подобная особенность отличает все виды китайского изобразительного и прикладного искусства, однако в некоторых его областях влияние традиционной культуры принимает оригинальные и не очевидные формы, связанные с национальными предпочтениями и особенностями восприятия некоторых материалов. В данной статье мы рассмотрим китайское художественное стекло, находящееся сегодня на пике своего развития.

Понимание процессов развития современного китайского стеклоделия предполагает глубокий анализ его специфики и традиций, лежащих в его основе, корни современных художественных процессов следует искать в древности. К наиболее интересным достижениям древнего китайского стеклоделия, нашедшим воплощение в современном стекольном искусстве, следует отнести освоение техники моллирования, представляющей собой термодетформацию стекла в форму под собственным весом. Она приходит в Китай из Древнего Египта более двух тысяч лет назад, в период Чжаньго (Период борющихся царств). Китайская вариация данной техники являлась весьма прогрессивной для своего времени, включала сочетание приёмов «литья» стекломассы и «подпрессовки» в раскрывной форме. Необходимым для данного процесса стало и создание нового, более легкоплавкого стекла, упоминаемого в архивных источниках этого периода под названием люли, важным качеством которого становится и яркий цвет, позволяющий имитировать некоторые поделочные полудрагоценные камни. Наиболее распространённые изделия этого периода из светло-голубого стекла имитировали натуральную бирюзу, а стекло светло-зелёного цвета и полупрозрачное белое воспроизводили цвета популярных разновидностей нефрита. Свойство имитации полудрагоценных камней в стекле на долгое время становится главным назначением древнего стекла, отражая влияние на него чрезвычайно почитаемого в Китае камнерезного искусства. Так выполнялись разнообразные плоские подвески, резные пряжки, ювелирные украшения, поясные крюки, а в исключительных случаях целые чаши и фигурные подсвечники. Сходство с аналогичными произведениями из камня подчёркивалось доработкой рельефной резьбой высокого уровня сложности, уникального для произведений из стекла. В дальнейшем, несмотря на освоение других способов формования, техника моллирования не потеряла своего значения. На протяжении веков она «красной нитью» проходит через всё китайское стеклоделие с древних времён и до наших дней, отражая его важнейшие особенности и национальные предпочтения.

Не случайно именно техника моллирования стала доминировать в творчестве современных художников, представляющих активно развивающееся студийное стекольное движение. Его расцвет приходится на 1990-е гг. и был связан с развитием ведущих художественных вузов страны и политикой «открытых дверей», провозглашённой руководителем Китая Дэн Сяопином. Благодаря открывшимся возможностям международного сотрудничества происходит знакомство китайских студентов с передовыми европейскими стекольными технологиями, в число которых попадает и техника моллирования. Именно этой технике

отдавали предпочтение в своём творчестве первые из обучавшихся за рубежом студентов, являющиеся сегодня ведущими мастерами китайского стекольного искусства.

Важной чертой творчества этих художников, одними из первых познакомивших Китай с особенностями современной техники моллирования, является яркий национальный колорит, проявляющийся в обращении к национальной культуре и историческим памятникам китайского искусства.

Их узнаваемые формы служат мотивом творческих интерпретаций в работах известного пекинского художника Гуань Дунхая. Возглавляющий кафедру художественного стекла пекинской Академии искусства и дизайна, Гуань является ярким представителем так называемой «пекинской школы» художественного стекла, объединяющей преимущественно выпускников Академии. Начиная с его ранних работ, мы можем отметить влияние национальной архитектуры и древнего бронзового искусства, воплощённое в таких объектах, как серия «врат», принёсших широкую известность художнику. Монументальные формы древних арок городских врат с неизменными бойницами и тяжелыми дверными створками были запечатлены в небольших скульптурных объектах, отличающихся разнообразием деталей и оригинальной фактурой глухого цветного стекла, являющихся частью авторского почерка художника. Работы также включают архитектурные детали и скульптурные изображения, такие как «стражи врат», представленных в виде голов в бойницах, воспроизводящих известные керамические статуэтки из древних китайских захоронений. В этих объектах художником были отражены такие важные образы, как «защита» и «граница», «внутреннее» и «внешнее», «свобода» и её ограничение, запечатлённые в символике врат. Другая серия работ художника отражает влияние древнего бронзового литья, воплощая образы «клинков» и их символическое духовное воплощение. Разделение на материальную и астральную части объекта передано при помощи цвета и структуры стекла: рукоятка «меча», обращённая вниз, к «земле», выполнена из непрозрачного тёмного стекла с нарочито состаренной поверхностью, а клинок, устремлённый ввысь, – из прозрачного или небесно-голубого стекла. Использование узнаваемых деталей древних бронзовых артефактов, наравне со ставшими традиционными для творчества художника «головами», встречается и в других сериях его работ, таких как «Зеркала» или «Режим», представляя сложившийся авторский почерк Гуань Дунхая.

Влияние национальной культуры можно отметить в творчестве многих молодых пекинских художников. Среди наиболее ярких из них оригинальностью авторского почерка отличаются работы бывшего студента Пекинской академии художника Ли Чжэньнин. Начиная со своих первых студенческих работ, в поиске оригинального пластического образа художник обратился к праздничной выпечке, традиционной в его родном регионе. Слепленные из теста человечки вдохновили его на серию стеклянных скульптур, в гротескных сатирических формах которых угадываются их кулинарные прототипы. Их колорит также подчёркивают родство с народным декоративным искусством. С развитием этой темы связано и дальнейшее творчество молодого художника, в котором простые приземистые фигуры

сменяются удлинёнными, причудливо изгибающимися и переплетающимися между собой персонажами. Сложный силуэт и необычная «гибкость» стеклянных фигур, сохранивших узнаваемые черты «хлебных человечков», напоминает вязкость теста, что придаёт стеклу иллюзорную мягкость и пластику, а также демонстрирует возросшее мастерство владения художником техникой моллирования.

В творчестве другого видного представителя пекинской школы стеклоделия, художника Дай Шуфэна, влияние национальных традиций проявляется в обращении к сюжетам традиционной и религиозной живописи. Воплощённые в монументальных рельефных панно, работы художника отличаются амбициозностью замысла и сложностью технического воплощения. Широкую известность художнику принесло монументальное одиннадцатиметровое панно «Мироздание», выполненное в 2008 г. для храма Хуа-Цзан («Храм мира») в Линшаньском дворце Будды. Благодаря своим размерам оно вошедшее в Книгу рекордов Гиннесса. Это уникальное состоящее из многочисленных цветных рельефных секций произведение воспроизводит картину буддийского мироздания, где живопись с её канонами, персонажами, символическими образами и ярким колоритом была переосмыслена в стекле в сложном многоуровневом рельефе. Сегодня подобные монументальные работы становятся «визитной карточкой» художника. Совершенствуясь в технике моллирования, в 2017 г. он создаёт серию трёхметровых панно, сюжетами которых стали традиционные горные пейзажи. С живописными произведениями эти монохромные панно, выполненные из янтарного стекла, роднит сложная тональная градация, достигнутая благодаря тонко нюансированной рельефной проработке произведения.

Можно отметить несколько иной, более концептуальный, подход к переосмыслению традиционной культуры в творчестве художников стекла так называемой «шанхайской школы». Художники этого региона, в частности, выпускники Шанхайской академии искусств, предпочитают использовать для самовыражения более абстрактные формы и ассоциативные образы. Характерным примером этого могут стать работы художника Ван Циня, вдохновение которого связано с обращением к древнему искусству каллиграфии и живописи тушью. В его абстрактных работах из чёрно-белого стекла это находит отражение в применении различных эффектов «потёков туши»: разнообразных «акварельных пятен», потёков и свилей, выполненных из чёрного стекла. Контрастируя с простой геометрической формой объектов, живописные эффекты наполняют их внутреннее пространство, «плавая» в прозрачной чистоте прямоугольных и квадратных блоков из бесцветного стекла или покрывая поверхность объектов из глухого стекла.

Стоит отметить, что помимо доминирующей техники моллирования в китайском стеклоделии сегодня продолжают развиваться и иные технологии, к наиболее распространённым из которых следует отнести набирающую популярность стеклодувную технику и технику гутного выдувания. Обращение к гутной технике для создания своих масштабных инсталляций отличает творчество художницы Люли Юй. Известность ей принесли концептуальные проекты, представленные объёмно-пространственными инсталляциями, выполненными из множества стеклянных деталей. Такого рода инсталляция, названная «Течение времени»,

в 2008 г. размещалась в атриуме Пекинской академии искусств. Активно используя внутреннее пространство атриума, его пересекал широкий многометровый бумажный свиток, покрытый многочисленными стеклянными элементами-каплями. Оптически преломляясь, сквозь капли просматривались исторические даты на свитке, запечатлевая «текучесть» времени, его эфемерность, мимолётность и хрупкость каждого мгновения. В своих инсталляциях Люли Юй часто возвращается к образу текущего динамичного потока, символическое значение которого можно найти в восточной философской традиции. Одной из наиболее известных инсталляций стала многометровая композиция, представляющая динамичную «Волну» из многочисленных гутных элементов, предваряющая вход на индивидуальную пекинскую выставку художницы 2013 г. Гостей встречала огромная волна из стеклянных синих «лепестков», выполненных в гутной технике и размещённых на гибкой зеркальной ленте. Её «течение», нисходящее с потолка, расширяющимся «поток» протянулось через весь зал к главному входу, запечатлевая водную стихию в её активном проявлении.

Работы этих художников представляют общую направленность студийного китайского художественного стекла, ориентированную на обретение национальной самобытности. Однако наиболее яркое обращение к традиционному искусству показывают произведения художественного стекла крупных художественных фирм, представляющих современное китайское стекольное искусство на мировом рынке. Лидером в этой области является фирма «Люлигунфан», основанная в 1987 г. в городе Даньшуй (ныне район города Синьбэй на Тайване), творческим тандемом из известной китайской киноактрисы Лоретты Ян Хуэйшань и драматурга Чжана И. Они возглавили коллектив молодых художников, создающих художественные произведения, применяя передовые европейские технологии массового изготовления изделий в технике моллирования методом «потерянного воска». Провозгласив своим девизом «возрождение древнего стекольного китайского стекольного искусства», основатели фирмы объясняют выбор техники моллирования возвращением к древнейшим традициям китайского стеклоделия. Не случайно богатый ассортимент изделий, включающий подарочные и сувенирные стеклянные изделия авторского характера – от уникальных объектов, представленных ограниченными коллекционными сериями, до небольших сувениров – объединяет ярко выраженный национальный колорит. Его проявлением стало воспроизведение в скульптурных работах традиционных образов и символизма, почерпнутых из китайского изобразительного и декоративного искусства. Мировое признание фирме принесли уникальные объекты, представляющие её на международных выставках и демонстрирующие сложнейшие приёмы и оригинальные художественные возможности применения техники моллирования. К ним относятся такие монументальные произведения, как двухметровая статуя «Цель жизни» или «Тысячерукая, тысячеглазая Гуаньинь, держащая знание скорби» и серия объектов «Пещеры Могао» (Дуньхуан), созданные под впечатлением древнего буддийского комплекса. «Лицом фирмы» на долгие годы стали работы из серии «Доказательство просветления», представляющие собой скульптуры традиционных цветов полуметрового размера (хризантемы, пиона, орхидеи

и лотоса), выполненных из бесцветного прозрачного стекла в манере гиперреализма. Популяризации стеклоделия способствовали крупные архитектурные проекты фирмы «Люлигунфан», наиболее известным из которых является уникальный фонтан «Великое цветение осуществления» в Куала-Лумпуре (Малайзия), представляющий собой самый большой в мире фонтан, собранный из рельефных стеклянных элементов в технике «витраж в бетонной связке». Подсвеченный изнутри, монохромный цветочный орнамент, воспроизведённый в национальной малайзийской стилистике, опоясывает три бетонные чаши, «парящие» в струях воды. В этом объекте воплотились основные черты, отличающие узнаваемый стиль фирмы «Люлигунфан»: применение сложных технических приёмов и оригинальной колористической гаммы в сочетании с обращением к богатым традициям национального искусства.

Лидерство фирмы «Люлигунфан» в области создания национальной сувенирной продукции, выполненной в технике моллирования, оспаривают сегодня ряд фирм, среди которых наиболее выделяется сегодня «Титтот», ассортимент которой в этой области во многом повторяет, а в чём-то и превосходит по популярности изделия компании-«пионера» стекольной художественной индустрии. Избрав основным направлением своей деятельности сувенирную продукцию, предназначенную для разных слоёв общества, они смогли охватить ею более широкий круг потребителей, не утратив высокий художественный и профессиональный уровень исполнения своих произведений. Фирма становится лидером в области создания престижных наград и призов, представляющих собой уникальные художественные изделия, выполненные ограниченным тиражом. Широкое распространение получают массово тиражируемые серии миниатюрных сувениров: памятных подарков, выполненных в национальном стиле и представляющих собой мифологические персонажи, символы года по восточному зоокалендарю, предметы для практики «фэн-шуй» и так называемая «благожелательная символика» – традиционные «счастливые символы», приносящие удачу и процветание в дом.

Стоит отметить, что деятельность этих фирм задаёт сегодня общее прогрессивное направление современному китайскому стеклоделию. В то же время, активное развитие студийного стеклоделия обогащает национальное искусство многообразием авторских методик и художественных приёмов в творчестве художников, отличающихся современным подходом к восприятию традиционной культуры и её наследия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Грошкова Л. Г.* Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2013
- Грошкова Л. Г.* «Древнее и античное стеклоделие» МГХПУ им. С. Г. Строганова, М., 2015
- Чжао Цзянлин.* Современное китайское художественное стеклоделие. Диссертационная работа кандидата искусствоведения – М., 2011.
- Luster of Autumn Water: Glass of the Qing Imperial Workshop.* Compiled by Zhang Rong. Forbidden City Publishing House, Beijing, 2005

Г. Ф. Валеева-Сулейманова

Татарский национальный костюм: взаимодействие тюркских и мусульманских традиций

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ВАЛЕЕВА-СУЛЕЙМАНОВА ГУЗЕЛЬ ФУАДОВНА, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Института истории им. Ш. Марджани, профессор Казанского архитектурно-строительного университета.
valeeva_art@mail.ru

VALEEVA-SULEYMANOVA GUZEL, Ph. D in Art History, Professor, Head Research Associate, Tatarstan Academy of Sciences Sh. Marjani Institute of History, Kazan Architectural-Building University.
valeeva_art@mail.ru

SUMMARY:

TATAR COSTUME: INTERACTION OF TURKIC AND ISLAMIC TRADITIONS

The influence of ethnical-religious factors in present time changes an attitude to the appearance of person. The modern interpretation of traditional costume emerges new tendencies in its design. Some of them, altering traditional forms, from one side bring universal business trend elements, from the other – carrying in the forms not inherent to the culture of European Muslim Tatars (particular in the wearing of *hijab*). A main role in the problem of modern costume is lying in the origins – historical specificity of Tatar costume and regulations, concerning clothes in Koran. This influenced the forms of Tatar costume, in which underlined factors favored ethnical self-identity and, at the same time, tolerance to the European culture. The study of Tatar costume development lights new aspects in the problem of its preservation and revival.

KEYWORDS: costume, Turkic traditions, Islamic Traditions, European mode, costume design, trends, wearing, identity.

АННОТАЦИЯ:

С усилением влияния этнорелигиозного фактора, в настоящее время, меняется отношение к внешнему облику человека. Появляются новые тенденции в национальном костюме, некоторые из них искажают традиционные формы. С одной стороны, привносятся универсальные бизнес-трендовые элементы,

с другой, не присущие европейской мусульманской культуре татар формы (в частности, ношение хиджаба). В решении проблемы современного костюма особая роль падает на изучение первоисточников, позволяющих выявить историческую специфику развития костюма, важны также установления Корана относительно одежды. Сложившееся взаимодействие отражает эволюцию татарского костюма, в котором обозначенные факторы способствовали его этнической самоидентификации и, одновременно, толерантности к европейской культуре. Изучение специфики развития костюма позволяет раскрыть новые аспекты проблемы сохранения и возрождения национального костюма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: костюм, тюркские традиции, мусульманские традиции, европейская мода, моделирование костюма, тренды, одежда, идентичность.

СТАТЬЯ:

Процессы глобализации приводят к унификации культуры и разрушению этнических художественных традиций. В настоящее время можно говорить о едином европейском культурном пространстве, особенно в сфере современной одежды и в развитии форм костюма. Как противопоставление европейскому влиянию в некоем смысле «освобождающему» женщину, открывая ее тело, в мусульманском костюме одежда выполняет функцию «завесы», защищающей женщину от постороннего внимания.

У европейских мусульманских народов, в частности у российских татар, дихотомийное развитие костюма на протяжении многих столетий отражалось в соотношении религиозных (исламских) и этнических (тюркских) традиций. В конце XIX–начале XX вв. двойственность проявлялась в соотношении этнорелигиозных и формирующихся под европейским влиянием общенациональных традиций татарского буржуазного общества. Со второй половины XX в. развиваются новые тенденции, связанные с усилением религиозного фактора среди молодежи и влиянием моды из мусульманских стран Востока. При этом национальный костюм в основном продолжает выполнять свои функции в качестве костюма сценического и репрезентативного.

В последние годы наметилась тенденция к внесению национальных элементов в модные европейские формы одежды, в частности в модели прет-а-порте. Создаются образцы футболок с татарским орнаментом, модернизированных головных уборов (женские калфаки, мужские тюбетейки), обуви (в основном из кожаной мозаики), традиционного кроя платьев, часто с камзолами (безрукавные жилетки) и др. Одновременно усиливается тенденция к ношению хиджабов, платьев в рост с длинными рукавами и разного вида головных платков. В Татарстане стали актуальными дискуссии о том, как должна одеваться женщина и должна ли одежда отражать ее этническую и религиозную идентичность.

В отношении к данной проблеме особое значение приобретает изучение истории национального костюма, который прошел длительный путь развития, обретая высокий творческий потенциал. Он развивался в формах родового, племенного, народного, национального костюма, разделялся на костюмы городской

и сельский, региональный и локальный. С середины XVIII в. складывается татарский национальный костюм. Хотя за его классический образец и был взят костюм городской казанской татарки, тем не менее, продолжали сохраняться и функционировать традиционные формы одежды этнорегиональных групп татар, получившие развитие, в основном, на селе. Становление национального костюма татарского народа проходило, как составная часть сложного этнического процесса одновременно с развитием всего комплекса материальной культуры.

В истории татарского костюма, формировавшегося на основе древнетюркских традиций, особую роль сыграло официальное принятие предками татар ислама в 922 году, вхождение в пространство мусульманской цивилизации. Под влиянием исламских канонов и культуры восточных мусульманских народов происходила эволюция традиционного татарского костюма, однако продолжавшего преемственно развивать его исходные формы, связанные с древнетюркским наследием. Выявление тюркских и мусульманских традиций в проблематике татарского костюма является целью данной работы.

Общепринятое понятие «мусульманский костюм» не отражает разнообразие костюмов мусульманских народов, а фиксирует определенные общие черты, связанные с религиозными установлениями в ношении одежды. Многовековые этнические традиции, находящиеся под влиянием канонов ислама, способствовали синкретическому мировоззренческому отношению к одежде и ее функции. Не создавались какие-то особые «исламские» формы одежды, а менялся способ ношения народной традиционной одежды, учитывающей правила шариата. Традиционный тюрко-татарский костюм, исповедующих ислам татар, отразил их воззрения на внешний облик человека. Первоисточниками об одежде мусульман служили Коран, Хадисы, Сунна (жизнь Пророка).

В одежде мусульман особое внимание уделяется ношению хиджаба. Хиджаб, в дословном переводе с арабского языка – покров, завеса, экран, означает покрытие, завесу или разделение. В Коране нет того значения, которое в него вкладывается сейчас, поскольку слово хиджаб, как форма одежды, в его тексте отсутствует. Египетский ученый К.Амин высказался о хиджабе и его ношении, не как о законном установлении ислама, а как о древнем обычае, существовавшем до ислама, поскольку его придерживались и не исповедующие ислам народы [Амин]. В то же время, проблеме одевания мусульман посвящены аяты Корана: Сура 7 «Аль-Араф» (... и между ними – завеса...); Сура 24 «Ан Нур» (пусть не выставляют напоказ своих красот, за исключением тех, которые видны); Сура 33 «Сонмы» (О, Пророк, скажи твоим женам, дочерям и женщинам верующих, пусть они сближают на себе свои покрывала. Это лучше, чем их узнают... и не испытывают они оскорбления) и др. [Коран].

В культуре, исповедующих ислам народов, сохраняются их многовековые этнические традиции, нашедшие воплощение в таком понятии как «народный ислам». Среди факторов, влияющих на их формирование природно-климатические, социально-экономические, культурно-исторические, мировоззренческие и др. Каждый народ имеет одежду, которая более всего подходит к его образу жизни. В татарском костюме эти традиции восходят к древнетюркскому насле-

дию, к формам одежды, связанным с кочевым образом жизни, отражающим специфику «степной», позднее оседлой цивилизаций. Мужской и женский костюмы (те и другие были наездниками-конниками) в своем генезисе почти не отличались друг от друга. В их основе лежат древнетюркские формы нательной одежды: широкая рубаха туникообразного покроя – кульмэк (с небольшими силуэтными и декоративными вариациями) и штаны с широким шагом. В комплекс костюма входят верхняя распахная одежда: безрукавный или с короткими рукавами камзол (кафтан), пояс, мягкие кожаные сапоги. Отличия проявлялись в головных уборах, украшениях, орнаментальном и цветовом декоре.

С принятием ислама в Волжской Булгарии и изменением места и роли женщины в мусульманском обществе, меняется форма женской рубахи (она удлиняется, хотя ее крой остается прежним), штаны-шаровары носятся под рубашкой; камзол удлиняется, в зависимости от возрастного и социального статуса женщины. В костюме усиливается роль украшений, выполняющих функцию оберега, расширяется их видовое разнообразие. Часть из них (нагрудная перевязь-хаситэ, нагрудники-изю становятся частью одежды). В период Золотой Орды (XIII–начало XV вв.) в костюме происходят изменения, связанные с этнополитической дифференциацией общества. Поскольку возникает татарская элита, отличающаяся от волжско-булгарского этнического страта, то появляется и костюм знати, несущий в себе черты привнесенных извне традиций. Формируется надэтнический имперский костюм, одновременно с которым продолжают развиваться традиции включенных в границы государства местных тюркских народов. О комплексе костюма ханов и знати можно судить по свидетельствам арабских и европейских путешественников, а также археологическим материалам. Одежда этого времени, наряду с изменениями в головных уборах, декоре, в целом стала по облику более длинной, широкой и объемной.

Сведения о костюме Казанского ханства можно почерпнуть в основном в письменных источниках. С падением ханства в 1552 году, исчезает парадный костюм феодальной верхушки и виды ремесел, связанные с его производством. В русских летописях упоминаются, вывезенные из Казани «многообразные одеяния царские» и украшенные золотом «постели» (ткани), а также бесчисленные «крабии» (коробы с драгоценным «рухлом» и др. [Казанская история, с. 177]. Частично о костюме татарской знати можно судить по русской боярской одежде XVI–XVII вв., сохранявшей татарские названия и формы верхнего платья, такие как «казакин, бешмет, епанча», головных уборов «науруз, тафья, башлык», обуви «ичетыг, чобот, башмак» [Костомаров]. Популярной была верхняя распахная и наплечная накидкообразная одежда типа ябынгыч (от нее русская «епанча»). Отдельные предметы костюма татарской знати, в т.ч. «Казанская шапка» хранятся в Оружейной палате Московского Кремля.

Об ансамбле костюма второй половины XVI–начала XVIII вв. можно судить по старинным рисункам и гравюрам европейских путешественников. В этот период в татарском обществе усиливается влияние культуры ислама, налаживаются торговые связи с Турцией, Ираном, Средней Азией, Закавказьем. Распространяются восточные ткани, вносятся новая струя в развитие костюма. Меняется

представление о красоте, и появляются новые общепринятые на мусульманском Востоке каноны, связанные с регламентацией костюма: длинная широкая, не облегающая фигуру, одежда, которой соответствовал туникообразный крой расширяющегося книзу тюрко-татарского платья, широкие длинные рукава, камзол, головные покрывала, одевавшиеся поверх женских головных уборов. В комплекс костюма входили также узорные сапоги на мягкой и твердой подошве из кожи, войлока или сукна, кожаные туфли без задника на каблуке и без каблука; головные уборы в форме высокого конуса, расшитого металлическими бляшками и такы-я-полусферическая шапочка на тканевой основе с опушкой из меха или без нее, вышиваемая золотом. Популярными были, привозимые из Средней Азии, полосатые ткани.

Со второй половины XVIII в. складывается классический татарский костюм, за образец которого был взят городской костюм казанских татар. Он состоял из просторной рубахи, сшитой из домотканой полосатой пестряди или однотонных покупных тканей – восточных атласа, шелка, парчи или сатина. Рубаха шилась со стоячим воротом и осевым разрезом на груди, который, как и в традиционном тюркском костюме, закрывался нагрудником – изю. На платье надевался камзол, который трансформировался в удлиненный жилет, широкими фалдами спадающий вниз от талии. Он мог быть с длинными рукавами (казакин) и без рукавов. На голову поверх золотошвейных бархатных калфаков и такыя надевали большие, закрывавшие фигуру (орпэк) и повязывавшиеся вокруг головы (тастар) покрывала, головные платки [Валеева-Сулейманова]. Примечательной является трансформация такого украшения костюма, как нагрудная перевязь – хаситэ. Если в до- и раннеисламский период она состояла из цепочки с декором в виде желудеобразных подвесок – символов тюркской богини плодородия Умай, то в мусульманский период это украшение используется для ношения коранницы – прямоугольного футляра с молитвами из Корана. Данное явление можно наблюдать и в формах других украшений, таких как накосники, серьги, браслеты, пояса, эволюционировавших из наследия доисламской эпохи и приобретших пышное орнаментальное убранство и новую символику (часто подкрепляемую арабскими надписями), характерную для мусульманского искусства.

Во второй половине XIX–начале XX вв. формируется татарский общенациональный костюм, который приобретает новые тенденции развития, соответствующие направлениям европейской моды. В этот период происходит постепенная трансформация традиционной мусульманской культуры татар в светскую и европейскую. Одним из ярких проявлений процессов модернизации в татарском обществе стал европеизированный облик городских татар, связанный с постепенным отказом от традиционного костюма. Именно городской костюм и его преобразования, соответствующие европейской моде, приобрел универсальный для татар общенациональный статус. Роль национальных стереотипов в нем выполняли головные уборы – калфаки, тюбетейки, отчасти женские ювелирные украшения (серьги, браслеты, ожерелья и др.) и узорная обувь. Костюм стал функциональным и соотносился с фигурой, модными становятся приталенные платья, юбки и кофты, постепенно выходят из употребления головные покрывала, платки.

Традиционный костюм практически исчезает из повседневного быта в 1920-30-е гг.

В Татарстане костюм, как вид профессионального искусства и дизайна стал активно развиваться с начала 1990-х гг. в форме моделирования современной одежды. В нем выявились две тенденции: одна развитие традиционных особенностей через стилизацию, будь это народная одежда или исторический стиль. Другая тенденция – авангардное направление, отражающее новейшие течения моды. Из наследия татарского костюма художники-модельеры (С. Кузьминых, Т. Смирнова С. Гарбузова, Т. Рустамова, З. Мухаметзянова, Л. Чубукова, Р. Камалова, Р. Исхаков, Г. Кадырова и др.) стилизуют такие характерные для тюркского и мусульманского костюма формы, как шаровары, свободного рубашечного покроя платья, жилеты-камзолы, нагрудники к платьям, пояса, головные уборы, узорная кожаная обувь, ювелирные украшения.

Национальный традиционный (сувенирно-подарочный, музейный, репрезентативный, сценический) и сшитый по канонам современный «мусульманский» повседневный и праздничный костюм создаются самостоятельными модельерами (С. Ислаева, Ф. Калмурзина, О. Мамина, Н. Мустафина, М. Салеева, А. Юсупова и др.), изготавливаются фондом «Туран арт», фирмой «Ильдан», мастерской Алтын Ай (ЗАО «Эбиволь») и др. В практике моделирования осуществляются попытки соединить эти два вида современного костюма (например, Г. Кадыровой, мастерская «Алтын Ай») внесением в «мусульманский» костюм элементов национального, таких как туникообразный крой, характерное цветовое решение, включение в комплект костюма национальных головных уборов, украшений, обуви и др. Отражение современных реалий, связанных с этническим и религиозным факторами в костюме во многом зависит от уровня художественного вкуса и познаний дизайнеров в области татарского костюма.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Валеева-Сулейманова Г. Ф.* Национальная традиция в декоративном искусстве // Татары. М: Наука, 2001. С.437–466.
- Казанская история. М.- Л.1954. С.98; Сказание о царстве Казанском. М., 1959.
- Коран/ пер. с араб. акад. И.Ю. Крачковского. М.:СПИКТА.1990. – 511 с.
- Костомаров Н. И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. Спб., 1860
- Amin Q.* The Liberation of Women / Tahrir al-marrah. American Univ in Cairo Press. 2000. – 205 p.

И. В.Монисова, Д. Ю.
Сырысева

Эпический текст как партитура: роман Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» в аспекте синтеза искусств

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

МОНИСОВА ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА. Кандидат филологических наук,
доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного
литературного процесса филологического факультета МГУ им. Ломоносова,
г. Москва

monisova2008@yandex.ru

СЫРЫСЕВА ДИАНА ЮРЬЕВНА. Магистрант кафедры истории новейшей
русской литературы и современного литературного процесса
филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова, г. Москва

syryseva97@mail.ru

MONISOVA IRINA. Candidate of Philology, Associate Professor of the Department
of the History of Contemporary Russian Literature and the Modern Literary
Process of the Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University,
Moscow

monisova2008@yandex.ru

SYRYSEVA DIANA. Graduate Student of the Department of the History
of Contemporary Russian Literature and the Modern Literary Process of the
Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University, Moscow

syryseva97@mail.ru

SUMMARY:

EPIC TEXT AS A SCORE: THE NOVEL BY SALAVAT YUZEEV
«DON'T INTERRUPT THE DEAD» IN THE ASPECT OF THE SYNTHESIS
OF ARTS

The novel by modern Tatar prose writer and filmmaker Salavat Yuzeev “Don’t interrupt the dead” (2015) analyzed in the aspect of synthesis of arts. In his novel musical components and elements of cinematic language play an important role. The article explores musical images, motifs and rhythms that are manifested at the level

of ideological and meaning-compositional, and at the level of micropolicy. Some structural features of the novel refer to musical Sonata form, the rhythm of the phrase, the sound also indicate the synthetic nature of the text.

KEY WORDS: synthesis of arts, musical structure, theme, rhythm, macropaedia, micropaedia, the Sonata form, prose of filmmaker.

АННОТАЦИЯ:

Анализируется в аспекте синтеза искусств роман современного татарского прозаика и кинорежиссера Салавата Юзеева «Не перебивай мертвых» (2015), в котором важную роль играет музыкальная и кинематографическая составляющие. В статье исследуются музыкальные образы, лейтмотивы и ритмы, которые проявляются как на уровне идейно-смысловом и сюжетно-композиционном, так и на уровне микропоэтики. Некоторые структурные особенности романа отсылают к сонатной форме, ритм фразы, звукопись также указывают на синтетический характер текста.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: синтез искусств, музыкальная структура, лейтмотив, ритм, микропоэтика, макропоэтика, сонатная форма, проза кинематографиста.

СТАТЬЯ:

Литературное творчество современного татарского кинорежиссера и прозаика Салавата Юзеева дает материал к размышлению о межкультурных взаимодействиях и проблемах синтеза искусств. Юзеев погружен в национальную стихию с детства (по его словам, отец, тоже известный писатель, никогда не говорил с ним по-русски), живет в Казани, снимает фильмы главным образом о своих земляках и нередко по-татарски. Тем показательней факт русскоязычности его крупной прозы, которая посвящена татарской истории и современности (точнее, их мифологизации) и актуализирует «восточный» повествовательный дискурс. Поэтому проза Юзеева, безусловно, представляет интерес с точки зрения осуществления в ней межкультурного диалога.

Писатель и режиссер, он работает на стыке документально-исторической и легендарно-мифологической тем, касается сферы мистического опыта – именно эти аспекты его творчества вызывают наибольший интерес исследователей, которые комментируют авторские способы создания эффекта достоверности, указывают на приоритетность для него мифа, передающего «тайную сердцевину событий», и убедительно связывают его прозу с традициями «магического реализма» [Зайнуллина, с. 400–401].

Однако, как нам кажется, наиболее важным междисциплинарный характер деятельности Юзеева: это литература киномастера, работающего в документальном и игровом кино, что накладывает отпечаток на выбор и характер освещения тем, как и в целом на художественную природу его словесного творчества. Речь идет не просто об окказиональном влиянии на стиль писателя языка другого

искусства или впечатлений от него, но о профессиональном владении другим языком, постоянной работе в сфере кинематографа, с его специфической техникой и «вещественной» природой. Прозу Юзеева, особенно его роман «Не перебивай мертвых» (2015), можно охарактеризовать как прозу кинематографиста, подобно тому, как мы говорим о прозе поэта (А. Белый или Б. Пастернак) или о кино театралов (Г. Горин или М. Захаров) – то есть о произведениях, в которых срабатывает своего рода «стилевая инерция» приоритетного для их автора направления творчества. Синтетический характер кинематографа «приучил» писателя-режиссера к монтажным приемам, смене ракурсов и планов, усложненной повествовательной стратегии, подобной технике чередования фокальных персонажей в кино. Емкость и выпуклость образов, напоминающая о киноязыке, стремительная динамика смены планов проявляется нередко уже на уровне фразы: «Там (в народных преданиях – И.М., Д.С.) действуют другие законы, пространство может искривляться, заворачиваться, а иногда и вовсе перейти в лошадиное ржание. Крик может превратиться в птицу, слово может стать змеей, а песня – преобразиться в огонь, отраженный в волчьем зрачке» [Юзеев, с. 39]. Но «стилевая инерция» кино связана и с привлечением аудиальных средств, проработкой музыкальной, ритмической составляющей художественного текста, которая дает о себе знать на разных его уровнях. С этой точки зрения проза Юзеева не анализировалась, хотя исследователи вскользь упоминали о «ритмизованной орнаментальности», «ритуально-заклинательной интонации» его романа, которая создается посредством афористических повторов [Зайнуллина, с. 404].

Мы остановимся в статье на исследовании «музыкальной партитуры» романа С. Юзеева «Не перебивай мертвых», так как, на наш взгляд, музыкальный «код» считывается в этом произведении, во-первых, на уровне проблематики и развернутой системы музыкально-смысловых лейтмотивов, привлекающих ряд произведений европейской классики и народного творчества. Во-вторых, он выявляется на уровне макропоэтики полифонического текста романа (архитектоника, организация и соотношение сюжетных линий, устройство системы персонажей). В-третьих, «музыкально-шумовые эффекты» задействованы в романе Юзеева и на уровне микропоэтики (прежде всего звукописи и ритма фразы). Роман представляется ярким образцом художественного синтеза, в том числе словесно-музыкального, причем мы выдвигаем предположение, что его конструктивной основой стала сонатная форма.

Роман представляет собой сложную повествовательную структуру с кольцевой (обрамляющей) композицией и разветвленной системой сюжетных линий и «языковых партий» героев, рассказывающих свои истории или притчи. Большая его часть – «расшифровка магнитофонных записей» повествователя, встретившего однажды на своем пути необычного собеседника, человека с уникальной драматической судьбой, которая переплелась с историей XX в., – профессора Сармана Биги. Этот герой представлен сначала от третьего лица, затем становится основным рассказчиком, а его неторопливое повествование прорастает множеством «чужих» историй, легенд и преданий. Некоторые части романа образуют «матрешечную» структуру, когда одна история «вынимается» из другой, а из нее

самой, в свою очередь, вырастает новая. Кроме того, действие разворачивается не только в татарском селении Луна, но и в разных точках мира – Турция, Германия, Латинская Америка, а финальные страницы приводят повествователя через двадцать лет после указанной встречи в родные места его уже покойного героя, чтобы соединить их еще раз в мистическом пространстве. Как видим, хронотоп романа весьма сложен. Эти структурные особенности сближают произведение современного прозаика с восточными обрамленными повестями, такими как «1001 ночь», «Калила и Димна», «Тутти-Наме». По словам исследователя, «в обрамленных повестях посредством связующей повествовательной рамки объединяются разнородные эпические единицы (новеллы, притчи, сказки, басни, повести, романы)» [Миннегулов Х., с. 242]. Однако все перечисленные элементы обрамленной повести, несмотря на свою разнородность, связаны с центральной повествовательной линией, иллюстрируют и эстетизируют ее. В романе Юзеева основной пружиной сюжета становится история о том, как Сарман Биги всю свою жизнь преследует друга детства, ставшего ему кровным врагом, виновником гибели и страданий многих дорогих ему людей и воплощением зла для него самого. «Добро и зло – две щеки одного лица», и злодей с демонической улыбкой и наклонностями садиста-эстета Минлебай Атнагулов, меняющий обличья от красного комиссара до офицера СС и мирного фермера, становится навязчивой идеей героя, а наказание его – необходимым условием личностной самореализации.

Разветвленная повествовательная структура и стройная лейтмотивная система романа позволяет говорить не только о «памяти» определенной литературной традиции, но и об интермедиальной составляющей текста, а именно о его «музыкальности». Можно выделить несколько доминирующих музыкальных и – шире – звуковых «блоков» в романе: это народные песни, «прошивающие» текст; произведения европейской классики; узнаваемые ритмы XX в., от немецких маршей до песен «Биттлз»; и, наконец, целая палитра звуков природы. Во многих случаях Юзеев стремится дать вербальный образ мелодий и звуков, сплетает из них лейтмотивы, подстилающие повествование. Вот как описывается песня Халила, остановившая расстрел главного героя во время гражданской войны: «Наступила пауза, длиннее которой я еще не слышал. Затем в нее еле слышно стал врываться осенний ветер. А вскоре стало ясно, что это не ветер, а песня... все та же песня о Черном лесу. Она вырастала из невидимой точки и превращалась во Вселенную... Тому, кто висит в бездне, доступны самые высокие частоты. И потому мне довелось тогда услышать то, чего не слышат другие. Халилу подпевали мертвые с Поляны мертвых. Ему подпевали ангелы из всех поднебесных миров...» [Юзеев, с. 108]

Народная песня является важнейшим лейтмотивом романа, связанным с землей, родом, миром предков (песня Халила как особый дар общения с умершими), с героическим прошлым (часы со старинным маршем воинов Тохтамыш, выступающих против Турции), с национальной культурой как основой самоидентификации человека (песня татарина в концлагере, наполняющая мужеством его последние часы; песня пленных соотечественников, вызывающая слезы у татарин-

на – офицера СС). Народные мотивы пронизывают роман, определяют ритм и закономерные фазы жизни его героев.

Амбивалентную значимость приобретают в тексте Юзеева произведения мировой классики. С одной стороны, эта музыка являет собой выражение мировой гармонии, заполняет светом пространство вокруг и восторгом души слушателей и исполнителей («Лунная соната» Бетховена, звучащая в доме Сакеева, музыка в доме Вернера). Не случайно один из героев романа, музыкант и художник Вернер, в разговоре с муллой утверждает, что «музыкой можно нарисовать Бога». Она, как послание любви человечеству, приносит умиротворение в послевоенную действительность (песня «Битлз» «All you need is love!»). С другой стороны, великая музыка в ряде эпизодов романа становится аккомпанементом к сценам казни, жестокости, связывается с образом садиста Минлебая Атнагулова, который стремится эстетизировать смерть и по-фаустовски испытывает возможности своей жестокой натуры, меру ее пластичности (казнь белогвардейцев под «Лунную сонату», расстрел в Польше под звуки Вагнера, казнь пианиста Крейтена). Музыкальная гармония, таким образом, звучит чудовищным диссонансом катастрофическим событиям XX в. и подчеркивает их опустошающее воздействие на человеческую личность. В то же время есть примеры «реабилитации» классики, ее спасительного воздействия: виртуозное исполнение «Чаконы» Баха сохраняет жизнь мальчику-скрипачу из гетто, после войны на месте военных парадов раздаются звуки гамм и разучиваемых этюдов из окон музыкальной школы.

Музыкой наполнена в романе и сама природа. Звуки природы необычайно разнообразны и тоже разнонаправлены: одни несут умиротворение и покой (легенда Исламбека Топчибаши о певучем роднике, уютные звуки деревенской жизни, гул города, наполняющий пространство), другие предсказывают катастрофу и неизбежность смерти (гудящий поток в зеркале Матери воды, гул «темной воды рядом с деревней Килья», уносящей людей в годы исторических потрясений). Согласимся с Ю. Кремлевым, пишущим: «особое эмоциональное обаяние музыки объясняется не только тем, что она правдиво схватывает и воплощает интонации человека, но и тем, что придает этим интонациям качества высших обобщений, отсутствующих в жизни» [Кремлев, с. 32].

Музыкальные приемы используются в романе на уровне макропоэтики текста. В нем с очевидностью выделяются тесно взаимосвязанные линии Минлебая и Сармана Биги. Последняя начинает развиваться раньше, затем рядом с ней набирает силу другая, тоже намеченная в экспозиции; в разных частях романа они по очереди доминируют и варьируются. Рассказчик и сам ощущает определенные ритмы своей жизни и жизни своего народа, причем говорит иногда об этом в музыкальных терминах. «Тебе устраивается прелюдия к главной встрече», – размышляет он о судьбоносных событиях своей биографии [Юзеев, с. 180; с. 136]; сопоставляя странствие Лотфуллы Хасани, основателя деревни Луна, со странствием ветхозаветного Моисея, рассказчик говорит о возникающем в сознании «лейтмотиве этого странствия – пусть умрет последний, кто был рожден в рабстве» [Юзеев, с. 27].

Архитектоника и композиция сюжета романа Юзеева, как нам кажется,

отсылают к сонатной форме. Принципы сонатности как организующее начало литературного произведения, выделяют, например, в рассказе А.П. Чехова «Черный монах» [Фортунагов], повестей «Крейцера соната» Л. Толстого [Исаева Е.; Асеева С.] и «Гранатовый браслет» А. Куприна [Рассказова]; исследовались в указанном ракурсе и стихотворения А. Пушкина [Кац, с. 37-41]. В немецкой литературе, для которой особенно значимым и органичным было взаимодействие с музыкой, специалисты выделяют сонатную форму у романтиков, например, в «Эликсире дьявола» Э.Т.А. Гофмана [Махов, с. 65], а также у выдающихся писателей XX в., например, в «Степном волке» Г. Гессе [Руколеева]. Музыкальный энциклопедический словарь определяет сонатную форму как «основанную на экспозиционном противопоставлении и репризном объединении музыкального материала по какому-либо признаку» [Соната, с. 514]. Ее структура включает в себя экспозицию, разработку и репризу: в экспозиции задается основное изложение двух тем, выражающихся в главной и побочной партиях; сонатная разработка отражает развитие их обеих, подготавливая репризу; в последней происходит соединение двух тем и тональностей, что уравнивает в целом всю форму. В романе Юзеева «главной партией», несомненно, является линия жизни Сармана Биги, тогда как линия Минлебая может быть соотнесена с побочной. Связующей партией между ними становится рассказ Сармана Биги о прадеде Минлебая – Яхье Атнагулове, злейшем завистнике. История о неслыханном обмене семьей и домами между Яхьей Атнагуловым и Бату Сакаевым дает импульс к дальнейшему движению и характеристике побочной партии. Минлебай унаследует и приумножит зависть, злость, жестокость, безжалостность, что проявляется на протяжении всей его жизни, «поскольку даже самый ничемный гриб оставляет потомство, так устроено природой – она не задается вопросом – кто достоин продолжения рода, а кто нет» [Юзеев, с. 68]. Главная партия – линия Сармана Биги – связана с утверждением вечных человеческих ценностей, с торжеством добра и справедливости, без которых невозможно счастье. Сарман Биги, как и Халил, и Минлебай, как и барин-злодей из истории о Бату Сакаеве, противопоставлены и одновременно соединены, «как добро и зло, которые не могут друг без друга» [Юзеев, с. 73].

Поиски Сарманом Минлебая в Турции, в Германии, в селении индейцев кечуа соотносимы с разработкой в сонатной форме. Гибель Минлебая, который до последнего мгновения своей жизни был уверен в благосклонности к нему фортуны, не раскаиваясь в содеянных преступлениях, подводит к «репризе», а именно – встрече автора-повествователя в его сне-реальности с тенями всех героев расшифрованной записи, и прежде всего двух центральных героев романа. На Поляне мертвых в Черном лесу за селением Луна, оказываются и Сарман, и Минлебай. Их линии сходятся, поскольку, где бы они ни умерли, где бы ни нашли последнее пристанище их тела, души их возвращаются домой, в то место, откуда начался их земной путь. Автор-повествователь, слушая старые кассетные записи, отмечает, что «время давало ей (*записи*) свое толкование, время присутствовало здесь вроде фона, невнятного гула, а быть может, это была сама вечность, тот самый фон, который мы обычно не замечаем» [Юзеев, с. 259]. Сонатная

форма, проступающая в конструктивной основе романа, помогает автору подчеркнуть и «ритмизировать» в словесной форме вечное противоборство добра и зла на фоне времени и вечности, и придает им универсальный характер.

Музыкальные аналогии устанавливаются и по причине множественности «исполнителей»: истории рассказывают Сарману разные персонажи, встреченные им на жизненном пути, эти повествования глубоко им усваиваются и отражаются на формировании мировосприятия, отношения к людям, истории, миру, судьбе. Рассказчик время от времени возвращается к важной мысли или яркому образу, о которых услышал однажды или которые родились в процессе общения с кем-то из собеседников, и интегрирует их в свое повествование, создавая рефренные повторы. Таковы мотивы темной воды, уносящей людей в годы испытаний, «двух самых важных потрясений» в человеческой жизни, рабского взгляда крестьянина и др.; образы холмов родной деревни, напоминающих по форме женскую грудь, «желтых, как зависть, одуванчиков», волка-лунатика, предвещающего трагические события, собственно луны, одновременно ночного светила, названия селения и мусульманского символа. Можно сказать, что множественность точек зрения не только усиливает эффект достоверности повествования (на самом деле далеко от документальности), но и способствует его ритмической и смысловой организации, сообщает ему «стереоскопичность».

Музыкальность ожидаемо проявляется в романе на уровне микропоэтики, в построении фразы и ее звуковом оформлении, в чередовании временных форм глаголов, создающем ощущение плавного кружения и покачивания: «Я завел разговор о кругах, которые мы замыкаем. Хочу заметить, что эти круги, быть может, вложены один в другой, их достаточно много. Но самый последний и самый значительный круг мы замкнем, уже уходя из жизни – в тот самый момент, когда мы максимально приблизимся к себе, увидим себя словно в зеркале и станем с собой одним целым...» [Юзеев, с. 242] Магия текста воздействует на читателя с первых его страниц, сопровождает движение по кругам судьбы героя, его соотечественников и современников, способствует плавному погружению читателя в мистическое пространство. В «Рассказе о романе» писатель признался, что в какой-то момент «роман вдруг остановился», словно бы иссякли токи, «питающие его таинственной энергетикой» [Юзеев, с. 271]. И только поездка на фестиваль к берегу Красного моря, созерцание замысловатых природных форм и вторящих им восточных орнаментов снова вернула ощущение ритма и движения, так что он непроизвольно начинал танцевать, а вскоре «ожил» и двинулся к финалу текст романа.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Асеева С.* Музыка в повести Л.Н.Толстого «Крейцерова соната» как интермедиаальный и философский компонент // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Филологические науки. 2016, №2. С.155–160.
- Зайнуллина Г.* Синтез документального и художественного в романе Салата Юзеева «Не перебивай мертвых» // Синтез документального и художественного

в литературе и искусстве. 2011. Вып.3. С.400-407

Исаева Е. Как граф Толстой слышал Бетховена или почему все-таки «Крейцера соната» [Электронный ресурс] / Е.Исаева // Израиль XXI в. Музыкальный журнал. 2012. №32(март). URL: [http:// www.21israel-music.net/Kreizerova_sonata.htm](http://www.21israel-music.net/Kreizerova_sonata.htm). (Дата обращения: 15.07.2017)

Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. – СПб.; Композитор(СПб.), 1997. – 272 с., ил.

Кремлев Ю. О месте музыки среди искусств. – Москва: Изд-во Музыка, 1966. – 62 с.

Махов А. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике [Текст]: [монография] / А.Е. Махов. М.: Intrada, 2005 – 224 с.

Миннегулов Х. Татарская литература и восточная классика: Вопросы взаимосвязей и поэтики. – Казань: Изд-во Каз.ун-та, 1993. – 381с.

Рассказова Л. Смысловая и композиционная роль сонаты Бетховена в рассказе А.И.Куприна «Гранатовый браслет» // Литература в школе: научно-методический журнал. – 2007, №7. М., 2007. – С.8–12.

Руколеева Р. «Соната в прозе»: гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе // Политематический журнал научных публикаций «Дискуссия». 2011, №1. – С.53-63.

Соната //Музыкальный энциклопедический словарь/Гл.ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.: ил.

Фортунатов Н. Музыкальность прозы Чехова // Фортунатов Н.М. Пути исканий: о мастерстве писателя. М., «Советский писатель», 1974. 239 с.

Юзеев С. Не перебивай мертвых: роман, рассказы, пьеса / Салават Юзеев. – Казань : Татар. кн. изд-во, 2015. – 384 с.

Е.И. Кононенко, Н.В. Лаврентьева Образы Востока на туристических постерах

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

КОНОНЕНКО ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ, кандидат искусствоведения, зав.
Сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института
искусствознания
j_kononenko@inbox.ru

ЛАВРЕНТЬЕВА НИКА ВЛАДИМИРОВНА, кандидат искусствоведения, ст.н.с.
Гос. Института искусствознания, зав. Отделом «Учебный художественный
музей» ГМИИ им. А.С. Пушкина
nika27-merty@yandex.ru

KONONENKO EVGENII, Ph.D in Art History., Head of Department of Asian and
African Art, State Institute for Art Studies
J_kononenko@inbox.ru

LAVRENTIEVA NIKA, Ph.D in Art History, Senior Researcher in State Institute for
Art Studies, Head of Department Educational Art Museum “State Museum
of Fine Arts” n.a. A.S. Pushkin
nika27-merty@yandex.ru

SUMMARY:

IMAGES OF THE EAST ON TOURIST POSTERS

Advertising posters, possessing all the advantages of high graphic art of the epochs of Art Nouveau and Art Deco, became a companion for the development of the tourism industry. In the representation of the “eastern routes” posters developed their own methods, different from advertising European destinations – selection of “visual brands”, special organization of composition, lighting, shaped structure that in accordance with the advertising tasks of their products should create an “expectation effect” for potential tourists. A separate method was the stylized use in the production of elements of the traditional artistic language of the “advertised” country.

KEYWORDS: tourist poster, advertising, orientalism, visual brand, vintage

АННОТАЦИЯ:

Рекламные постеры, обладавшие всеми достоинствами высокой графики эпох модерна и Ар Деко, стали спутником развития туристической индустрии. В репрезентации «восточных маршрутов» на плакатах сложились собственные

приемы, отличные от рекламы европейских направлений – отбор «визуальных брендов», особая организация композиции, освещения, образный строй плакатов, которые в соответствии с рекламными задачами их продукции должны были создавать «эффект ожидания» у потенциальных туристов. Отдельным приемом стало стилизованное использование в продукции элементов традиционного художественного языка «рекламируемой» страны.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: туристический плакат, рекламный постер, ориентализм, визуальный бренд, винтаж

СТАТЬЯ:

Во второй половине XIX в. доступность путешествий, удешевление транспорта и мода на отдых за границей привели к появлению полноценной туристической индустрии. «Охота к перемене мест» имела целый ряд причин, классификация которых не утратила актуальности и по сей день – появились туризм образовательный (прежде всего Италия, Греция), курортно-оздоровительный (пляжи, минеральные воды), религиозный (центры паломничества). В литературе и изобразительном искусстве закрепился образ путешествующего европейца, появились отдельные литературные жанры романа-путешествия, путевого дневника, путеводителя (Ч. Диккенс, Н. Некрасов, Ж. Верн, М. Твен, С. Лагерлёф, К. Бедкер, Я. Буркхардт), особые модели дорожных платьев, несессеров, чемоданов...

Мода на путешествия родила спрос, вызвав к жизни целую сферу обслуживания – отели, транспортные компании, туристические агентства, вступившие в неизбежную конкурентную борьбу за кошельки туристов. Одним из инструментов формирования спроса стал туристический плакат – особый вид печатной графики, задачей которого стало формирование определенных ожиданий от путешествия в конкретный пункт, чтобы потом эти ожидания удовлетворить. Интересно, что «формирование ожиданий» является не только непосредственной задачей рекламной продукции, но и художественной характеристикой изысканной и элегантной графики Ар Деко, манифестировавшей желания, далеко не всегда соответствовавшие реалиям [Азизян, с. 430-431].

В эпоху Ар Деко туристический постер ожидаемо стал изысканным произведением искусства – в этом жанре по заказу крупных агентств работали известные мастера графики (например, Ф.Х. д'Алесси, М. Ромберг, А. Фавр, Р. Бродер), и сама неанонимность этой продукции свидетельствует о ее высокой оценке и авторами, и заказчиками.

Внутри индустрии путешествий особое место заняли «восточные маршруты», впервые освоенные агентством Томаса Кука, – оно предложило клиентам полный пакет услуг: проезд в Египет, круиз по Нилу, размещение в комфортных отелях, групповое экскурсионное обслуживание [Cook's Tourists]. Контора Кука, как и ее конкуренты, быстро оценила возможности плаката и формировала «обещание Египта», используя в первую очередь образ «страны фараонов», уже знакомый европейцам благодаря последовавшим за походом Наполеона ампирическим

«стилизациям», романам Г. Эберса, «Аиде» Верди, чуть позже – сенсационным результатам раскопок. Кроме того, туристов привлекал и климат круглогодичного курорта, каковым казалась Северная Африка.

Следует указать, что исполнители заказов Т. Кука совершенно правильно оценили возможности «визуального бренда». Речь шла об отборе и эксплуатации наиболее ярких, знаковых картинок, сформировавшихся штампов, отсылающих к сформировавшемуся представлению по принципу «часть вместо целого» – приеме, обычном для плакатной графики. Образ любой страны может быть сведен к довольно ограниченному набору таких штампов, зачастую получающих официальное одобрение и превращающихся в полноценные бренды⁴⁹. Еще в знаменитых путеводителях Карла Бедекера середины XIX в. появился «звездный» рейтинг достопримечательностей, и «пятизвездочные» объекты имели все основания стать «полномочными представителями» популярных направлений.

Процесс создания «визуального бренда» уже был нами описан, хотя, безусловно, далеко не исчерпывающе [Кононенко. Памятники ...]. Применительно к предмету данного исследования укажем лишь, что в качестве ключевого идентификатора, характеризующего ту или иную страну, как правило, выбирается местная достопримечательность (в подавляющем большинстве случаев – архитектурная), которую необходимо увидеть каждому туристу. Выдающийся памятник или сочетание нескольких образов олицетворяют, а часто и формируют определенные ожидания, связанные с посещением какого-либо города или страны (Индия – Тадж Махал, Египет – пирамиды в Гизе, Китай – Великая стена, и т.п.). Подобный объект становится полноценным брендом не только конкретного туристического направления, не только стоящей за ним (направлением) бизнес-идеи, но и культурной идентификации страны, – причем как ее «узнавания» извне, иностранцами, так и самоидентификации. Например, для Египта, с которого началась история «ориентального туризма», этот набор ожидаемо свелся к Нилу, пустыне, пальмам, пирамидам, руинам храмов, верблюдам, и те же штампы использовали (и используют по сей день) и турагентства, и средиземноморские пароходства, и местные отели [Лаврентьева, *Чегодаев*]. Мусульманские памятники Египта совершенно не заинтересовали ни туристов, ни «рекламодателей», ни исполнителей постеров (эту «брендовую» нишу чуть позже заняли «образы Магриба» – Ливии, Алжира, Марокко), а организация паломничества к христианским святыням довольно скоро была признана убыточной для массового туризма.

Туристический плакат в соответствии с задачами рекламы мгновенно понял и реализовал способность брендового продукта влиять на поведение адресата – собственно, именно этим и определяется ценность бренда, хотя и слова-то такого в лексиконе создателей рекламы еще не было. В случае с туристическими достопримечательностями речь должна идти о формировании желания их посетить, увидеть собственными глазами, приобщиться к очевидному меньшинству, уже оказавшемуся «причастными» – отдохавшим на популярном курорте, осмотревшим редкую диковинку, получившим необычные впечатления. Средиземномор-

49

Бренд – знак, известный определенной группе людей, вызывающий в их памяти схожие ассоциации и схожее отношение к объектам (реальным или вымышленным), т.е. их интерпретацию. См., например, [Буланов, с. 496]

ский круиз – это знак определенного положения в обществе, тема для светской беседы за обедом в приличном обществе или рассказов в клубе. Прежде всего такое деление на «причастных» и всех остальных связано с имущественным цензом – так, персонаж романа Агаты Кристи «Смерть на Ниле» замечает: «Египет – это дорого, мой милый. Это не для тех, кому приходится подсчитывать каждое пенни».

И тут приходится отметить, что создатели постеров были вынуждены найти для рекламы восточных маршрутов несколько иные ходы, нежели для привлечения потенциальных туристов к уже привычным путешествиям по Европе, – если для «внутреннего использования» акцент делался на образе путешественника, то и контора Кука, и ее конкуренты обратились к формированию «образа страны», куда этот путешественник должен захотеть отправиться. В случае с Египтом это было довольно просто – европейское классическое образование, дополненное сериями гравюр XIX в., формировало набор хрестоматийных памятников (пирамиды Гизе, укрепления Александрии, храмы Луксора, фасады Абу-Симбела). Сирия и Ливан (составлявшие одну территорию) обычно позиционировались античными руинами Пальмиры и Баальбека («сирийские» плакаты часто использовали вид на цитадель Алеппо). Наиболее растиражированным «образом Индии» стал, безусловно, Тадж-Махал в Агре, и лишь весьма незначительную часть рекламной продукции (и то только с середины XX в., после обретения Индией независимости) составляют виды Дели, Варанаси, Хайдарабада. Принципы «лицо страны», «часть вместо целого» в данном случае полностью себя оправдывают. Полными аналогиями являются, например, использование узнаваемого храма Василия Блаженного для «индикации» и России в целом, и Москвы в частности, Эйфелевой башни – для Франции и Парижа, часовой башни Вестминстерского дворца («Биг Бен») – для Британии и Лондона, статуи Свободы – для США и Нью-Йорка...

Показательный пример обобщения характерных памятников до уровня визуального бренда – использование образа «большой османской мечети» для рекламирования путешествий в Турцию [Кононенко. «Большая»...]. Речь идет о группе культовых зданий, возводившимися османскими архитекторами по султанскому заказу в XV–XVIII вв. и отличавшихся рядом особенностей, – гигантскими размерами, доминированием в окружавшей застройке, обязательным наличием купольного перекрытия и двора. Исключительная роль «больших османских мечетей» в панораме Стамбула предопределила то место, которое уделялось им во всех заметках путешественников и в XIX, и в XX в., и их обобщенного образа, лишённого отличительных деталей (количества поддерживающих центральный купол полукуполов, минаретов, базиликальность или строгая центричность молитвенного зала и т.д.), – в визуальный символ и османской столицы, и всей Турции (часто ассоциируясь с «великолепным веком», приходящимся на правление Сулеймана Великолепного и отмеченного архитектурными работами мастерской Синана), а иногда – и всей исламской цивилизации. С середины XX в., когда в Турецкой республике возобновилось мусульманское культовое строительство, предпочтение на государственном уровне было отдано именно

этому архитектурному образу, воспринятому как национальный бренд, отсылающий к лучшим достижениям культуры [Кононенко, 2017]. Не приходится удивляться тому, что именно «большая османская мечеть» (конкретно – синановская Сулеймание) использована для рекламы знаменитого «Восточного экспресса», конечной станцией которого был Константинополь, – и на афишах работы Р. Бродера (1922), и на программах тура, и даже на меню вагона-ресторана можно увидеть стамбульские купола и минареты. Странно, что и позже, уже в период Республики, туристический плакат не стал искать иной эмблемы для если не всего турецкого, то стамбульского направления, подтверждая достаточную «брендовость» данного образа.

Другой ход, также использованный создателями туристических плакатов, – акцентировать внимание не на конкретных памятниках, а на романтической «экзотике вообще», типичной для восточных стран. Изображение идеального песчаного пляжа с шезлонгом под пальмами можно подписать названием любого тропического курорта – «Джерба», «Гоа», «Пхукет», «Бали», «Мальдивы». Подчеркивается также «всесезонность» и доступность этой экзотики: «Всего в четырех часах от Парижа», «Лето круглый год», «Страна вечного солнца» ... Это касается и природы, и архитектуры на уровне отбора наиболее типичных форм, без индивидуальных отличий, – ведь не важно, какой именно минарет увидит турист в мусульманской стране, но не увидеть ни одного будет весьма затруднительно. Для Египта «универсалиями» стали, безусловно, отмеченные А. Кристи Нил и пески, для соседних стран Магриба – пустыня и белоснежные города (плакаты Ф.Х. д'Алесси, Дж. Феррари, Ж. Жаклина), для Индокитая – поглощенные джунглями руины древних храмов (К. Шрев, А. Полар), для Бирмы и Сиамы – островерхие ступы, и т.д. К такой же ожидаемой экзотике отнесем и типичных представителей местной фауны, непривычных для европейцев, – для Индии, Цейлона, Таиланда это будут слоны, для Гималаев – мохнатые яки, для Арабского Востока – верблюды-дромадеры.

Еще одним способом создания «образа страны» именно в «ориентальном» плакате является использование характерных для той или иной культуры приемов изобразительного искусства. Для рекламы европейских туристических направлений этот способ подходил гораздо меньше из-за культурного единства западной цивилизации и рано сформировавшейся унификации художественного языка [Гуревич, с. 5-24]. Обязательными условиями эффективности такой стилизации являются знакомство адресату рекламной продукции специфических приемов «экзотического» искусства и однозначное восприятие их в качестве достаточной «привязки» к региону, причем вне зависимости от конкретного исторического периода.

Например, представления европейцев об искусстве «страны фараонов» (в данном случае не столь важно, насколько они соответствовали истине) сложились задолго до организации агентством Кука круизов по Нилу, – достаточно вспомнить египтоманию наполеоновского ампира, интерес к образу Клеопатры А.С. Пушкина и Т. Готье, развитие египетской темы в оперном и балетном искусстве рубежа XIX–XX вв., моде и кинематографе первой четверти XX в.; новый

импульс египтомания получила после сенсационных археологических находок 1920-х гг. [Curl] Понятно, что после всего этого стилизованные профили «фараона» на рекламе пароходства PLM (работа Ж. Давьеля, 1927), образы танцовщиц и музыкантов в «египетском стиле» были вполне узнаваемы.

В 1860-х гг. европейцы познакомились с особенностями китайского и японского искусства: в Париже открылись магазины «Ворота Китая» и «Японские фантазии», «увлечение японскими гравюрами, имевшее характер мании, распространялось подобно степному пожару по всем парижским студиям» [Dorival, p. 34], приемы гравюры укиё-э (плоскостность, локальные цветовые пятна, фрагментированность композиции) активно использовались художниками-новаторами. Даже поверхностного знакомства с искусством Дальнего Востока оказалось вполне достаточно для четкой дефиниции «своего» и «чужого», т.е. привычного и экзотического, что позволило стилизовать изображения на туристических плакатах под китайские пейзажи шань-шуй или под японские гравюры укиё-э (работы Сигиура Хусуи для Туристического бюро Японии). Впрочем, культуры Дальнего Востока и без художественных стилизаций предоставляют достаточное количество расхожих образов, создающих ощущение «предварительного знакомства» и умело используемых для привлечения потенциальных путешественников [Тихоцкая, Стегнийенко].

Создатели туристических плакатов сумели оценить в качестве «визитных карточек» экзотических стран не только «стационарные» памятники и типичные пейзажи, но и саму атмосферу праздника, ожидание которого провоцирует путешественников на приобретение туров. Средством передачи такого праздника на постере стали изображения необычных восточных танцев, театральных представлений, мистерий, музыкантов (плакаты А. Полара, Ж.-А. Пончена). Конечно, для идентификации подобных сцен как «образа страны» и стимула для путешествий весьма желательно представлять себе грим, маски, костюмы различных национальных театров и мистерий. Однако и без специального знания экспрессивность жестов, яркость грима, необычность костюмов и масок создают ту самую «чуждость», которая легко перерастает в желанную «экзотичность» и пополняет «копилку ожиданий».

Среди обычных для туристического плаката способов формирования этих ожиданий можно выделить и ряд сугубо изобразительных приемов. Например, в целом ряде случаев художники создают особую точку зрения на объект – с моря (это характерно прежде всего для пляжных курортов) или с высоты птичьего полета (особенно на рекламных постерах авиакомпаний), занижая или, наоборот, предельно поднимая линию горизонта для создания береговой панорамы или ощущения бескрайности пустыни. Вполне «плакатным» является также выбор освещения – либо полуденное, съедающее любые полутона (особенно выгодное для североафриканских сюжетов, позволяющее «выбелить» стены построек и создать выгодный фон для смуглых лиц, ярких одежд, красочных плодов), либо закатное, создающее объединяющий красный колорит и позволяющее «поиграть» с длинными падающими тенями (отдельный ход – «обозначить» объект, оказывающийся за пределами композиции, – например, минарет, – его тенью); кроме того,

неяркое закатное солнце позволяет художникам работать с силуэтами, используя исключительные возможности плакатной графики (Л. Кауви, Ж. де ла Незье).

Типично плакатным приемом для «ориентальных» туристических постеров оказывается демонстрация столкновения «старого» и «нового» – ленивой неги Азии и Африки и стремительности западной цивилизации, «сорока веков, смотрящих с пирамид» и последних технических достижений. Самый простой способ продемонстрировать этот контраст – сопоставить характерные визуальные бренды Востока с репрезентацией новейших способов передвижений, заодно акцентируя транспортную доступность объектов туристического интереса. Естественно, основными заказчиками подобных плакатов становились национальные железнодорожные и авиакомпании, и в традиционные восточные пейзажи помещались поезда, виадуки, дирижабли, аэропланы.

Из уже отработанных приемов рекламы европейских путешествий «ориентальный» плакат позаимствовал использование фигуры самого путешественника, однако эта фигура значительно трансформировалась: ряд постеров 1920–1930-х гг. эксплуатируют некий стереотип «белого сагиба» – плакатный европейский турист предстает в светлом костюме и пробковом шлеме. Неважно, что колониальная система рушится – потенциального клиента турагентств отсылают к стереотипам носителя «бремени белого человека», заставляя даже в кратком и безопасном курортном путешествии почувствовать себя первооткрывателем, завоевателем, хозяином. Долше всего этот образ использовался в рекламной продукции туристических бюро Французского Индокитая и Голландской Ост-Индии.

В противовес подразумеваемой образом «белого сагиба» активности в «освоении» Востока создатели целого ряда туристических плакатов используют ход, предусматривающий лишь пассивное созерцание, причем внимание зрителя фокусируется на сцене или виде, который обрамляется арочным порталом, городскими воротами и т.п. Можно говорить об использовании особого «приема окна», причем архитектурное или декоративное оформление проема, разделяющего зрителя и объект его интереса, часто содержит отсылки к определенным идентификаторам культуры: для Ближнего Востока это может быть арка на античных или византийских колонках; для Северной Африки – декорированная керамической мозаикой подковообразная мавританская арка; для Индии – фестончатая арка могольского дворца; для Японии эту же функцию прекрасно выполнит отодвинутая ширма-сёдзи; на храмы Юго-Восточной Азии можно смотреть, раздвинув лианы джунглей. В любом случае благодаря такому построению композиции создается эффект открывающихся кулис, напоминающих туристу о зрелищности, праздничности его вояжа, о новых впечатлениях и о контрасте между повседневностью и нетронутым экзотическим миром мечты.

Специфический жанр рекламной графики – туристический постер, появившись в начале XX в., не только «унаследовал» достоинства утонченного «большого» искусства, но и применительно к решению задач рекламы восточных маршрутов был поставлен перед необходимостью выработки собственного художественного языка. Мастера, работавшие с этой продукцией, сумели найти

целый ряд специфических приемов и эффектов (использование «визуальных брендов», обращение к художественному языку «экзотических» культур, стилизации под произведения национального искусства, особое построение композиции и т.д.). Высокое художественное качество туристических постеров и безусловные находки мастеров графики позволяют рассматривать эту продукцию не только как социологическое явление, но и как целый пласт арт-индустрии Новейшего времени. Следует добавить, что некоторые произведения, созданные в этом жанре (например, плакаты Ф. Крауза), стали самостоятельными визуальными брендами и послужили основой для более поздних винтажных стилизаций не только в рекламе, но и в политическом плакате и граффити.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Азизян И.А.* Ар Деко: диалог и компромиссы // Искусствознание. 2003. № 1.
- Буланов А.* Бренд 2.0. От философии к практике. М., 2013.
- Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С. 5–24.
- Кононенко Е.И.* Памятники восточного искусства как «визитные карточки» и «бренды» Введение в тему // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 5–20.
- Кононенко Е.И.* Турецкая мечеть: образ и бренд // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 1. С. 379–390.
- Лаврентьева Н.В., Чегодаев М.А.* «Удивительные вещи»: образы древнеегипетской культуры // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 21–38.
- См.: *Кононенко Е.И.* «Большая османская мечеть» // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 92–117.
- Тихоцкая И.С., Стегнюенко А.С.* Роль образов Японии в ее привлекательности как туристической дестинации // История и культура традиционной Японии. Вып. 8. СПб.: Гиперион, 2015. С. 479–491.
- Cook's Tourists' Handbook for Egypt, the Nile, and the Desert.* L.: T.Cook & Son, 1897.
- Curl J.* Egyptomania. The Egyptian Revival as a Recurring Theme in the History of Taste. Manchester: Manchester Univ Press, 1994.
- Dorival B.* Ukiyo-e and European painting // Dialogue in Art. Japan and West. Tokyo–N.Y.: Kodansha International Ltd., 1976. P. 34.

Раздел четвертый

Архитектура и ландшафтный дизайн. Между прошлым и будущим

Х. Х. Труспекова

Астана. Великая архитектурная инсталляция в степи

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ТРУСПЕКОВА ХАЛИМА ХАМИТОВНА, кандидат искусствоведения, доцент,
Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова, Алматы,
Казахстан)

khalima.17@mail.ru

KHALIMA TRUSPEKOVA, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Kazakh National Academy of Arts T.K. Zhurgenov, Almaty, Kazakhstan

khalima.17@mail.ru

SUMMARY:

ASTANA. THE GREAT ARCHITECTURAL INSTALLATION IN THE STEPPE

In less than twenty years the architectural appearance of Astana, new capital of Kazakhstan, has changed almost beyond recognition. A distinctive feature of great construction is complete mixing of all stylistic lines of world architectural practice. Here, there is place for both neoclassicism, and a deconstruction, and religious symbolism, and symbiosis of the East-Western architectural traditions, and the penetration of the ideas about nonlinear architecture.

Feature of steppe urbanization is that here, in realities of current time, there are different regularities in perception of a futuristic image of the urban environment. It is known that plasticity of architectural forms of a modernism and postmodernism lead to serious changes in consciousness of modern person. That clearly emerges in architecture of Astana: the space of whole left bank area of the city represents an image of architectural collage where large-scale coordination of objects becomes one of difficult issues.

KEYWORDS: Kazakh architecture, art, scale, style, modernism, postmodernism.

АННОТАЦИЯ:

За неполные двадцать лет архитектурный облик новой столицы Казахстана Астаны изменился до неузнаваемости. Отличительной чертой великой стройки является полное смешение всех стилистических черт мировой архитектурной практики. Здесь нашлось место и неоклассицизму, и деконструкции, и религиозному символизму, и симбиозу восточно-западных архитектурных традиций, и проникновению идей о нелинейной архитектуре.

Особенность урбанизации степных просторов заключается в том, что здесь в реалиях настоящего времени закладываются совершенно иные закономерности в восприятии футуристического образа городской среды. Так, известно, что пластика архитектурных форм модернизма и постмодернизма приводит к серьезным изменениям в сознании современного человека. Это отчетливо проявляется в архитектуре Астаны: пространство всего левобережья города представляет собой образ архитектурного коллажа, где одним из непростых вопросов становится масштабное согласование объектов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: казахская архитектура, искусство, масштаб, стиль, модернизм, постмодернизм.

СТАТЬЯ:

Новая страница в архитектуре Казахстана началась двадцать лет назад, но связана она не столько с общей активизацией строительства в городах после распада СССР, сколько с политическим решением президента страны.

В 1994 г. Н. Назарбаев впервые озвучил свои идеи по переносу столицы из Алматы в Акмолу (бывший Целиноград), несмотря на состояние глубокого экономического кризиса, в котором пребывали все страны бывшего Союза ССР. Это было первым признаком переустройства пространства как одного из главных инструментов реформаций всего степного края на развалинах прежней культуры. Дискуссий и сопротивления было достаточно, тем не менее по настоянию и прямому указу президента 10 декабря 1997 г. начался переезд госаппарата; однако полномасштабная реализация проекта в архитектуре города обозначилась лишь с первых лет XXI в.

В целом строительство столицы в центре страны давало возможность ответить на многие геополитические и экономические вызовы времени, в числе которых была и задача презентации мировому сообществу вновь образованного суверенного государства, – как известно, в силу исторически сложившихся причин культура казахского народа оказалась почти неведома миру. В череде внутренних проблем перенос столицы в Астану позволял решить вопрос крайней малочисленности населения северных и центральных регионов Казахстана по сравнению с перенаселенностью южных областей. И, наконец, это давало возможность формировать новый культурный облик страны.

Уже первые шаги на данном пути выявили задачи тотальной реорганизации пространства; само же строительство новой столицы стало аналогом решений, принимавшихся в переломные периоды истории цивилизаций. Возведение «новой конструкции» государственного обустройства в чем-то напоминает петровскую эпоху в истории России: если Петр I «прорубал окно в Европу», то Астана, по мысли руководства, должна стать точкой отсчета очередного вектора развития страны, «национальным центром инноваций».

Трансформацию среды территория Сары-арки (казахское название этих земель) переживала не единожды: в течение небольшого (в два с половиной века) отрезка времени здесь существует город, не раз менявший название: Акмола,

Акмолинск, Целиноград, вновь Акмола, Астана, и каждый из этапов строительства города свидетельствует о новой странице истории степного края⁵⁰. Так, первый этап знаменует собой симбиоз номадического и оседлого типов строительства в освоении местности, второй – масштабные преобразования советской эпохи и, наконец, третий – стремление новой власти к выражению своей воли и иного меняющегося облика казахстанского общества. Последняя реформация происходит с ориентацией на очередную перестройку системы культурных координат, где архитекторы со всего мира принимают участие в грандиозном проекте республики.

За два года после объявления президентом идеи о переносе столицы (1994–1996) казахстанскими проектировщиками были предложены варианты решения вопроса, но Н. Назарбаев остался недоволен результатом, что вполне объяснимо: отечественные мастера, воспитанные на советском опыте, не имели исчерпывающих знаний о последних новейших тенденциях в урбанизации среды, а президенту нужен был «прорыв в XXI в.». Так, в стране прошел международный конкурс, в котором приняли участие 47 архитектурных компаний; по результатам конкурса был принят проект «симбиотической архитектуры» Кише Куракава с корректировками казахстанских и российских архитекторов.

К. Куракава предложил концепцию речного города, схему расположения делового и правительственно-административных центров преимущественно в левобережье. Таким образом, одним из важных моментов градостроительной задачи было вовлечение реки Есиль (Ишим) в общую архитектурно-планировочную структуру Астаны. Именно это и позволило вести строительство почти с нулевого уровня, поскольку советский Целиноград расположен на правом берегу⁵¹. К настоящему моменту город разделен на семь планировочных районов, два из которых входят в транспортное кольцо центра; восемь направлений и три магистральные линии связывают массив со всем окружением. Процесс урбанизации края продолжается, однако основные черты уже отчетливо обозначились.

Образное выражение любой архитектуры транслирует идеи заказчика и художника, авторов проекта. Поскольку здесь главным заказчиком выступает президент, то и весь архитектурный замысел основных узлов города, знаковых сооружений несет на себе отражение его эстетических взглядов и политической воли.

Первое, что присутствует в архитектуре новой столицы, – это стремление соединить ценности национального духовного наследия с современными футуристическими идеями глобализованного мира. Просматриваются и приоритеты в выборе стилистических решений архитектурных комплексов.

Символический контекст отчетливо прослеживается в первую очередь на линии Водно-зеленого бульвара (ныне Нуржол) – главной композиционной оси города, своеобразном стержне, протянувшемся на четыре километра с востока

50 Урбанизация территории Сары-арки имеет давнюю историю: здесь открыты древние и средневековые поселения, одним из которых является городище Бозок. Востоковеды XVIII–XIX вв. оставили заметки об архитектурных памятниках, обнаруженных ими в ходе исследовательских работ. «На одной из первых карт Сары Арки – «Чертёж всех Сибирских градов и земель» – в долинах рек Ишима и Нуры обозначены древние строения. В 1762 г. в «Топографии Оренбургской» Н.И. Рычков упоминает о мечети, находящейся среди развалин города Татыгая» [Чекаев]

51 В советский период левый берег реки Есиль (Ишим) был признан непригодным для строительства из-за сложных грунтов.

на запад, с нанизанными на него анфиладами площадей. Несмотря на бурные споры почти по всем вопросам, на постоянные коррективы по ходу строительства, этот бульвар, протягивающийся от резиденции президента «Акорда» до торгово-развлекательного центра «Хан-Шатыр», мыслится одним из основных элементов композиции центра столицы; при этом здания Акорды и Хан-Шатыра расположены за его пределами. Так, гигантская стена Дома министерств амфитеатром огибает площадь перед резиденцией президента с севера на юг, окружая ее дугой в 1,5 км. По центру здания проходит правительственная ось – своеобразные «ворота» шириной в 140 метров, позволяющие просматриваться Аккорде, замыкающей ось. То же самое и с Хан-Шатыром: визуально он вписан в арочный проем дома-стены административного комплекса АО НУ Казмунайгаза (7 зданий от 7 до 18 этажей) так, что воспринимается логически связанным с общей архитектурно-пространственной композицией бульвара. В рекреационных зонах расположены ряд фонтанов, цветочных аллей и скульптур.

Можно сказать, что здесь средствами архитектуры выражены понятия «прошлое – настоящее – будущее» и тот смысловой компонент, который в них вкладывался президентом и авторами проектов; естественно, вся эта линия просматривается только сейчас. Для архитекторов важно было возвести основные знаковые объекты, выражающие глубоко укорененную в коде сознания казахов идею связи времен (Байтерек), и в то же время выразить толерантность к культуре евразийских народов (Акорда). Об этом говорится во всех презентациях, ссылаясь на первоочередные пожелания президента.

Первыми были возведены гособъекты огромная «стена» Дома министерств (Матайбеков Ш. У., Мусабаев Р., Айнабеков Ж)⁵², резиденция Акорда, здание парламента, ряд других учреждений; далее на протяжении всей линии бульвара Нуржол выстраивается вся административно-деловая и жилая части застройки.

Так, президентский дворец Акорда, представляющий собой соединение архитектурных традиций Европы и Азии (ордерное здание увенчано синим куполом со шпилем), поддержана второй смысловой точкой – «хрустальной вазой» Байтерека (идея Н. Назарбаева, арх-р А. Рустембеков). Архитектура монумента символизирует мировое древо, являя собой традиционное мировосприятие, отражающее пространственно-временные представления кочевников. Завершает символический текст архитектуры главной осевой линии Водно-зеленого бульвара величественный абрис шатровой формы торгово-развлекательного центра Хан-Шатыр Н. Фостера. На всем протяжении данного пространства и далее, за резиденцией президента, сконцентрировались основные знаковые сооружения столицы, в том числе и четвертый объект – монумент «Казак-ели»; но цепочка «Акорда – Байтерек – Хан-Шатыр» выстраивается как пространственная репрезентация власти.

Стержнем является образ Байтерека (стеклянно-металлическая конструкция с золотым шаром на вершине), берущий начало из глубинных пластов народной

культуры⁵³. Политическая власть словно «опирается» на это духовное наследие в виде мирового древа, соединяющего собой две крайние точки пространства: место пребывания президента – как символ государственности, и «ханский шатер», своеобразная ретрансляция власти, выражающая идею связи руководства страны с обществом. За пределами этой линии продолжается «торжественное шествие» череды площадей и кварталов, но главный символ страны (Байтерек) обозначен отчетливо. И несмотря на наличие более крупных высотных зданий, сделано все, чтобы эти три сооружения хорошо просматривались и в пространстве всего бульвара, и, по возможности, с разных ракурсов левого бережья.

Еще один важный архитектурный посыл столицы отражает стремление президента к духовному объединению многонационального и многоконфессионального общества. Так, за президентской резиденцией «Акорда» в числе первых возведен «Дворец мира и согласия» (Пирамида) Н. Фостера. Его строительство знаменовало собой выражение идеи единства всех духовных и религиозных устремлений человечества, именно этим объясняется форма пирамиды как не принадлежащая ни одной мировой религии. Правда, следует заметить, что форма пирамиды схожа с образом курганов, ассоциирующихся в казахской исторической памяти с культом предков. Само же храмовое строительство начато в Астане также в первые годы независимости в основном силами зарубежных спонсоров.

За прошедшие годы ландшафт бывшего заштатного советского Целинограда изменился радикально. Город возводился не только на пустыре, на некогда бесхозной территории левого бережья, но и почти без жителей. Идея президента по переселению людей из теплых южных регионов страны в суровые сибирские условия Астаны не очень нравилась гражданам, новые кварталы фактически пустовали. На этом этапе развития Астаны можно констатировать действие факторов «растекания» (термин В. Паперного) [Паперный], когда власть в стремлении к очередному историческому скачку ориентирована на комплексное преобразование культуры, начиная с перестановки «акцентов» на географической карте страны.

Говоря об отсутствии жителей в новых районах города, сложно не вспомнить описания петровской или советской эпох в книге В. Паперного «Культура Два»: «Какого же рода архитектурная художественность понадобилась Петру?.. Указ 1713 г. требует (уже не от крепостных, а от” царедворцев и прочих чинов людей”) заранее строить свои дома в Петербурге <...> Этот указ заставляет вспомнить старый советский анекдот об уполномоченном, которого послали организовать колхоз, приславшем телеграмму: “Задание $\diamond$ выполнено. Колхоз организован. Присылайте колхозников”. Примерно так же получилось с Петербургом: пригнанные крепостные строители построили пристань и некоторые правительственные учреждения – не хватало жителей» [Паперный, с. 71].

Подобные примеры есть и в Китае, стремящемся освоить менее населенные северные регионы. Но в случае с Астаной наметились серьезные изменения: город обживается, граждане вкладывают капиталы в недвижимость, приобретая

здесь квартиры и дома; появились и признаки внутреннего туризма.

Итак, если символический контекст в строительстве главных зданий Астаны хорошо считывается (в том числе благодаря участию СМИ, которое активно «разъясняет» гражданам их значение), то образное выражение многих сооружений и их общий «хор» создают иные впечатления: почти вся архитектура – постмодернистская игра форм на строгой горизонтали степи. При этом все знаковые объекты возводятся при непосредственном участии президента, часто по его личному заказу, фактически реализуется его точка зрения на эстетику городской среды.

Складывается впечатление, что Назарбаев предпочитает классику или гармоничное сочетание восточных и западных традиций. Однако он, естественно, признает и ультрасовременную архитектуру, поэтому приглашает ведущих мастеров зодчества, прислушивается к их советам, да и окружение оказывает влияние на принятие конкретных решений. Примерами могут служить два проекта итальянских мастеров: одна группа построила Театр Оперы и балета в Астане в традициях классической ордерной архитектуры (идея Р. Аркетти, архитектор Б. Паколли, казахские скульпторы М. Мансуров, Т. Ермаков, К. Нурбатуров); другая во главе с Манфредом Николетти воздвигла Центральный концертный зал «Казахстан» в форме синей розы (в проектной заявке она была серебристо-белого цвета) в духе деконструктивизма. И таких примеров более чем достаточно.

В данном случае, вне сомнений, одной из важных побудительных сил, проявляющихся на протяжении всего строительства Астаны, является желание главы государства избавиться от провинциализма города (да и всей страны), доставшегося в наследство от прошлой эпохи. Вероятно, этим объясняются его выступления против «серой» архитектуры, имея в виду избыток серости и безликости советского строительства. Как мы помним, централизация власти в СССР подразумевала строгую иерархию во всем, в том числе и в общем развитии городов, что выражалось в возвышении и главенстве одного центра – Москвы и, в соответствии с занимаемым «местом» в системе, подчиненном положении остальных регионов, особенно окраин.

Однако советская эпоха грешила не только чрезмерной централизацией, избытком «безликости» в массовом строительстве, но и спецификой архитектуры модернизма и функционализма XX в. Она продемонстрировала, как, изменяя среду, влияет на ее восприятие, как сложно приложима к ней прежняя антропометрическая система пропорций, на которых воспитан глаз человека. Споры и критика в адрес архитектуры модернизма, постмодернизма и, в частности, стилевого направления деконструктивизма, оцениваемого как анти-архитектура, идут уже давно и лишь активизировались в последние годы [Лежава, Мелодинский, Салингарос 2014; Салингарос 2017 с. 296].

В целом практика конструктивизма и функционализма XX в. (такой архитектуры в Казахстане больше всего) внесла серьезные изменения в такие базовые понятия в зодчестве, как «масштаб», «тектоника», «пропорции». Тектоника формы может быть самодостаточна и весьма эстетична, если сами конструкции создают неповторимый пластический образ архитектуры. Но когда плоскость стен

не имеет каких-либо дополнительных ритмических дроблений, она воспринимается весьма тяжеловесной и не эстетичной. Советский опыт строительства дал нам такой пример в форме той самой «серой» архитектуры, под которой надо подразумевать тираж бетонных блоков, что «нависали» над человеком со всех типов сооружений в городах Казахстана. При этом следует отметить, что опыт функционализма, тем более эстетика минимализма, хай-тек весьма активно используются в современной практике строительства в республике. Но это уже другая архитектура: здесь, как и во всем мире сегодня, гармония в образном выражении занимает ведущие позиции. К примеру, кубофутуристические композиционные принципы конструктивизма трактуются фактически в тех же формах, что присутствовали и в его истоках, но покрытые сплошным и прозрачным стеклом объемы воспринимаются легкими, воздушными. Функционализм, естественно, доминирует в жилищном строительстве, однако и там из-за эстетических позиций и заказчиков и архитекторов востребован неомодерн, ар-деко с их «декоративными излишествами» (правда, декор более упрощенный). Таким образом, брутальность архитектуры советской поры на данный момент мало кого устраивает.

Тем не менее пластика современной архитектуры иная, она формирует свою среду. В отличие от мировой практики, когда авангардная архитектура смотрится инородно, если грубо вторгается в уже сложившееся архитектурное тело города, в Астане все воспринимается более сглажено, поскольку возводится преимущественно на пустом месте.

Особенность строительства Астаны заключается прежде всего в равнинности степного ландшафта. Здесь рельеф местности не дает изломов линии горизонта, не позволяет одним объектам доминировать или наоборот, «тонуть» на фоне других. Для возвышения, к примеру, резиденции президента необходимо было сначала возводить платформу, а при строительстве многофункционального комплекса «У Водно-зеленого бульвара» возникла необходимость сохранения доминанты монумента «Байтерек» (высота в 97 м соответствует году принятия указа о переносе столицы). И архитекторам (Ш. У. Матайбеков, Р. Ш. Аубакиров) пришлось продумывать угол среза высот объемов своего комплекса, чтобы он не загораживал главный композиционный акцент всей линии – Байтерек. Ориентиром перспективного сокращения служила самая высокая (201 м) башня уже возведенного на тот момент Изумрудного квартала (автор идеи Р.Варакалли, архитекторы Р. А. Аллаяри, Е. Ф. Зенина; главный конструктор Г. А. Султанов) [Кисамедин].

Стилистические вариации архитектуры и вся символическая структура основных сооружений «не теряется» на фоне всей остальной застройки в большинстве случаев за счет пространства и ярусных перепадов высот зданий. Не только наиболее значимые объекты имеют большие благоустроенные площади, но и многие комплексы расположены на достаточном расстоянии друг от друга, что и создает общее впечатление некой согласованности разностильной архитектуры. Вместе с тем перспектива городских улиц воспринимается с большими «поправками», вносимыми оптическими иллюзиями, причины которых кроются

как в масштабах современных зданий, так и в отмеченном выше рельефе местности. К тому же многие здания в пространстве города претендуют на уникальность архитектурного образа, зачастую нарушая баланс между архитектурой «фоновой» и «иконической» (термин С. Чобана и В. Седова) [Чобан, Седов]. Стремясь выделиться, они «перекрикивают» друг друга, что наблюдается иногда даже в жилом строительстве.

Общее впечатление от всей архитектурной композиции, разворачивающейся перед человеком, складывается следующим образом: на степной равнине авангардная архитектура воспринимается как набор предметов на плоском блюде. Преобладание плоскостности и отсутствие ритмики членений в архитектурной пластике многих зданий, тонированные стекла фасадов, создающие иллюзию цельности и визуально укрупняющие формы, также затрудняют осознание реальных размеров сооружений. Исключение составляют лишь некоторые жилые комплексы, в силу функциональной специфики имеющие поэтажные членения оконных проемов.

Следует отметить, что стекло, как и во всей мировой практике, стало одним из главных материалов, используемых в архитектуре Астаны. Конечно, в зависимости от цветового тона форма воспринимается по-разному. Излюбленные оттенки фасадных стекол – синий и золотой. Сооружения, декорированные зеркальным стеклом насыщенного тона, «перетягивают» внимание, фокусируют взгляд на себе, влияя на общую картину городского пейзажа (золотые башни «Казына-тауэрс» национальной компании «Самрук-казына», архитектор Ш. Матайбеков). К тому же золотистые цвета фасадных стекол вечерами приобретают зеленоватый оттенок, создавая впечатление некоего коллажа, своеобразной фовистской архитектурной инсталляции, хотя обращение к насыщенной колористической гамме оправдано природно-климатическими условиями, поскольку в регионе мало солнечных и слишком много холодных дней.

Почти полную противоположность представляет использование прозрачного или голубовато-серого стекла. В таком случае объемы воспринимаются легковесными при любых внушительных размерах. Примерами могут служить главный офис ForteBank в Астане, (автор проекта М. Сараива, компания «Сараива+Ассосиатос»), Дворец творчества школьников (архитектор Н. И. Явейн, «Студия 44», Санкт-Петербург), объекты, построенные к всемирной выставке ЭКСПО-2017 («Adrian Smith+Gordon Gill Architecture LLP»), а также возведенные в непосредственной близости к ним башни Aura Business Centre (INK Architects, архитектор Н. Камитов)⁵⁴.

Таким образом, рядом оказываются здания, сплошное остекление фасадов которых не разрушает окружающее пространство, и тяжелые цельные объемы из бетона или кирпича, превращающиеся в подавляющие массивы, причем их простая геометрия не впечатляет зрителя.

Конечно, отчетливо ощущается желание авторов создать нечто уникальное, но в зависимости от опыта и практики это не всем и не всегда удается. Иногда

54 Всемирная выставка ЭКСПО под лозунгом «Энергия будущего» прошла в Астане летом 2017 г.

проектная заявка не соответствует результату. Правда, данный факт может быть связан и со стремлением президента «ударными» темпами достичь поставленных целей, что приводит ко многим погрешностям, устраняющимся по ходу строительства⁵⁵. Большинство объектов возводятся одновременно, и в таком случае сложно сохранять цельность и единство городской среды. Тем не менее, грандиозная стройка впечатляет не только своим размахом, но и архитектурно-художественными решениями отдельных зданий. Создаются новые концепции дальнейшего развития столицы, главная осевая линия центра города получила продолжение в виде очередного смыслового узла, на котором сосредоточились объекты культуры. И по-прежнему ведущие архитекторы мира предлагали и предлагают Астане свои проекты.

Итак, новая столица Казахстана стала своеобразной экспериментальной площадкой, где преимущественно авангардная архитектура двух последних веков активно осваивает пространство и где одна из ведущих ролей отводится пластике архитектурной формы и решению фасадов.

Президент страны Н. Назарбаев через госзаказ задает основной вектор развития всего региона и столицы в частности, меняет картину городской среды в прямом смысле. В целом его политика направлена на идею преемственности культурных традиций Великой степи, однако он же стремится к обновлению всего общества, закладывая новую философию в духе времени. В строительстве города это выражается в совмещении неоклассики с практикой модернизма, постмодернизма и последних тенденций архитектуры. И несмотря на то, что здесь использованы хорошо апробированные в мировом зодчестве стилевые принципы, они внесли специфические черты в процесс урбанизации всего степного края. Безусловно, данный феномен требует тщательного изучения, но пока эмоциональной критики значительно больше, чем научных исследований. Со временем обжитое пространство, вероятнее всего, будет восприниматься иначе, так как строительство продолжается, начинают застраиваться большие пустоты между объектами, преобразуются и старые кварталы правобережья. Безусловно, великая стройка Казахстана полностью изменила облик города, но время – самый главный судья.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Кисамедин Г.М. Многофункциональный жилой комплекс «У Водно-зеленого бульвара» в Астане .[Электронный ресурс] URL: www.rusnauka.com/27_PAS_2014/Stroitelstvo/1_177328.doc.htm

Лежава И.Г. Современная архитектура и город // Современная архитектура мира. 2014. Вып. 4. С. 4–14.

Мелодинский Д.Л. Архитектурная масштабность как система: эволюция понятия (Масштабные отношения в архитектуре) // Архитектон: Известия ВУЗов. Екатеринбург: Урал ГАХА, 2015, № 1(49) Шифр: А18/2015/1 .[Электронный ресурс] URL: irbis.usaaa.ru

Паперный В. Культура два. М.: Новое литературное обозрение. 2016.

Салингарос Н. Анти-архитектура и деконструкция. Триумф нигилизма
// Кабинетный ученый. М.–Екатеринбург, 2017.

Салингарос, Н. Борьба за сохранение художественных традиций в современной архитектуре // Academia. Архитектура и строительство. 2014. № 2. с. 35–44.

Чекаев Ф.Н. «Истоки и эволюция архитектуры Астаны-Акмолы. 1830–1991 гг.». Автореферат дисс... канд. архитектуры, Алматы, 2009).

Чобан С., Седов В. 30:70. Архитектура как баланс сил. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Н.А. Коновалова

Современная архитектура Японии через призму категорий «скрытое» – «открытое»

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КОНОВАЛОВА НИНА АНАТОЛЬЕВНА, кандидат искусствоведения, советник Российской академии архитектуры и строительных наук, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России»), г. Москва
phuekirjuko@mail.ru

KONOVALOVA NINA, Ph.D. in Art History, RAACS councilor, Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Federal State Budget Institution “Central Scientific-Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia”, senior research fellow
phuekirjuko@mail.ru

SUMMARY:

CONTEMPORARY JAPANESE ARCHITECTURE THROUGH THE PRISM OF SUCH CATEGORIES AS “HIDDEN” – “OPEN”

In Japan, for centuries, was developing the content of most important categories of culture that have survived to the present time and make up not only charm and originality of this culture, but also its sustainability. On the example of semantic dichotomy “hidden” – “open” the content which these spatial categories in Japan are allocated is traced. Historical examples will reveal a number of techniques that have been used in the traditional architecture of Japan, playing the role of barriers and allowing you to hide what seems to be open, or vice versa, consistently reveal the space using the techniques of the finest visual direction. Contemporary Japanese architects also possess traditional methods of organizing space and use them in their works, presenting an organic interweaving of tradition in contemporary architecture.

KEYWORDS: Japanese architecture, the spatial category of the “hidden” – “open”, the Japan pavilion at Expo’ 2015.

АННОТАЦИЯ:

В Японии веками формировалось содержание важнейших категорий культу-

ры, сохранившихся до настоящего времени и составляющих не только очарование и самобытность этой культуры, но и ее устойчивость. На примере смысловой дихотомии «скрытое» – «открытое» прослежено содержание, которым наделены данные категории пространства в Японии. Исторические примеры раскроют ряд приемов, которые использовались в традиционной архитектуре Японии, играя роль барьеров и позволяя скрыть то, что кажется открытым, или наоборот, последовательно раскрывать пространство с использованием приемов тончайшей зрительной режиссуры. Современные японские архитекторы также владеют традиционными приемами организации пространства и используют их в своих произведениях, предъявляя органичное вплетение традиции в произведение современного зодчества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: архитектура Японии, пространственные категории «скрытое» – «открытое», павильон Японии на «Экспо'2015».

СТАТЬЯ:

Различные области культуры Японии характеризуются одной общей особенностью, которая так непонятна и неудобна иностранцам, – стремлением к «завуалированности». Это выражается в отсутствии прямолинейности в речи, невозможности сказать «нет» собеседнику, который должен понять отказ по поведению, паузам и чрезвычайно обтекаемым конструкциям речи. Этикет, скрывающий чувства и желания человека, также противоречит прямолинейности (и искренности, с позиции европейцев), которая воспринимается как дикое, варварское поведение в Японии. В этой связи неизбежно будет затронуто понятие естественности, являющееся одним из ключевых при анализе японского быта и художественной культуры. Но оценивая японскую культуру с позиции естественности, необходимо серьезно оговориться. Японцы любят естественность (как неприукрашенность): ценят красоту необработанного материала, камней и кривых деревьев – форму, которую создала сама природа. Яркое, ясно очерченное кажется им вульгарным и безвкусным, ведь природа не нуждается в украшении. Здесь уместно вспомнить слова даосского мудреца Чжуан-цзы⁵⁶: «...не губи естественного искусственным, не губи природного человеческим» [Атеисты, материалисты..., с. 218]), которые фактически стали девизом японской культуры. Таким образом, почитается именно безыскусная простота. Естественность как отход от принятых традиций, сложившегося в веках ритуала, правил этикета – для японца просто недопустима.

Обратившись к японскому искусству, можно увидеть, что за простыми формами скрывается огромный семиотический пласт. Тайна художественной культуры Японии состоит в том, чтобы вслушиваться в несказанное, любоваться невидимым. Превыше всего в искусстве ценится мастерство намека или подтекста, умение уловить прелесть недоговоренности. Нужно быть красноречивым на языке недомолвок, увидеть на картине то, что на ней не изображено. Именно таким путем японцы стремятся проникнуть вглубь вещей.

Казалось бы, устойчивые схемы, на протяжении многих веков существующие в культуре и отражающие миропонимание японцев, должны распространяться и на архитектуру. Следовательно, в ней будет превалировать «закрытость» как одна из ведущих характеристик. Попробуем найти подтверждение этой гипотезе на примере наиболее значимых пространственных образований, двигаясь от крупных и общих к более локальным и частным: город, участок собственных владений, дом, комната. Обнаружим ли мы ожидаемые характеристики?

Средневековые города Западной Европы, Древней Руси, а также и Востока (например, Багдад, Дели, Пекин) были окружены мощными крепостными стенами. Да и собственно городом изначально называлось место, окруженное крепостными укреплениями. К Японии это определение совершенно неприменимо. В средневековых городах Японии не было ни обычая, ни даже самой идеи обороны.

Яркий пример: японцы, перенимая многие китайские достижения, при строительстве новой столицы также решили освоить китайский опыт. Результатом стало копирование столицы Танского Китая – города Чанъань. Это было создание точной копии, только уменьшенной в два раза. Японская столица получила название Хэйдзё кё – Столица Цитадели мира (период Нара, 710–784 гг., ныне г. Нара): город спланирован в виде прямоугольника, вытянутого с севера на юг; девять широких улиц, проходящих с севера на юг, пересекались под прямым углом с такими же девятью улицами, идущими с востока на запад; на севере выстроен императорский дворец. Из всего этого следует, что китайская столица Чанъань была скопирована со скрупулезной точностью. Единственное, что не воспроизвели японцы, решили отбросить, – это окружающая город мощная крепостная стена. Не было повторено ни одно из тех сооружений китайской столицы, которые были предназначены для обороны. Вместо крепостной стены, окружающей город, создали своего рода маленькую глинобитную ограду, покрытую черепицей. Функция этой созданной стены могла заключаться только лишь в том, чтобы очертить контуры города и обозначить (зафиксировать для жителей) места входа – выхода.

В последующие времена японские города также не окружались крепостными стенами. Японцы – чуть ли не единственный народ в мире, строивший города без крепостных стен. Это можно было бы объяснить отсутствием военной угрозы, вследствие чего нет необходимости возводить сооружения, предназначенные для обороны от военного нападения. Но такое объяснение было бы неверно, военная угроза все же существовала, как существовали и укрепленные пункты – средневековые замки феодалов – настоящие военные базы. Вокруг замка обязательно с течением времени формировался город. Он так и назывался «замковый город». Но формировался он именно вокруг, а не внутри крепостных укреплений. Из призамковых посадов дзёкамати выросли все города Японии за исключением двух древних столиц – Хэйдзё и Хэйан (с 794 г., ныне Киото), которые сформировались вокруг императорского дворца.

Вокруг участка с традиционным японским домом никогда не возводили преграду в виде стены или даже забора. Границу владений обозначала зеленая изгородь. Соответственно, не существовало и калитки для входа, которая может

запираются, ограждая владения от незваных гостей и скрывая дом от любопытных глаз и несвоевременных вторжений (что, правда, не относится к весьма мощно укрепленным усадьбам элиты).

Внутренний объем традиционного дома расчленен с помощью перегородок. Наружные стены (сёдзи) и внутренние перегородки-двери (фусума) позволяют варьировать размеры и конфигурацию пространства дома. Эти раздвижные рамы, оклеенные бумагой, позволяют более динамично и эффективно координировать различные части здания с окружающей средой. О традиционном японском доме часто говорят: когда в нем раздвигаются все стены, дом представляет собой только пол и потолок. Действительно, традиционный японский дом не имеет четкого периметра здания. Граница дома «очень мягкая» и сливается с окружающим его садом. Дополнительное подтверждение этому находим и в языке. Слово «семья, домочадцы» (катэй), записывается иероглифами «дом» и «двор/сад».

Когда раздвигаются внутренние перегородки дома (фусума), стираются и границы между комнатами. Четкое определение того, где заканчивается одна комната и начинается другая, как и определение размера комнаты, возможно только благодаря татами. Татами играют роль единицы масштаба. Комнаты в японских домах бывают лишь в три, четыре с половиной, восемь или чаще всего в шесть татами. Всегда прямоугольной формы, татами имеет размер приблизительно 1,8х0,9 м⁵⁷. Поэтому определение масштаба помещения, звучащее как «комната в шесть татами», ни у кого не вызывает дальнейших вопросов и воспринимается как информация о том, что площадь помещения равна примерно 10 м². Интерьер японского жилища кажется еще более открытым благодаря отсутствию какой бы то ни было мебели – вокруг можно увидеть только пустое пространство. «Японский народ освободился от вещей, освободился от зависимости перед вещью. Народ отказался от всяких излишеств, от всяких случайностей. Народ создал свою архитектуру, которая определена бытом неостывшей земли, ибо японский домик строится в два дня, в японском домике нет ни одной лишней вещи» [Пильняк, с. 102].

Казалось бы, все виды пространственных образований не только имеют расплывчатые границы, но и отличаются отсутствием барьеров, то есть, как можно предположить, абсолютно открыты, что противоречит самой сущности культуры Японии. Это не должно вводить в заблуждение. Ведь в то же самое время на каждом рассмотренном уровне существуют свои барьеры, изначально установленные и досконально продуманные. И с помощью таких последовательных барьеров то, что надлежит скрыть, скрывается весьма эффективно, так, что частная жизнь семейства в традиционном японском доме никогда не станет достоянием посторонних любопытных глаз. Разные виды и типы барьеров используются в зависимости от степени важности и сущности пространственного образования.

Традиционно японские города располагались среди естественных барьеров –

57

Существуют разные стандарты татами. Размеры татами варьировались в зависимости от района Японии: в Эдо (Токио) размер одного татами 176х88 см, в Киото – 191х95 см, в Нагоя – 182х91 см. Татами всегда прямоугольной формы, поэтому традиционно служили модулем для определения площади помещения [Sato].

рек, заливов, гор, которые не только очерчивали границы, но и изолировали городское пространство гораздо лучше любых стен.

Вокруг участка с традиционным японским домом всегда находится сад, который обозначает границы участка. Сад никогда не скрывает японский дом полностью и не выполняет функцию стены. Дом всегда видно, но никогда – целиком. Перед входом в сад невозможно увидеть вход в дом, перед входом в дом невозможно увидеть сидящих на веранде – все это будет последовательно скрыто.

То же можно сказать и о самом доме, и о жилых комнатах. Истинное предназначение каждой комнаты никогда не раскроется перед посетителем. Одна и та же комната может стать и кухней, и столовой, так как после использования все принадлежности (одежда и утварь) собираются, складываются в ниши, в пол, в шкафчики, а мебель полностью отсутствует. После того, как все закрывается и задвигается, комната вновь оказывается пустой.

Особенности пространственного построения жилого дома не позволят просмотреть весь дом насквозь с какой-то одной точки. Существуют жесткие рамки обзора. Линия видения обязательно прервется, натолкнувшись, к примеру, на расписанную фусума или любую другую преграду, непременно установленную для этих целей. Кроме того, в японском доме никогда не сделают анфилады комнат. План традиционной японской жилой архитектуры исключительно зигзагообразный. Движение от комнаты к комнате представляет собой довольно замысловатую траекторию, ведь на пути обязательно встретится довольно большое количество углов, заставляющих сильно отклоняться от прямой линии, постоянно поворачиваться, меняя направление. За этим кроется глубокий смысл: зигзагообразное разворачивание пространства демонстрирует собой наглядный путь человеческого существования. Если говорить о зонах видимости, то из каждой конкретной комнаты можно увидеть только сад и маленький кусочек другой комнаты, что говорит о хорошо продуманных видовых границах всей традиционной японской архитектуры.

Этот прием тщательно продуманных видовых панорам, существующих лишь в строго заданных границах, которые «не допускают» взгляд дальше, чем ему положено, используется также в архитектуре синтоистского храма и домика для чайной церемонии.

Синтоистское святилище всегда окутано глубокой тенью, увидеть его издаля абсолютно невозможно. Строго говоря, вблизи его также рассмотреть не получится. Важнейший религиозный центр страны, самое древнее и великое синтоистское святилище – святилище Исэ – спрятано среди густого леса и скрыто от глаз простых смертных за четырьмя высокими оградами. Из-за оград, да и то не со стороны главного входа, видны только крыши с характерным перекрестьем далеко выступающих концов крайних балок. Главный проем ворот, ведущих внутрь, завешен полотнищем. Ритуал поклонения совершается на пяточке перед внутренними воротами, где задерживаться не принято. Сделавшего существенный взнос на благо святилища проведут за вторую ограду и позволят тем самым немного приблизиться к обителю божественной Аматэрасу (богиня Солнца и глава пантеона синтоистских богов Японии). Но дальше не удастся сделать ни шагу.

Никому (кроме жрецов) не позволено преступать границы священного места.

В современном японском городе сохранились маленькие синтоистские святилища, уже со всех сторон окруженные застройкой. Проходя по улице, между домами можно увидеть тории (П-образные ворота с двумя перекладинами сверху) – неперенный атрибут любого синтоистского святилища, очевидно, что за ними находится сам храм или некий священный объект (или сакральное пространство). Аллею, ведущую к синтоистскому храму, окаймляют торо (каменные фонари, привнесенные буддизмом, а затем вошедшие и в синтоистскую практику), символизирующие небо. В их толстых стенках насквозь прорезаны очертания луны или звезд, из которых в темное время суток на окружающую местность падает тусклый свет. После прохода через тории нужно идти по узкой, часто извилистой дорожке или подняться наверх, так, чтобы святилище постепенно отрывалось взгляду. Но открывается именно архитектура святилища, кроме которой опять-таки ничего разглядеть нельзя. Все окутано мраком. И только пройдя через этот сумрачный вход и, наконец, попав внутрь, получится рассмотреть интерьер (но воспринять удастся исключительно общую картину, так как яркого света внутри увидеть невозможно – внутри царят только полумрак и тишина, видимо, для того, чтобы общее впечатление не распалось на части). Сумрак, скрывающий лишние детали, ненужные частности, имеет чрезвычайно большое значение в синтоизме. Многие религиозные церемонии совершаются именно ночью.

Подобный принцип зрительной режиссуры и строгая заданность визуальных панорам присутствуют и в создании домика для чайной церемонии. К чайному домику ведет дорожка из каменных плит, которая имеет как будто чисто практическую функцию, обеспечивая твердую чистую поверхность для ходьбы. Но это не единственное и уж тем более не главное ее предназначение. На этой извилистой дорожке каменные плиты лежат настолько нерегулярно, что если не рассчитывать каждый шаг, можно споткнуться и упасть. Поскольку идущему необходимо все время смотреть под ноги, изменения в направлении его взгляда получают особую важность. Мастерская режиссура ощущается сразу: неравномерность в расположении камней чередуется с идеально ровной их кладкой, то заставляя входящего беспрерывно смотреть под ноги, то позволяя ему поднять голову и насладиться прекрасным видом. Способ расположения плит дорожки должен подчеркнуть изменения в ландшафте. Плиты – это не только форма замощения, но и путеводный пунктир для зрителя. Раскрывается вид то на каменные фонари, то на кипарисы, то на камни, поросшие мхом. И только в самую последнюю очередь – на сам домик. Кроме затемнения внутреннего пространства этой небольшой комнаты, существует еще дополнительная преграда – сам вход. Попасть в чайный домик можно только через узкий и низкий вход, равный примерно 60х60 см. Такое уменьшение входа имеет глубокий философский смысл: каждый, кто хочет приобщиться к высокому искусству чайной церемонии, независимо от ранга и чина, должен, входя, непременно согнуться, потому что здесь все равны. Тесный вход выполнял еще одну немаловажную функцию – не давал возможности аристократам из военного сословия войти внутрь вооруженными – длинные мечи

приходилось оставлять за порогом. Символика проста: ничто постороннее не должно обременять сознание, созерцание прекрасного поможет настроиться на чайную церемонию, сосредоточиться (то есть достичь состояния, которое считается главным законом действия).

Попробуем подытожить. В Японии с древности существует четкая иерархия пространства, иерархия места, следствием чего являются и его закрытость, и степень его доступности. Чем большую ценность (сакральность) представляет собой объект, тем больше он «закутан», скрыт, а иногда и вовсе недоступен. В жилой архитектуре кого-то пропустят только на территорию галереи – и именно там будут принимать гостя и угощать его чаем. Более близкий хозяевам человек войдет дальше, вглубь дома. Для приема особых гостей предусмотрены задние покои, то есть расположенные в самой глубине дома. Но даже при этом личные комнаты хозяев останутся закрыты для гостей (если не для обозрения, то для восприятия – ведь при абсолютной пустоте они похожи друг на друга, безлики). Следовательно, вторгнуться в частную жизнь владельца практически невозможно. В сакральной архитектуре скрытый от глаз синтоистский храм не раскроется раньше, чем в него войдет посетитель. Крупнейшие и важнейшие святилища не только «спрятаны» лучше остальных, но и войти внутрь человеку совершенно невозможно (следовательно, они не раскроются перед ним никогда).

Важность потаенного, глубинного подчеркивается в стране на протяжении тысячелетий. Достаточно вспомнить ёмкое понятие «оку», которое переводится с японского как глубина, или пространство, скрытое от всех. По замечанию знаменитого архитектора Маки Фумихико⁵⁸, характерной чертой организации японского пространства является множество «пространственных складок» [*Maki*, p. 60]. При грамотном подходе ощущение глубины и значительности расстояния можно создать даже в ограниченном пространстве.

Ограждать самые значимые архитектурные объекты японцы научились, не прибегая к возведению физических границ. Японский архитектор, теоретик архитектуры Яги Кодзи называет этот прием «глубоким пространственным перебивом» [*Yagi*, p. 18], который создается вокруг архитектурного сооружения. Но, возможно, вокруг объекта организуется особое пространство, многократно более насыщенное (своими функциями и смыслами). В основе функций, выполнение которых должно взять на себя это пространство, лежит подготовка желающего проникнуть в самую важную часть объекта. Для этого используют различные приемы: удлинение пространства (прежде всего, чтобы высвободить время, которого должно хватить для создания соответствующего настроения, сосредоточения); запутывание пространства (чтобы проинформировать посетителя относительно существующей иерархии места); высвобождение пространства (создание незаполненного пространства, пространства как такового, которое ценно само по себе, – для получения столь важной для японца смысловой паузы, являющейся ключевой при переходе к чему-то новому: разговору, впечатлениям, эмоциям и т. д.). В Японии не любят прямолинейность, а используют завуалированность, которая считается

гораздо действеннее «сказанного в лоб». Перенесенный на архитектуру, этот прием также показал свою жизнеспособность и эффективность.

Проиллюстрировать проанализированные приемы на материале современной архитектуры можно многочисленными примерами. В наибольшей полноте данные пространственные категории раскрываются при анализе культовых сооружений. Буддийский храм Хомпукудзи на острове Авадзи (архитектор Андо Тадао, 1991 г.) – яркое тому подтверждение. Мастер создания подземных сооружений, Андо размещает храм таким образом, что помещение скрыто от глаз на протяжении всего подхода к нему. Крышей буддийского храма служит огромный пруд, усеянный лотосами. Лестница, разделяющая пруд на две половинки, постепенно уводит вниз, к храмовому интерьеру, который остается невидимым на протяжении всего спуска. Продвижение по длинной лестнице способствует созданию нужного настроения перед входом в храм, погружая человека в сакральное пространство и подготавливая его к медитативному состоянию. Помогает этому контраст между лазурным озером сверху, которое колыхнется от каждого дуновения ветра, символизируя непостоянство бренного мира, и стабильностью грамотно организованного внутреннего пространства, несущего умиротворение и спокойствие посетителям.

Еще одним типом сооружений, где интересно прослеживается воплощение категорий «открытое» – «закрытое» в организации пространства являются произведения органической архитектуры. Центральный парк «Grin Grin», построенный по проекту Тоёо Ито (2003–2005 гг.) на севере г. Фукуока – настоящий архитектурный шедевр, площадью 400 га, расположенный на искусственном острове. Основные парковые постройки, состоящие из высокопрочного бетона и стекла, имеют сложные волнообразные формы, которые возникли благодаря сочетанию смелого архитектурного решения с органикой природы. Связанные между собой сооружения представляют взаимоперетекающие пространства, с помощью различных дорожек и проходов посетители могут подняться на кровлю и прогуляться по ней. Но самый главный эффект пространственной организации парка «Grin Grin» заключается в невозможности восприятия его архитектуры с одной точки. Само сочетание открытых и закрытых пространств, зеленых зон и пустых бетонных помещений как будто призывает к необходимости обойти весь парк целиком и преодолеть залитые светом открытые площадки, сменяющиеся прохладными и затененными подземными блоками. Только продвигаясь по парку все дальше и дальше, можно увидеть и ощутить качественные изменения пространства, а также полюбоваться раскрывающимися новыми видами. При грамотно выстроенной в этом произведении зрительной режиссуре визуальных границ, все же, именно собственный опыт, который возникает у посетителя, преодолевающего различные виды и типы постоянно меняющегося пространства парка «Grin Grin», становится своеобразным осязаемым воплощением традиционного подхода к освоению нового в культуре Японии.

Особенно ярко и зримо должны воплощаться пространственные категории в национальных павильонах, представляющих разные страны на Всемирных выставках. Япония на протяжении последних «Экспо» развивала собственную

логику предъявления главных ценностей культуры и национальных архитектурных традиций, что можно проследить в формообразовании ее выставочных сооружений, организации внутреннего пространства и т. д. Представленный на «Экспо'2015» павильон Японии предъявлял традиционные приемы выстраивания архитектурного пространства с использованием древних категорий культуры. Павильон Японии (архитектурное бюро «Atsushi Kitagawara Architects») был возведен из дерева. Внешний вид горизонтально ориентированной постройки, безусловно, передавал облик древних японских храмов. При возведении деревянного павильона не было использовано ни одной металлической детали. По замыслу создателей, Япония должна была представить в архитектуре павильона слияние традиции и современности, предъявив тем самым философию современной архитектуры страны. Для строительства павильона было использовано 17 тыс. одинаковых деревянных брусков, из которых был выложен объемный шестиугольный рисунок. Тройные стены с таким шестиугольным плетением и составляли конструктивную основу павильона, напоминая, кроме того, о важности быстрой замены обветшавших или разрушенных частей здания. Этот принцип, использовавшийся в архитектуре Японии с древних времен, не потерял свою актуальность и сегодня. Конструкция павильона, по замыслу, должна была олицетворять собой устойчивость, опираясь на древние приемы возведения сакральных деревянных сооружений, способных выдержать самые сильные землетрясения.

В архитектуре и экспозиции павильона зримо ощущается пересечение традиционной японской культуры с современными технологиями. Использование древесины в качестве возобновляемого ресурса также отсылает к вопросам обеспечения и защиты лесов, а трехмерная деревянная сетка символизирует происхождение сезонной изменчивости Японии. Несмотря на широкое применение цифровых технологий в выставочных залах павильона и масштабные интерактивные экспозиции, архитектура павильона очень тонко и точно акцентировала внимание посетителей на главных особенностях зодчества своей страны. Продольно ориентированная постройка имела простой план, но чрезвычайно сложную траекторию движения по нему, вызывая воспоминания о приемах мастерской режиссуры, например, в традиционных японских садах. При практически полном отсутствии в павильоне дверей, и проницаемости деревянных стен, впечатление открытости интерьера совершенно не создавалось. Открывающиеся посетителю визуальные перспективы, во-первых, были строго срежиссированы, а во-вторых, весьма ограничены. Движение по прямой всегда продолжалось недолго, на пути постоянно встречались повороты, в результате, траектория движения посетителей носила, скорее, зигзагообразный характер, тем самым подтверждая исторически сложившиеся в культуре представления о «скрытом» и «открытом».

Облик выставочного павильона, стремясь к экологическому и эстетическому совершенству, показывал путь к гармонии, который, по мнению архитекторов, необходимо обрести архитектуре третьего тысячелетия. В интерьере японского павильона преобладало пустое пространство, разграниченное тонкими бамбуковыми стенами. Сама деревянная решетка, благодаря своему шестиугольному сочленению деталей, пропускала в интерьер лишь мягкий, рассеянный свет.

Выставочные залы, преимущественно затененные, должны были создать у посетителей представление об эстетических канонах, существующих в Японии с древности и сохраняющих свою актуальность до настоящего времени.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая: Ян Чжу, Лецзы, Чжуанцзы (VI–IV вв. до н.э.) / Вступ. ст., пер. и коммент. Л.Д. Позднеевой. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1967. 404 с.

Пильняк Б. Корни японского солнца // Пильняк Б. Собрание сочинений в шести томах. Т. 3. М.: Книжный клуб «Терра», 2003. – 126 с.

Maki F. Japanese City Spaces and the Concept of Oku // Japan Architect. 1979. № 5. P. 50-62.

Sato O. A History of Tatami // Chanoyu Quarterly. Kyoto, Japan: Urasenke Foundation of Kyoto. 1994. № 77.

Yagi K. A Japanese touch for your home. Tokyo; New York; London: Kodansha International Ltd., 1992. 84 p.

Малинина Е.Е.

Современный сад камней Японии: от традиции к новаторству (на материале творчества художника-дизайнера Сигэмори Мирэи)

МАЛИНИНА ЕЛИЗАВЕТА ЕВГЕНЬЕВНА. Кандидат филологических наук,
доцент кафедры востоковедения Новосибирского государственного университета
malininae@yandex.ru

MALININA ELIZAVETA. Ph.D. in Philology, Associate Professor in Novosibirsk
State University (Novosibirsk)
malininae@yandex.ru

SUMMARY:

THE MODERN DRY STONE GARDEN OF JAPAN: FROM TRADITION TO INNOVATION (CREATION WORKS OF SHIGEMORI MIREI)

The art of the dry stone garden is at the stage of its new prime. The interest towards it is so great, that lets researchers to speak about “Renaissance of garden art in Japan”. Speaking about new tendencies in art of “dry gardens” and about the problem of necessity of its revival, one can’t forget the art of Shigemori Mirei, who put new ways of this art’s development. He opened New Age in the history of dry gardens in Japan. Based on a deep knowledge of Japanese tradition but free from formalities, he pursued his own aesthetic and spiritual ideal to create outstanding, avant-garde works throughout Japan. No one in the twentieth century proposed adaptations to the Japanese garden that were more radical. Mirei’s gardens are always innovative and original. It looks like that traditional name of dry gardens *karesansui* (“dry mountains-waters, i.e. “dry landscape”) doesn’t absolutely fit for Mirei’s gardens, for their topics are much wider than just nature motifs. Mirei’s gardens have a clearly defined subject; they are telling a story. Mirei was the first artist in Japan who proved that the stone compositions might be considered as the language by which one can convey the deepest religious and philosophical ideas, they have the power to communicate the most profound spiritual truths. His works were based on a thorough understanding of the classic and the modern, the East and the West, and the past and the present. It is a demonstration of this art great potential in the ways of its manifestation.

KEYWORDS: Shigemori Mirei, the art of the dry stone garden, innovation, experiment, originality, creative style, avant-garde works, art's development.

АННОТАЦИЯ:

Статья посвящена творчеству Сигэмори Мирэи, открывшему новую эру в истории сухого каменного сада *карэсансуй*. Ренессансом в садовом искусстве Японии называют творения Сигэмори, обладающие ярко выраженной индивидуальностью, «лицом», характером, оригинальностью. Осознавая острейшую необходимость самого радикального обновления искусства *карэсансуй*, закристаллизованного в старых, потерявших актуальность формах, Мирэи искал пути и способы обогатить его «язык», наполнить новым содержанием, смыслом, «сонастроить» его с потребностями современного человека. Традиционное название сухих каменных садов *карэсансуй* (букв. «сухие горы-воды» уже мало применим к творчеству Сигэмори Мирэи, ибо художник часто обращается к сюжетам и идеям, выходящим за рамки лишь собственно природных мотивов. Он первым показал, что камни – это язык, на котором можно говорить. Сады мастера послужили водоразделом в истории, поделив эпоху на «до» и «после» жизни знаменитого дизайнера, исполненной непрерывных творческих поисков. Преодолевая инерцию устаревших мотивов и способов их воплощения, художник заявил о безграничных возможностях искусства сухого каменного сада, в буквальном смысле прокладывал путь для его дальнейшего развития.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Сигэмори Мирэи, искусство сада камней, новаторство, эксперимент, творческая манера, стилистические особенности.

СТАТЬЯ:

Имя Сигэмори Мирэи (1896-1975)⁵⁹ в Японии стоит в ряду самых известных людей современности. Знаток традиционных искусств, мастер икэбана, чайного ритуала, живописи ямато-э, каллиграфии, художник-дизайнер, создатель множества чайных домов... Однако при всей универсальности своих дарований Мирэи в первую очередь остаётся в памяти людей человеком, открывшим в Японии новую эру в истории сухого каменного сада *карэсансуй*. Ренессансом в садовом искусстве Японии называют творения Сигэмори Мирэи, обладающие ярко выраженной индивидуальностью, «лицом», характером, оригинальностью [1, с. 9]. Болезненно относясь к устаревшим художественным формам, утеревшим жизненную силу, к омертвевшим канонам, утратившим связь с действительностью, мастер сетовал: «Прошлые Японии, как известно, обладает бесценным художественным опытом, чего, к сожалению, трудно сказать о настоящем: всё более очевидным становится пустота, бессодержательность искусства наших дней... Через какие-нибудь 100, 1000 лет люди озадаченно станут вопрошать, какое наследие оставили после себя эпохи Мэйдзи, Тайсё, Сёва? Как скучны и неинтересны были эти времена... Вот поэтому-то своей прямой обязанностью я считаю

оставить что-нибудь по-настоящему ценное после себя... А уж насколько я в этом преуспел, показать может только будущее...» (цит. по: [2, с. 16]).

Начиная с середины эпохи Эдо (1603–1868), по мнению мастера, дизайнеры и садоводы, увлекаемые болезненной ностальгией по одухотворённой красоте великолепных садов камней прошлого, лишь копировали знаменитые образцы ушедших времён. Более того, тенденция воспроизводства однотипных, повторяющих самих себя садовых композиций лишь усиливалась с появлением в период Эдо огромного количества иллюстрированных пособий-руководств по созданию садов. Это способствовало, с одной стороны, росту популярности садового искусства, его доступности практически для каждого, а с другой, безудержной стандартизации каменных композиций, лишению их всякой индивидуальности, своеобразия, а значит, и художественной ценности. «Общим местом» храмовых садов эдоского времени – при всей живописности и зрелищности некоторых из них, – оставались камни буддийской Триады⁶⁰ сандзонсэки, камни, несущие благожелательную символику, в частности, знаков долголетия – черепахи и журавля, обязательно присутствовал мотив карэтаки – так называемого, сухого водопада, где вода символизировалась песком или галькой, и др. При этом присутствовало ощущение трафаретности одних и тех же мотивов, образов, сюжетов.

Осознавая необходимость самого радикального обновления искусства карэсансуй, закристаллизованного в старых, потерявших актуальность формах, Сигэмори искал пути и способы обогатить его «язык», наполнить новым содержанием, смыслом, «сонастроить» с потребностями современного человека. При всём порой шокирующем новаторстве творений Сигэмори, его, однако, ни в коем случае нельзя упрекнуть в неуважении традиций, в незнании духовных корней своей культуры. Изучив более 400 садов по всей стране, он стал безусловным экспертом в области традиционного садового искусства.

В общей сложности Сигэмори Мирэи создал в Японии более 240 садов. Нередко поражая современников ошеломляющей новизной своих творений, неожиданностью художественных идей, он никогда при этом не пренебрегал важнейшими для Японии во все времена критериями художественного творчества – красотой и одухотворённостью. Слова, произнесённые Сигэмори Мирэи, могут восприниматься как девиз всего его творчества, как своеобразное эстетическое credo: «Сад, которому суждено пройти испытание временем, вовсе не тот, чей исходный материал проявит наибольшую жизнестойкость и прочность. Напротив, таковым окажется сад, который вопреки подвижным и быстроменяющимся духовным тенденциям и потребностям общества, покажет пример пронзительной красоты – вечной и неувядающей» (цит. по: [2, с. 48]). Именно такой сад, по представлению знаменитого дизайнера, больше всего подходит под категорию «вечно современного». Концепция эта находит самое блистательное воплощение в первом же из творений мастера, созданном им на территории дзэнского монастыря Тофукудзи (школы Риндзай) напротив ходзё (дома настоятеля) в 1938 году.

60 Так называемые Камни Буддийской Триады вызывают аллюзии с одним из самых популярных канонизированных сюжетов средневекового буддийского искусства. Почти все главные божества буддийского пантеона изображались в духовном триединстве, образ Будды дополнялся двумя спутниками, стоящими по сторонам от него.

Казалось бы, имея богатый опыт знакомства с наследием прошлого, художник должен был бы создать классический образец традиционного сада-карэсансуй в соответствии с хорошо освоенными им канонами и правилами. Однако вопреки всем ожиданиям, дебют Сигэмори Мирэи оказался чрезвычайно новаторским, ломающим вековые стереотипы. «Симфонией традиции и абстракционизма в современном искусстве», «лучшим образцом современного дзэнского сада» названо творение мастера в комментариях, обращённых к посетителям Тофукудзи⁶¹.

Четыре камня гигантских размеров в главном саду, расположенные напротив дома настоятеля, символизируют китайские мифологические острова – горы Бессмертных: Хорай, Ходзё, Эйдзю и Корё; круги и спиралевидные завихрения, прорисованные на песке, означают Восемь Морей, окружающих легендарную страну Небожителей. Атмосферу Поднебесной безошибочно передаёт и вертикально стоящий камень, скульптурно выделяющийся на фоне остальных. Такие камни необычной формы, добываемые со дна озера Тайху⁶², пронизанные множеством отверстий, особенно ценились в Китае. Их устанавливали на видных местах садов, где они, поставленные вертикально, играли роль своеобразных скульптурно-декоративных элементов. Неповторимый творческий почерк Мирэя Сигэмори уже здесь находит воплощение в организации большого количества крупных камней, в той атмосфере силы, мощи, которую сад внушает созерцающему его человеку.

Северный сад монастыря со своеобразным шахматным рисунком, составленным из мха и плоских камней; Западный сад, воспроизводящий те же шахматные элементы декора с помощью подстриженных кустов азалии, придающих всей композиции объёмность и некую трёхмерность, – убедительные примеры, свидетельствующие о тяготении мастера к абстракционизму. «Японским Мондрианом» называли его современники. Будучи поклонником выдающегося нидерландского живописца, Сигэмори, однако, по собственному признанию, заимствовал художественные идеи для своих садов из классического японского искусства, где рисунок шахматной клетки итимацу был известен давно.

Любопытно, что совершая некий «прорыв» в развитии садового искусства в стране самых непререкаемых традиций, перейдя определённый рубеж, за которым открываются интересные перспективы, новые возможности создания поистине современных, созвучных духу новой эпохи садов, художник сохранял глубинную связь с эстетикой и художественными принципами карэсансуй. Любопытным

61 Появление в Японии небольших по размеру – порой в несколько квадратных метров – сухих садов камней, без которых сегодня почти невозможно представить себе дзэнский храм, было обусловлено рядом обстоятельств, среди которых не последнюю роль играл экономический фактор.

Развившаяся в середине периода Муромати война Онин (1467–1477), практически уничтожившая столицу Киото вместе со всеми его храмами и монастырями, послужила неким водоразделом, разграничившим эпоху на время «до» и «после». Приметой второй половины XV столетия становится создание небольших частных храмов в пределах крупного монастыря: число их могло доходить до ста. Разбивка прихрамового сада с присутствующем в нем прудом в условиях послевоенной разрухи становится уже немислимой роскошью. Куда более доступным по экономическим соображениям оказалось создание простого и лаконичного сада камней, не требующего ни большого пространства, ни огромных затрат, ни водного источника, питающего пруд. Такой сад со всеми его особенностями, где насыщенность религиозным подтекстом сочетается с предельной скупостью изобразительных средств, органично вписывается в микромир дзэнского храма.

62 Восточный Китай, провинция Цзянсу

(но и не лишённым символической значимости) является весьма показательный эпизод из его творческой биографии: по случаю юбилея сухого сада монастыря Тофукудзи по радио во всеуслышание было объявлено, что сад этот был создан в эпоху Камакура (1185–1333) одновременно с храмовым комплексом, который действительно принадлежит этой эпохе, – ошибка, принёсшая, однако, глубочайшее удовлетворение самому автору. Не это ли свидетельство факта признания гениальности художника, его способности удерживать деликатный и тонкий баланс между эстетическими канонами прошлого и духовными потребностями современного человека?

Замыслы своих творений Сигэмори черпал из традиционного японского, часто китайского искусства, истории, мифологии, будь то схема расположения военного лагеря древних времён, либо элементы традиционного декора, каким принято украшать кимоно (шахматная клетка итимацу), – результат же в любом случае получался неожиданным и новаторским.

Сухой каменный сад, созданный им, способен порой превратиться в целое повествование с развёрнутым сюжетом, готов обернуться полноценным рассказом поучительного, назидательного характера, исполненного драматизма. В этом смысле исключительный интерес представляет карэсансуй «Сад Преданности», расположенный к востоку от ходзё (дома настоятеля) храма Рёгин-ан монастыря Тофукудзи.

Напряжённый красноватый оттенок песка передаёт драматизм истории, восходящей к эпизоду из раннего детства третьего настоятеля этого монастыря Мукан Фумона (Даймин Кокуси). Его – тяжело больного ребёнка, пылающего жаром, отвезли в горы и оставили в надежде на милость и помощь местных богов. Лежащий в центре композиции камень символизирует малыша, по обеим сторонам которого белый и тёмный камни изображают верных ему псов, призванных охранять беззащитного и недвижимого мальчика от опасностей, угрожающих ему в лесу. Шесть крупных камней по краям, передающих впечатление напряженной и агрессивной позы, олицетворяют волков, готовых к нападению. В целом сад воспринимается как пьеса, разыгрываемая в лицах, где каждый из камней-персонажей убедительно исполняет отведённую ему символическую роль. Исследователи творчества Сигэмори не раз отмечали тот факт, что при созерцании его каменных композиций, исполненных динамики, внутреннего движения, возникает ощущение, похожее на просмотр театральной постановки. Он первым показал, что камни – это язык, на котором можно говорить. Содержательность, зрелищность, повествовательность – особенности творческой манеры мастера, каждый сад которого наделён смыслом, названием, своей «темой» – сущностной и концептуальной.

Далеко не для всех современников оказалось приемлемым сосуществование в одном физическом пространстве древних храмовых построек, хранящих аромат исторического прошлого страны, и карэсансуй, наполненных содержанием нового времени. Известно, что полное признание работы Сигэмори обрели лишь спустя десятилетие после ухода мастера из жизни. Но кто сегодня скажет, глядя, например, на великолепные сады храма Дзуйхо-ин монастыря Дайтокудзи, что они «не

вписываются» в его атмосферу? Воспринимаемые едва ли не визитной карточкой храма, они служат залогом неизменной притягательности храма для посетителей, поток которых не иссякает.

Без особого преувеличения карэсансуй дзэнского храма Комё-ин (Храм Сияющего Света) монастыря Тофукудзи можно было бы назвать одним из самых одухотворённых садов современности. «Луна, купающаяся в волнах» – таким названием наделил его сам автор. Белый гравий изображает морское пространство (рассыпанная на «побережье» – на извилистой формы островах мха – мелкая галька создаёт иллюзию морской пены), в трёх разных концах которого высятся камни буддийской Триады (сандзонсэки). Хорошо обозреваемые со всех ракурсов, они призваны передавать идею всеобъемлющего, неугасимого света Будды, распространяемого на всю Вселенную. Отдельно стоящие камни, «рассыпанные» в произвольном порядке, следует воспринимать, по замыслу автора, как верных последователей учения Будды, внимающих наставлениям Учителя и передающих свет Его учения дальше. Три группы камней сандзонсэки, стоящих в разных концах сада, сами по себе уже составляют буддийскую Триаду. От центральной композиции незримыми лучами исходит сияние, распространяемое на всех «персонажей» сада, соединяющее их невидимой нитью. По сути, этот сад есть не что иное, как трехмерная мандала – универсальный символ вселенского Единства, Космоса, символическое воспроизведение духовной реальности на земле. Входя в созвучие с названием храма, в котором присутствуют два иероглифа со значением «сияние», «свет» (хикари), мастер обыгрывает этот мотив в каждой детали сада, задавая высокий тон всему храмовому пространству.

На примере этого сада можно проследить основные стилистические особенности творений Сигэмори Мирэи. Индивидуальность и самобытность почерка знаменитого мастера выдаёт, в частности, использование в садовой композиции отдельно вертикально стоящих крупных камней, – именно стоящих, что, по мнению мастера, лишь подчёркивает их силу, мощь и придаёт саду большую выразительность.

Чтобы обеспечить возможность дальнейшего развития искусства карэсансуй, мастер неустанно экспериментирует, не боясь, например, обогатить привычный арсенал художественных средств современным материалом – цементом. Ошеломляюще новыми выглядит включение в пространство карэсансуй геометрических узоров, прямых или нарочито извилистых линий. Не опасается он и экспериментов с цветом, используя в своих композициях гравий и песок различных оттенков, иногда – до четырёх.

С этой точки зрения исключительный интерес представляет сухой сад дзэнского храма Сэкидзодзи⁶³, где Мирэи впервые в истории садового искусства Японии использует в пределах одного садового пространства гравий четырех различных цветовых оттенков, необходимых ему для осуществления его замысла. Карэсансуй, создание которого закончилось в 1972 году, посвящён традиционной для Восточной Азии идее четырёх Небесных защитников, расположенных по че-

тырём сторонам света. В саду они представлены отдельными композициями из камней, условно передающих очертания мифических животных. Восток символизируется Драконом и ассоциируется с синим цветом. Символом южной стороны является Феникс, чей цвет – красный, символ западной стороны – Белый Тигр. Выразительных очертаний светлые камни, установленные на белом песке, действительно, если присмотреться, напоминают священных животных. И наконец, северное направление обозначено Черепахой, его цвет – чёрный. Новаторство мастера проявилось не только в выборе сюжета и использовании цветного гравия, но и во включении в садовую композицию бамбуковой изгороди с изображением иероглифов, вносящих дополнительные оттенки значений в садовое пространство. Иероглиф сэки (камень), например, входящий в название храма Сэкидзодзи, призван напоминать о тех далёких временах, когда на склоне горы, у подножья которой расположен храм, находился священный камень ивакура, где пребывали синтоистские божества ками. То были священные пределы – место моления с незапамятных времён.

Традиционное название сухих каменных садов карэсансуй (букв. «сухие горы-воды», то есть, пейзаж) уже мало применим к творчеству Сигэмори Мирэи, ибо художник часто обращается к сюжетам и идеям, далеко выходящим за рамки лишь собственно природных мотивов. Так, скорее отдавая дань упрямой традиции, следуя закристаллизовавшейся в столетиях привычке, мы называем сухим садом (карэсансуй) композицию, разбитую в 1953 году на территории средневекового замка Кисивада⁶⁴, находящегося в 15 км к югу от Осака.

Создавая абстрактный образ фортификационных сооружений средневекового замка, Мирэи в то же время обращается к известному сюжету из китайской истории, условно показывая расположение 8-ми военных лагерей знаменитого китайского полководца эпохи Троецарствия Чжугэ Ляна (яп. Сёкацу Комэй).

В центре композиции – Главный лагерь, символически переданный крупными стоящими камнями; восемь камней меньшего размера, расположенные по сторонам, изображают подчинённые ему ставки. Каждый из них имеет своё название в соответствии с китайской мифологией: Небеса, Земля, Ветер, Облака, Дракон, Тигр, Феникс, Змея. Образы эти и вдохновили мастера на создание каменных композиций, включающих от двух до девяти камней. Например, военный лагерь, названный Драконом, представлен девятью камнями, изображающими мифическое существо, готовое взлететь в небеса сквозь тёмные облака. Образ Змеи передан двумя продолговатыми лежащими камнями. Вопреки большинству сухих садов, предназначенных для созерцания лишь с определённой точки – веранды храма, карэсансуй на территории замка хорошо обозрим с разных ракурсов, в том числе и сверху. Сад, в сущности, и был рассчитан на обзор с верхних этажей замковой башни, где предполагалось создать городскую библиотеку и откуда открывается наиболее выигрышный вид на всю композицию и на окрестности замка. Более того, устройство сада позволяет не просто созерцать его со стороны, как в обычных сухих садах, но и входить в его внутреннее пространство, шагая

64 Строительство замка относится к 1615 году

по выложенным из камня барьерам, не наступая при этом на песок. И что уж совершенно необычно для традиционных карэсансуй, так это намерение автора активно использовать сад в качестве, например, театральных подмостков (3, с. 121). Так например, в октябре 1955 года, два года спустя после создания сада, в его пространстве проходила выставка современной скульптуры из металла, а на специальной сцене, организованной в саду, Юго – дочь Сигэмори Мирэи демонстрировала традиционные японские танцы. Использование садового пространства таким образом оказалось одним из наиболее новаторских проявлений творческих исканий Мирэи.

Не нужно быть большим знатоком садового искусства Японии, чтобы убедиться, насколько революционно-новыми, во многих отношениях дерзкими и неожиданными являются творения Сигэмори, аналогов которым в стране еще не было!

Слова, сказанные Мирэи в своё время, выдают характер мастера, особую миссию, осознаваемую им, «запрограммированность» его на новые открытия, на ломку стереотипов: «Рикю⁶⁵ как-то сказал, что покуда вам не исполнилось 30 лет, вы обязаны следовать указаниям мастера. До 30 лет вы впитываете наставления мастера, но позднее вам следует довериться своему уму и создавать собственный мир. В противном случае, покорно следуя словам учителя за всю жизнь, вы никогда не создадите ничего оригинального» (цит. по: [2, с. 40]).

«Создателем священных пространств» называют Сигэмори в Японии. Достоин размышления сам факт того, что ему доверяли создание садов на территории синтоистских святилищ и буддийских храмов. Считается, что только человек, чувствующий живую душу камня, способен органично вписать своё творение в сакральное храмовое пространство.

Пожалуй, ни один из садов прославленного дизайнера не даёт столь полного и объёмного представления о его творческом потенциале, как сады, созданные на территории одного из древнейших в Киото синтоистских святилищ Мацуо-тайся, основанного в 701 г. Храм перестраивался в течение веков много раз. Самое старое строение храмового комплекса относится к 1397 году и причислено в Японии к «Культурным ценностям особой значимости». Три сада, разбитые здесь, апеллируют к разным эпохам исторического прошлого Японии: к её древности (Сад Древних Времён – *Дзёко-но нива*), к эпохе Хэйан (Сад Искривлённого Потока – *Кёкусуй-но нива*) и к периоду Камакура (Сад Священной Горы Хорай).

Сад Искривлённого Потока напоминает о давней традиции отправлять по извилистому ручью бумажные кораблики с куклой. По поверью, они уносили с собой все несчастья и болезни своих создателей. Подобная церемония и по сей день проводится служителями храма в саду, созданном Сигэмори. Будучи современной интерпретацией прихотливо-изысканного сада времён раннего средневековья, творение Сигэмори демонстрирует использование новых материалов, в частности, цемента, скрепляющего плоские голубоватые камни у «берегов» нарочито извилистого искусственного ручья, дно которого покрыто гравием.

Отдельно стоящие – в стиле мастера – крупные камни в подстриженных кустах азалии имитируют горные вершины. Этот сад чаще всего воспринимают как пример способности мастера облекать освещённые традицией образы в одежды современных идей.

«Сад Древних времён», расположенный рядом, напротив, в высшей степени прост, даже грубоват. Здесь нет ни песка, ни дорогостоящих мшистых покрытий, ни гравия – неизменных атрибутов сухих каменных композиций. Он представляет собой имитацию дикой, неухоженной поверхности горы, в зарослях которой утопают массивные вертикально поставленные каменные глыбы, как бы естественно рассыпанные на склонах могучей рукой. Меньше всего в задачу художника входило создание сада, воспринимаемого лишь с эстетической точки зрения. Зная о существовании ивакура – священного камня на вершине горы Мацуо куда, по поверьям спускается божество и где первоначально находилось святилище, мастер рассчитывал на ассоциации с этим сакральным пространством, как бы перенес его на территорию храма. Доверяя исключительно собственной интуиции, он творил по наитию, стремясь, в первую очередь, услышать голос самого камня. Согласно словам мастера, этот сад – не имитация священного пространства, оно таковым и является. Отсюда – ощущение некой стихийной силы, излучаемой камнями мощи.

Позднее Сигэмори Мирэи расскажет: «Для того чтобы создать сакральное пространство, художник должен обладать сознанием богов-ками, в противном случае, он никогда не достигнет цели и место не обретёт статус “священного”. Но возможно ли это? Конечно, нет. А потому, речь может идти только лишь о том, насколько близко человек способен оказаться к богам, насколько чисто его сознание, свободно от самости, от эго, чтобы услышать волю Высших сил» (цит. по: [2, с. 114]).

Работа над садом, по признанию художника, была тождественна работе и над своим духом, ибо он прекрасно осознавал, насколько необходимо самоустраниться, насколько самость, господство личной воли может служить препятствием для подлинного творчества.

Волею судьбы «Сад Древних Времён» оказался последним из шедевров, созданных Сигэмори Мирэи: сюда он вложил всю свою творческую энергию и ушёл из жизни практически сразу после завершения работ 12 марта 1975 года в возрасте 78 лет. Может быть, ещё и поэтому сад обретает для нас особое значение – как последний дар гениального мастера людям.

Неоконченным остался и третий сад на территории святилища, обращающийся к теме даосского рая – горе Хорай, где пребывают Небожители. Пытаясь обрести созвучие с творческой манерой, сын мастера Сигэмори Канто завершил работу, начатую отцом: те же вертикально стоящие массивные камни посреди искусственного пруда – символическое воспроизведение островов Бессмертных.

Дело, начатое Сигэмори, обрело характер родового, семейного, найдя своих последователей, и было продолжено сначала упомянутым его сыном, а затем и внуком Тисао – крупнейшим знатоком традиционного садового искусства, художником и дизайнером наших дней.

Сады Сигэмори послужили неким водоразделом в истории искусства сухого каменного сада, поделив эпоху на «до» и «после» жизни знаменитого дизайнера, исполненной непрерывных творческих поисков. Его творения являют собой тонкий и деликатный баланс традиционализма и новаторства, прошлого и будущего, традиционной эстетики Восточной Азии и западной эстетики абстракционизма. Преодолевая инерцию привычных мотивов и способов их воплощения, художник заявил о безграничных возможностях искусства сухого каменного сада и проложил путь для его дальнейшего развития. Обладая ясным видением того, в каком направлении и как может развиваться садовое искусство в Японии, он был готов, по словам Кристиана Чуми, «написать следующую главу в его истории творений» [2, с. 11].

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Shigemori Mirei*: Creator of Spiritual Spaces. Kyoto: Tsushinsha Press, 2007. – 119 p.
Tschumi Chr. Mirei Shigemori: Modernizing the Japanese Garden. Bekley, California: Stone Bridge Press, 2005. – 125 p.
Nihon Teien Shi Taikei, volume 27, Tokyo: Shakai Shisosha, 1971.— 182 p.

С. А. Сухоруков

Хусейн Аманат: из прошлого в будущее

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

СУХОРУКОВ СЕРГЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ, кандидат исторических наук, доцент,
доцент кафедры гуманитарных и философских наук СПбГАИЖСиА им. И.Е.
Репина при РАХ, г. Санкт-Петербург
sukhorukov.spb@yandex.ru

SUKHORUKOV SERGEY, Ph.D. in Historical sciences, Associate Professor of Repin
State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg
sukhorukov.spb@yandex.ru

SUMMARY:

HUSSEIN AMANAT: FROM THE PAST TO THE FUTURE

The period of the second half of the XX – the beginning of the XXI centuries in Iran revealed a whole galaxy of gifted architects who made a significant contribution to the modern architecture of the country. One of the brightest representatives is Hossein Amanat – an amazing personality in the history of modern architecture. His creative life appeared to be surprisingly divided into two parts: the first one covers the time before the events of the Iranian revolution of 1979 and the second started after it, when the life of the Iranian society radically changed. In 1966 while a young specialist H. Amanat managed to win the largest national contest, which was dedicated to the erection of the building on the landmark date – 2,500 years of Iranian statehood. As a result, the Shakh Tower (now it is called the Azadi Tower (The tower of Freedom)) is up today one of the main national highlights.

Later on embodying his designs the architect often turned to the architectural traditions of his country and in the whole Muslim East: he erected buildings with the traditional Muslim inner courtyard, strict geometry which is so typical for the oriental architecture, etc. Even the entrance zone of the main building of the embassy in Beijing (1983) refers the spectator to the forms of traditional Persian *aivan*, while a cosy green space with a rectangular pool and small takes the visitor to the famous gardens of Persia.

After the Iranian revolution, H. Amanat was forced to leave the country. However, he did not break down and having moved overseas – to Canada, he managed to organize his own architectural bureau. There are noteworthy buildings in Israel, Canada, USA, China. They correspond to both modern architectural realities and the traditions of the countries-customers.

KEYWORDS: Hussein Amanat, Azadi Tower, modern architecture of Iran, modern architecture of the East

АННОТАЦИЯ:

В Иране второй половины XX–начала XXI вв. появилась целая плеяда талантливых зодчих, которые внесли в современную архитектуру страны значительный вклад. Один из наиболее ярких представителей – Хусейн Аманат (Hossein Amanat) – замечательная личность в истории современной архитектуры. Его творческая деятельность оказалась разбитой на две части: до событий Иранской революции и после, когда жизнь иранца кардинальным образом изменилась. В 1966 г., будучи еще молодым специалистом, Х. Аманат сумел выиграть крупнейший национальный конкурс на возведение монумента к знаменательной дате – 2500 лет иранской государственности. В результате Башня Шаха (в настоящее время – Башня Свободы (Azadi Tower)) и по сей день является одним из главных примеров архитектурного выражения национальной гордости.

В дальнейшем, воплощая свои замыслы, архитектор часто обращался как к традициям зодчества своей страны, так и в целом мусульманского Востока: появлялись постройки, где одна из главных ролей была отведена традиционному двору, доминировала привычная для Востока строгая геометрия и т.д. Даже входная зона главного здания посольства в Пекине (1983 г.) отсылает зрителя к формам традиционного персидского айвана, а уютное зеленое пространство, где находится бассейн прямоугольной формы с небольшими фонтанами, переносит посетителя в знаменитые сады Персии.

После Иранской революции 1979 г. Х. Аманат вынужден был покинуть страну и, переехав в Канаду, организовал собственное архитектурное бюро. Появились интересные постройки в Израиле, Канаде, США, Китае. Они соответствуют как современным архитектурным реалиям, так и традициям стран-заказчиков.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Хусейн Аманат, Башня Свободы, современная архитектура Ирана, современная архитектура Востока

СТАТЬЯ:

Хусейн Аманат – удивительная личность в истории современной архитектуры. Его творческая деятельность оказалась разбитой на две части, разделенные событиями Иранской революции (1979).

Будущий архитектор родился в 1942 г. После окончания Тегеранского университета, будучи еще молодым специалистом, в 1966 г. сумел выиграть крупнейший национальный конкурс, который был посвящен возведению сооружения к юбилейной дате – 2500 лет персидской государственности. Х. Аманат совершил многочисленные поездки по стране в поисках формы, которая могла бы напомнить о долгой истории государства. В итоге появилась постройка, которая, с одной стороны, благодаря огромной арке заставляет вспомнить древний Ктесифон, а с другой – воплощает достижения исламского периода. Монументальное сооружение изначально получило название Башня Шаха. Однако после революции стало известно как Башня Азади (перс. «башня свободы»). Постройка представля-

ет собой целый комплекс, так как под ней было создано еще и обширное музейное пространство.

Творение Х. Аманата возводилось в течение пяти лет и было завершено в 1971 г. Отдельно взятые формы (например, оконных проемов в виде стрельчатой арки), техника декоративного оформления и материалы (облицовка белым мрамором) говорят о сохранении черт персидской архитектуры. Сложная геометрия монумента свидетельствует о продолжении возведения удивительных по форме построек в стране.

Иранец создал настолько удачную постройку, что она стала не только одним из главных архитектурных символов эпохи Пехлеви, но и пришлась по душе новой власти. После событий 1979 г. именно здесь собирались сторонники нового режима. В итоге Башня Азади не только получила право на дальнейшее существование, но и стала одной из визитных карточек современного Ирана. Кроме того, постройка находится в центре одной из самых больших площадей в мире – около 120 тыс. кв. м.

Таким образом, Х. Аманат еще в начале карьеры сумел вписать свое имя в историю не только национальной, но и мировой архитектуры, что отличает его от большинства других зодчих, слава к которым часто приходит уже в зрелом возрасте; грандиозное сооружение стало отправной точкой в творческой деятельности иранского архитектора.

После завершения работы над Башней Шаха иранским архитектором за несколько лет были созданы несколько интересных проектов, большинство из которых воплощены в материале. В 1975 г. были возведены новые корпуса Технического университета в Тегеране, где Х. Аманат уделил большое внимание созданию удобных традиционных внутренних дворов, комфортных для местного климата.

Спустя пять лет, в 1980 г., архитектор стал автором еще одной интересной постройки – факультета менеджмента Тегеранского университета: в 70-е гг. XX в. темпы развития иранской экономики вызвали необходимость в создании нового центра по подготовке специалистов в этой сфере. Архитектор вновь обратился к прошлому страны, при этом не забывая о новых тенденциях. Результатом работы стало появление четырех функциональных построек, традиционно объединенных общим двором. Здания объединяет строгая геометрия, характерная для мусульманского Востока. Постройки расположены таким образом, чтобы избежать прямого попадания в аудитории солнечных лучей через окна и верхние проемы, – тем самым создается комфортная атмосфера для обучения.

После Иранской революции в некоторых странах появился целый ряд новых построек, где разместились посольства Ирана. Еще в 1972 г. Х. Аманату было доверено подготовить проект иранского комплекса для Пекина и в случае его официального утверждения начать строительство. Отношения между Ираном и Китаем постоянно расширялись, поэтому было принято решение о постройке нового посольства, которое в итоге стало включать в себя несколько зданий: резиденцию посла, канцелярию, постройку для приема посетителей, небольшую школу для обучения персидскому языку. Иранский зодчий удачно сделал акцент на традиционных архитектурных элементах: входная зона главного здания выпол-

нена в форме традиционного персидского айвана, в комплексе появились дворы, связанные друг с другом; перед главным зданием посольства расположен прямоугольный бассейн с несколькими фонтанами, напоминающий посетителю о сказочных садах Персии. Строительство продолжалось более десяти лет, и комплекс был закончен только в 1983 г. уже без участия автора.

Во время Иранской революции власти начали предъявлять Х. Аманату различные обвинения. Архитектор является приверженцем бахаизма – монотеистической религии, которая зародилась в Иране в XIX в. и со временем обрела несколько миллионов последователей. Зодчему вменялось в вину то, что его старые постройки отражали представления именно этой религии: например, в верхней части Башни Шаха на каждой из сторон имеются девять оконных проемов, а число «девять» в бахаизме особо почитаемо, поскольку с ним связаны дары и плоды Святого Духа. Х. Аманат вынужден был покинуть страну и переехать в Канаду (1980 г.), где и продолжил свою творческую деятельность.

К зодчему, уже известному в качестве адепта бахаизма, поступило предложение о строительстве Всемирного дома справедливости в Хайфе, где расположен центр бахаизма и погребен Баб, основатель этой религии. Постройка была возведена в 1983 г. По просьбе верующих ряд элементов здания был воплощен в классическом стиле (как и последующие постройки Х. Аманата в Хайфе), – например, по периметру здания расположены колонны коринфского ордера. Х. Аманатом на шести этажах были размещены залы для приема гостей, залы заседаний, библиотеки, столовые и т.д.

Всемирный дом справедливости оказался не единственной постройкой, возведенной в Хайфе для бахаитов. Первый опыт оказался достаточно удачным, и в 2001 г. появилось еще несколько новых зданий. В первую очередь хотелось бы отметить Центр по изучению текстов и Международный учебный центр. Через дворы и оконные проемы архитектор наполнил внутреннее пространство первого здания большим количеством естественного света. Второе здание имеет девять этажей, однако над землей только четыре этажа: остальные уровни постройки Х. Аманата подземные. Свой замысел он объяснил лучшей акустикой и более глубоким восприятием информации в таком пространстве. Иногда архитекторы реализуют подобные проекты. В качестве примера можно привести Тадао Андо, который в 2004 г. создал Художественный музей «Титю», где главные музейные площади расположены под землей, с целью более глубокого погружения в окружающее пространство и лучшего понимания предметов искусства.

В дальнейшем на территории США Х. Аманатом было возведено несколько общественных центров бахаитов (г. Плейно – 2004 г., г. Белвью – 2006 г., округ Лаудон – 2007 г.). Они современны, удобны и своим видом (например, большая площадь фасадов из стекла) показывают открытость последователей восточной религии окружающему миру.

После отъезда из Ирана у Х. Аманата расширился круг стран, которые оказались заинтересованными в его проектах. Был возведен многофункциональный комплекс в Сан-Диего (США), где архитектор впервые в своей практике реализовал проект высотного здания, состоящего из 25 этажей. Комплекс из двух

зданий, получивший название «Горизонты» («Horizons»), вдохнул новую жизнь в один из кварталов города. Площади постройки предназначены для различных целей, начиная от конференц-залов и до территории для барбекю. В дальнейшем Х. Аманат не прекратил работу с проектами, которые касались высотных построек. В 2008 г. в Канаде появился комплекс «Наследие» («Legacy»), в Сан-Диего также была продолжена работа над проектированием высотных зданий. Итогом стало появление в 2009 г. комплекса «Бейсайд» («Bayside»), а в 2017 г. – «Савина» («Savina»). К 2019 г. в том же Сан-Диего должен появиться 42-этажный небоскреб «777 Front» с волнообразными формами фасадов, которые меняют свой облик в зависимости от времени суток.

Работы Х. Аманата на американском континенте отдалили его от тех принципов проектирования, которых он придерживался, находясь в Иране. Связь с наследием Востока мы можем найти только в зеленых пространствах, которые часто являются составной частью в его современных постройках, как например, в вышеупомянутом комплексе «Наследие» канадского города Бернаби.

Начиная с 2005 г., архитектор возвращается в Китай. Первый проект, который был реализован, – Центральная библиотека университета в Чэнду (провинция Сычуань). Благодаря Х. Аманату появилось достаточно большое шестиэтажное сооружение, предназначенное для хранения около 700 тыс. томов. В оформлении большей части фасада используются сегменты из стекла, которые пропускают много света. На первый взгляд кажется, что обилие пропускаемого фасадом света может навредить книгам, однако использование специального стекла, обладающего способностью светофильтра, обезопасило хранение. Возводя библиотеку, архитектор позаботился и о связи с традициями Китая, – на стеклянный фасад нанесены узоры, которые встречаются на китайских тканях. Кроме вышеперечисленных достоинств, здание имеет великолепную техническую составляющую: контроль свежего воздуха, гибридную вентиляцию, насос для возможного откачивания грунтовых вод и многое другое.

Этот новый опыт работы в Китае оказался успешным, и Х. Аманату удалось подготовить еще один проект для страны – библиотеку Пекинского института теле- и радиовещания, строительство которой было закончено в 2011 г. Внутреннее пространство, большую часть которого занимает читальный зал, для более комфортного пребывания студентов частично было превращено в сад.

В 2011 г. в Ванкувере (Канада) появилась штаб-квартира конструкторского бюро «Amanat architect». Небольшое на вид здание идеально вписалось в окружающую среду. Постройка была создана из бетона, гипсокартона и стекла, – материалов, которые гармонично дополняют друг друга. Что касается интерьера, то при помощи индивидуального декоративного оформления Х. Аманат в каждой комнате создал особую атмосферу, где каждый человек был бы настроен на продуктивную созидательную работу. Здание стало обладателем серебряного сертификата LEED – престижной рейтинговой системы сертификации для так называемых «зеленых» зданий.

В 2014 г. в Оттаве архитектор вышел в финал конкурса, посвященного строительству мемориала жертвам Холокоста – страшной трагедии, произошед-

шей в XX в. Центральная часть сооружения, по мнению Х. Аманата, должна была быть создана в белом мраморе в образе половины сферы, которая представляет мир, разорванный пополам. Место разрыва неровное, с уступами, ясно говорящее о нанесённой глубокой ране в истории человечества.

Х. Аманат – яркая фигура в истории архитектуры второй половины XX–начала XXI вв. Начав деятельность на своей родине и став достаточно рано известным (в двадцать четыре года), он не сломился после начавшихся трудностей. После переезда архитектора за океан его проекты оказались востребованы, так как они соответствовали как современным архитектурным реалиям, так и часто традициям стран-заказчиков.

Раздел пятый

Культурная специфика восточного кинематографа

Н. В. Казурова

Художественное своеобразие и пути развития современного азербайджанского кинематографа

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КАЗУРОВА НАТАЛЬЯ ВАЛЕРЬЕВНА, кандидат исторических наук,
специалист по научно-организационной работе Музея антропологии
и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, г. Санкт-Петербург
kazurova@inbox.ru

KAZUROVA NATALIA, Ph.D. in Historical Sciences, Science Coordinator
Administration Department, Peter the Great Museum of Anthropology and
Ethnography (Kunstkamera) Russian Academy of Science, Saint Petersburg
kazurova@inbox.ru

ARTISTIC STYLE AND WAYS OF DEVELOPMENT OF THE CONTEMPORARY AZERBAIJAN CINEMA

The history of Azerbaijan cinema was written by A. Babaev, E. Quliyev, R. Ojagov, R. Ibragimbekov and other famous masters. The classic period of the cinematography of Azerbaijan is characterized by combination of the style of socialist realism and the local (sometimes folkloric) traditions of the Transcaucasus region. Radical film of V. Mustafayev «The Scoundrel» (1988) manifested a departure from the Soviet cliches in favor of avant-garde techniques and free forms of expressing the author's intention. However the economic problems of the early period of Azerbaijan's independence and strict censorship control led to the obvious and prolonged stagnation in the realm of domestic film industry.

Today Azerbaijan filmmakers are either the older generation of directors, who were educated at VGIK and continue in their works the traditions of the Moscow school in techniques of shooting and understanding the essence of cinema, or they are young filmmakers, many of whom are interns in the West and try to make popular film projects, but not infrequently forced to take the middle path. It seems that modern Azerbaijan cinema "has lost its way in time and space" and is just beginning to look for its own unique method of development. Most of the best works of Azerbaijan authors are realized in cooperation with Russian colleagues, since often directors live and work for two states or at least maintain close ties with professionals from Russia. Thus,

at present Azerbaijan films are largely produced with an eye to Russia and the tastes of CIS festival jury.

KEYWORDS: Azerbaijan Cinema, Azerbaijan filmmakers, Soviet cliches

АННОТАЦИЯ:

История азербайджанского современного кинематографа написана А. Бабаевым, Э. Кулиевым, Р. Оджаговым, Р. Ибрагимбековым и другими прославленными на родине мастерами. Классический период киноискусства Азербайджана характеризуется сочетанием стилистики соцреализма с узколокальными, порой фольклорными, традициями региона Закавказья. Радикальная лента В. Мустафаева 1988 года «Мерзавец» манифестировала отход от советских клише в пользу авангардистских приемов и смелых форм выражения авторского замысла. Однако экономические проблемы раннего периода независимости 1990-х Азербайджана и строгий цензурный контроль со стороны государства привели к очевидной и затянувшейся стагнации в отечественной киноиндустрии.

Азербайджанские режиссеры сегодня – это либо старшее поколение кинематографистов, получившее образование во ВГИКе и продолжающее в своем творчестве традиции московской школы в вопросах техники съемки и понимания сути кино. Либо это молодые режиссеры, многие из которых проходят стажировки на Западе и стремятся реализовывать востребованные кинопроекты, но не редко вынужденные идти на многочисленные компромиссы. Создается впечатление, что современное азербайджанское кино «заблудилось во времени и пространстве» и только начинает искать свой самостоятельный путь развития. Большинство лучших работ азербайджанских авторов сделано в сотрудничестве с российскими коллегами, так как зачастую режиссеры живут и работают на два государства или как минимум поддерживают тесные связи с профессионалами из РФ. Таким образом, в настоящее время азербайджанские фильмы во многом снимаются с оглядкой на Россию и вкусы отборщиков фестивалей стран СНГ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: азербайджанский кинематограф, режиссеры
Азербайджана, Закавказье

СТАТЬЯ:

История современного азербайджанского кинематографа написана А. Бабаевым, Э. Кулиевым, Р. Оджаговым и другими прославленными на родине авторами. период киноискусства Азербайджана (1950-1960-е) характеризуется сочетанием стилистики соцреализма с узколокальными, порой фольклорными, традициями региона Закавказья.

В отличие от грузинских мастеров кино, азербайджанские кинематографисты не насыщали визуальный ряд броскими этнопоэтическими деталями. Но при этом они талантливо вкрапляли в кинотекст один-два запоминающихся и волнительных образа-лейтмотива. Именно эти образы надолго остаются в памяти зрителя. В отдельных фильмах прослеживается фрагментарная, но чрезвычайно дина-

мичная и оправданная игра красок и смыслов, например, в легендарной картине Г. Сеидбейли «Насими» (1973).

Начиная с 1990-х гг. XX в. до недавнего времени в период независимости Азербайджана, фильмов в стране стало сниматься значительно меньше. Тем не менее появляются художественно полноценные работы, в которых авторы обращаются к человеку, его внутреннему миру и ведут диалог со временем. В числе лучших картин современного азербайджанского кино можно назвать мозаичную «Летучую мышь» (1995) А. Салаева, гротескно-абсурдную «Национальную бомбу» (2004) В. Мустафаева, ностальгический фильм «Прощай, южный город» (2006) О. Сафаралиева, надрывную ленту «40-ая дверь» (2008) Э. Мусаоглу и философского «Степняка» (2011) Ш. Алиева. Фильмы этих режиссеров связывают прошлое и настоящее Азербайджана, их картины – узлы культурной памяти народа.

Если обратиться к антропологии города, то можно заметить, что тема наиболее ярко раскрыта в картине О. Сафаралиева *«Прощай, южный город»*, в которой автор возвращает зрителя в Баку конца 1980-х годов XX в. Герои ленты бродят по мощеным узким улочкам, украдкой преследуют местных красавиц, вдыхают свежий морской воздух. Уже сама мелодика названия фильма Сафаралиева наполнена звуками грусти расставания, тоном ностальгии и неминуемым чувством утраты.

Каждый, кто бывал у моря, мечтая о юге, представляет дневной зной, голубую рябь воды, шелест ветра и крики чаек, тронутый временем причал и приносящую покой и прохладу черную гладь спящего в огнях города. Но жизнь в Баку замирает не полностью и ночью, звуча джазовыми импровизациями, шумными спорами о политике и насущных проблемах. А утром все повторится снова.

Живописные зарисовки из жизни Алика, главного героя фильма, погружают зрителя в повседневность настоящего бакинского двора, интернационального очага дружеских приветствий и беспощадных ссор. Каждый в этом дворе хозяин и гость, а в душе немного чужак.

Авторы кинокартины – режиссер О. Сафаралиев и сценарист Р. Ибрагимбеков – воспели в своем фильме достоинства любимого южного города и, вместе с тем, обличили его пороки. Однако нет черного и белого, а есть человеческие чаяния, радости и страдания. Есть мир, в котором никогда нельзя унывать...

Создатели фильма совершают ретроспективный взгляд в прошлое азербайджанской столицы, чтобы поразмыслить над истоками, происходящего в современном Баку. При этом картина Сафаралиева «Прощай, южный город» перекликается с классикой азербайджанского кино «В этом южном городе» (1969) Э. Кулиева посредством мотивов предрассудков и людской молвы, института аксакальства сегодня. Тема распада двора связывает «Прощай, южный город» с «Парком» (1983) Р. Оджагова; только первый фильм – это обзор уже минувших событий, а второй – созвучен времени.

«Прощай, южный город» критиковали за то, что в пространство 1980-х гг. попадают антенны и кондиционеры 2000-х годов, а одежда героев не соответствует моде того времени. И все же суть не в этом. Благодаря главному герою Алику,

соглядатаю и одновременно проводнику, зрители погружаются в свои собственные воспоминания, или силой воображения реконструируют события тех лет, имеющих политическую, социальную и культурную коннотацию. В картине Сафаралиева схвачены основные компоненты городской среды Баку. Это пейзажи моря, набережные, вышки нефтедобывающих компаний, столь характерные для прочих, старых, кинокартин Азербайджана [Саттаров, с. 32-41].

Молодое поколение кинематографистов также крайне озабочено судьбой Баку. Например, азербайджано-российский режиссер Дж. Ахунзаде снял короткометражную работу «На улице Дмитрова 86» (2015), в которой рассказывает о пожилой даме, которая, однажды оказавшись в центре своего любимого города, не узнала его. Фильм затрагивает такой важный для Азербайджана вопрос, как взаимоотношения между поколениями, повествует о пережитых потерях войны, об изменениях в жизни социума и облике города, что порой с трудом воспринимается старшими.

Дж. Ахунзаде признается в интервью, что посвятил картину памяти своего деда А. Аббасалиева и кинорежиссера А. Бабаева. Эти два человека с детства привили ему любовь к Баку. Дедушка водил будущего режиссера за руку по городу и рассказывал о каждом его уголке, на фильмах А. Бабаева Джафар Ахунзаде вырос [Интервью 2015]. Именно в Старом городе разворачиваются события картины «День прошел» (1971) Бабаева. Короткометражная лента самого Ахунзаде неизменно находит отклик среди зрителей и вызывает бурное обсуждение во время показов и творческих встреч, чему была свидетелем и автор данной статьи (Баку, осень 2015).

Другой, не менее, проблемной лентой является «40-ая дверь» Э. Мусаоглу. «40-ая дверь» – фактурная криминальная драма с мелодраматическими мотивами – выделяется на общем фоне азербайджанских картин 1990-2000-х годов своей простотой. Главный герой фильма Рустам в свои четырнадцать лет вынужден стать взрослым мужчиной. После получения известия о смерти отца юноша должен позаботиться о себе и своей матери, с которой проживает в небольшом селении неподалеку от Баку. Рустаму предстоит выдержать неравный бой с темными силами, толкающими его в объятия порока. Однако светлая душа и по натуре добрый нрав сопротивляются несправедливости этого мира, а испытания только закаляют незрелый юношеский характер. Жизнь Рустама только началась, но он уже успел обрести и потерять свою первую большую мечту...

«40-я дверь» была замечена западными критиками, которые отметили сходство картины с работами итальянского режиссера В. Де Сика и с иранским кинематографом. Действительно фильм азербайджанского режиссера перекликается с лентами А. Надери, М. Махмальбафа и, особенно, М. Маджиди. Правда, иранские фильмы о детях и их тяготах в большинстве случаев затрагивают обычные семьи, и не касаются воровской среды, хотя, конечно, есть и такие, как «Бадук» (1992) Маджиди о проданных в рабство детях или контрабандной торговле в фильме «Время пьяных лошадей» (2000) Б. Гобади.

Однако зрителю из России сложно не заметить в картине Мусаоглу и эстетические отголоски отечественных боевиков и криминальных драм о рэке-те конца

1990-х – начала 2000-х годов. Таким образом, «40-я дверь» ярко демонстрирует, как в азербайджанском киноискусстве оказывается тесно переплетено советско-российское (Мусаоглу получил образование в Азербайджане и России) и иранское влияние (операторская и звукорежиссерская работа были произведены в Иране) в стилистическом и тематическом планах.

«40-я дверь» полна отсылок и к родной – азербайджанской – культуре. Среди основных стоит отметить использование образа ковра в качестве семейной скрепы на уровне рода и главной ценности дома, даже самого бедного. Этому предмету посвящены и другие фильмы, например, одноименная документальная лента «Азербайджанский ковер» (2009) Ш. Алиева, в которой режиссер ненавязчиво цитирует произведения С. Параджанова.

В «40-ой двери» также делается акцент на папахе как вещи, должной принадлежать достойному, храброму и честному мужчине. Папаха выступает символом могучего прошлого, чистоты помыслов любого мужчины, который гордился тем, что ею обладает. Режиссер показывает на примере головного убора и разрыв между поколениями, так как раньше папахи пользовались спросом, а теперь ателье пустует.

Не обошел стороной Мусаоглу и тему музыки и народных музыкальных инструментов, способных одарить человека чувством духовной свободы, богатством внутреннего мира, тесно связанного с родной культурой. В современном Азербайджане параллельно существует классическая и традиционная музыка (например, широко распространен мугам), джаз, мейхана и пр. Главный герой Рустам хочет научиться играть на думбале (двухстороннем барабане). Звучащая в фильме эмоциональная музыка соответствует порывистой и чувственной игре актеров, роднящей картину Мусаоглу с популярными восточными фильмами из Турции, Ирана или Индии.

Таким образом, на современный кинематограф Азербайджана оказывает влияние, во-первых, общекавказская традиция, обусловленная ареалом обитания населения страны, во-вторых, советско-российское культурное поле, которое воздействует на интеллектуальную жизнь государства посредством русского языка и непрерывающихся связей кинематографических школ. И, наконец, в-третьих, на азербайджанское киноискусство неизменно оказывают влияние турецкий и иранский компоненты.

В связи с натянутыми политическими отношениями между Азербайджаном и Ираном многие азербайджанские режиссеры предпочитают избегать сотрудничества со своими иранскими коллегами. Принципиально отказываясь от участия в крупных иранских киносмотрях, например, таких как «Фаджр», азербайджанские авторы предпочитают конкурсные программы фестивалей Европы, Америки, Турции и отдельных стран СНГ. Опыт Э. Мусаоглу скорее атипичен, чем закономерен. Тем не менее сложившаяся политическая ситуация не отменяет того, что азербайджанский и иранский кинематограф в силу общности исторического и культурного прошлого, религиозного родства (ислам шиитского толка) и художественных пересечений в пластических видах искусства имеют переклички на уровне эстетических предпочтений авторов и их зрителей.

Полнометражный игровой фильм «Степняк» Ш. Алиева, который можно охарактеризовать как философскую притчу, несколько противостоит социально окрашенным азербайджанским картинам. В основе сюжета лежит история, повествующая о молодом мужчине, ведущем образ жизни отшельника. Вдали от цивилизации он близок природе и совершенно чужд городской суете. Устоявшийся уклад степняка нарушает внезапно появившаяся и перевернувшая мир главного героя незнакомка. Картина Ш. Алиева рассказывает о столкновении вселенной архаики и современной культуры больших городов. Поиск путей сосуществования, возможности диалога между этими мирами и их носителями определяет содержание и финал картины. Фильм Ш. Алиева – это тот редкий случай в современном азербайджанском кино, когда автор пытается оторваться от злободневных проблем и посмотреть на жизнь человечества как бы со стороны.

В заключение необходимо упомянуть талантливого российского режиссера азербайджанского происхождения Р. Исмаилова. Обратившись сначала к традиционной для документального этнографического кино теме переезда отары овец, он снял «Кочевье» (2010), через два года режиссер выпустил неигровую картину «Моя родня». Этот фильм Исмаилова стал настоящим событием в кинодокументалистике России и стран СНГ. Простая, но искренняя история десятилетней девочки Лолиты, носительницы двух культур (ее мать – русская, а отец – азербайджанец), способна тронуть каждого зрителя. Впервые приехав в Азербайджан, Лолита знакомится со своими родственниками, традициями и обычаями этой далекой и загадочной для нее земли. Главную героиню ждут слезы радости, смятение, страх перед неизведанным. Зритель вместе с маленькой, но отважной Лолитой отправится в настоящее антропологическое путешествие и возможно задумается о том, кто есть он сам...

Р. Исмаилов в своей картине поднимает целый спектр вопросов антропологического характера. Проблемы самоидентификации личности, этнической/национальной идентичности, статуса своего/чужака, языковой разобщенности, столкновения старого/нового и деревенского/городского, роль жертвоприношения и сакральности места, семейной памяти и памяти народа, вопросов этикета, гостеприимства, трапезы, брачных отношений между представителями разных народов, их отношение к вопросам воспитания детей и заботы о стариках звучат в фильме неоднократно. Кроме того, режиссер ненавязчиво вкрапляет в ткань повествования этнографические детали. Выпечка лепешек, приготовление масла и взбивание овечьей шерсти выглядят в картине также естественно, как игры детей.

Фильм Р. Исмаилова пришелся по душе одновременно и кинематографистам, и профессиональным этнографам, став лауреатом нескольких престижных российских и зарубежных киносмотров (лучший полнометражный документальный фильм национального конкурса на Международном фестивале «Послание к человеку»; лучший антропологический фильм на Российском фестивале антропологических фильмов в Екатеринбурге; лучший документальный фильм на XI Алматинском международном фестивале «Звезды Шакена» и пр.). Таким образом, картина демонстрирует редкое тематическое и стилистическое единство, востребованное

сегодня одновременно среди профессионалов документального кино и научного сообщества антропологов.

Картины Р. Оджагова и Р. Ибрагимбекова вошли в золотой фонд азербайджанского кино. Радикальная лента В. Мустафаева 1988 года «Мерзавец» заставила говорить об отходе азербайджанских авторов от советских клише в сторону авангардистских приемов и смелых форм выражения замысла. Фильмы именно этих режиссеров определили облик кино Азербайджана на закате существования Советского союза.

Однако экономические проблемы раннего период независимости Азербайджана, повлекшие за собой кинематографический кризис и, как следствие, «малокартинье», а также цензурные ограничения со стороны правящей элиты накладывают отпечаток на развитие современного азербайджанского кино. Обзор фильмов и их анализ говорит о том, что сегодня лучшие работы азербайджанских авторов в основном сделаны в сотрудничестве с российскими коллегами. Это неудивительно, так как многие режиссеры живут и работают на два государства или как минимум поддерживают тесные связи с профессионалами в области кино из России.

Азербайджанские режиссеры сегодня – это либо старшее поколение кинематографистов, которое училось во ВГИКе и до сих пор в своих картинах воспроизводит традиции московской школы в технике съемки и понимании сути кино. Либо это молодые режиссеры 30-45 лет, которые получили образование на Западе, как например, В. Исламзаде, которого в Азербайджане в шутку называют «нашим К. Тарантино или Р. Родригесом». Эти молодые режиссеры хотят снимать востребованное в наши дни прогрессивное кино, но не редко вынуждены идти на компромиссы. Создается впечатление, что азербайджанское кино «заблудилось во времени и пространстве». В отличие, в частности, от грузинских режиссеров, устремившихся на западные фестивали, азербайджанские фильмы по старинке снимаются с оглядкой на Россию, ее киномотры и вкусы отборщиков фестивалей стран СНГ [Бадалов].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Бадалов Р.* «Национальная бомба» – не взорвалась. Азербайджанское кино в поисках самого себя // Искусство кино. 2010. № 4. [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article17> .
- Интервью с Джафаром Ахунзаде // Наши за рубежом. 1NEWS.AZ. 3.12.2015. [Электронный ресурс] URL: <http://www.1news.az/interview/bizimkiler/20151203015013387.html> .
- Саттаров С.* Баку и бакинцы в современном азербайджанском кинематографе на примере фильма «Прощай, южный город!» (Baku and Bakuvians in Modern Azerbaijani Cinema on the Example of the Movie “Good-bye, Southern City!”) // *Turkvölker und andere Ethnien: Geschichte. Sprache. Kultur* 2007. № 4. С. 32-41. [Электронный ресурс] URL: <http://sattarov.com/media/4569648d2389802ffff802afffffl.pdf> .

К. В. Линькова, А. В. Гусева

Древняя архитектура в кинематографе Китая XXI в. Дворцовые комплексы периодов Чжоу – Тан

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

ЛИНЬКОВА КСЕНИЯ ВЛАДИМИРОВНА, студентка Школы исторических наук НИУ ВШЭ
kvlinkova@edu.hse.ru

ГУСЕВА АННА ВАЛЕНТИНОВНА, PhD, доцент Школы исторических наук НИУ ВШЭ
aguseva@hse.ru

LINKOVA KSENIA, HSE student
kvlinkova@edu.hse.ru

GUSEVA ANNA, PhD, associate professor, HSE
aguseva@hse.ru

SUMMARY:

ANCIENT ARCHITECTURE IN CHINESE HISTORICAL FILMS OF THE 2000S. PALACES OF ZHOU – TAN

Nowadays, Chinese cinema is becoming very popular, which is caused by growing attention to Chinese culture and history. Action in new blockbuster movies takes place in the ancient period, from 12th century BC to 10th century AD. Therefore, ancient architecture is used as a background. Nevertheless, none of Chinese buildings before Tan Dynasty has survived. Presumably, architectural reconstructions are based on archeological materials and ancient architectural treatises. Their corresponding to historical data is uncertain.

The author analyzed the screenshots of ancient Chinese palaces from Zhou to Tan dynasty, which were depicted in 21st century movies. These reconstructions were compared with archeological and historical data. As a result several ways of using the information were discovered. In the following research these approaches and their role in government ideology in China were analyzed.

KEY WORDS: Chinese cinema, Chinese palace architecture, architectural reconstructions, ancient architecture.

АННОТАЦИЯ:

В настоящее время китайский кинематограф давно и прочно занял свое место на мировом рынке. И если в 1980-х–90-х популярность китайского кино была обусловлена лишь боевыми сценами, то в начале XXI в. растет интерес к истории и культуре Китая: блокбастерами становятся исторические фильмы. Действие в этих фильмах происходит в XI в. до н.э.–X в. н.э. на фоне древних дворцовых комплексов разных династий. Однако, в Китае не сохранилось ни одного памятника раньше династии Тан (618–907), а значит, в фильмах используются архитектурные реконструкции. Естественно возникает вопрос о соответствии реконструкций исторической действительности, о которой можно судить по имеющимся историческим данным. Для ответа на данный вопрос были проклассифицированы конструктивные и стилистические признаки архитектуры династий Цинь – Тан, которые были выделены исследователями на основе имеющихся археологических и исторических данных, отобраны сцены с изображением архитектуры в исторических фильмах 2000-х гг, охватывающих период от династии Чжоу до Тан. Отбор фильмов проводился по роли архитектурных реконструкций в раскрытии сюжета. Реконструкции анализировались на предмет их соответствия характерным чертам архитектуры каждого периода. В результате, было выделено несколько подходов к созданию архитектурных реконструкций в фильмах, различающихся своей степенью следования научным источникам.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: китайский кинематограф, древняя китайская архитектура, архитектурные реконструкции.

СТАТЬЯ:

В начале XXI в. неослабевающее внимание к китайской культуре рождает спрос не только на китайские и гонконгские боевики, но и на исторические фильмы, которые также выходят на мировой кинорынок. Действия таких фильмов происходит чаще всего либо в XX в., когда страны были охвачены двумя мировыми войнами (например, «Переправа», 2014–2015, реж. Джон Ву; серия фильмов об Ип Мане 2008–2015, реж. Уилсон Ип), либо в древние эпохи (с XI в. до н.э. до X в. н.э.). Неизбежно действие фильмов, повествующих о древности разворачивается на фоне дворцовых комплексов и городов, ни один из которых не сохранился до наших дней. В таком случае, в фильмах используются современные реконструкции, созданные художниками и сценографами. Но на что опираются при создании таких реконструкций и насколько достоверно то, что нам показывают в качестве древней архитектуры? Попытке дать ответ на этот вопрос и посвящено данное исследование.

Анализ архитектурных реконструкций в фильмах потребовал следующего алгоритма работы. Для начала, были отобраны фильмы, действие которых происходит в период с эпохи Чжоу (1045–256 до н.э.) до династии Тан (618–907), т.к. именно от этого периода не дошло до нашего времени ни одной дворцовой постройки. (Следует отметить, что в данной статье автор не ставил своей задачей разделить и классифицировать фильмы по жанрам). Были выбраны следующие фильмы: «Герой» (2002, реж. Чжан Имоу), «Банкет» (2006, реж. Фэн Сяоган),

«Конфуций» (2009, реж. Ху Мэй), «Белая мечь» (2011, реж. Дэниэл Ли), «Последний ужин» (2012, реж. Чуань Лу). Затем эти фильмы просматривались, делались скриншоты архитектуры – формировался изобразительный ряд, по результатам анализа которого оказалось, что чаще всего изображений дворцовых комплексов, которые, в свою очередь, неотделимы от городов. Далее, архитектурные кино-реконструкции анализировались с точки зрения их соответствия историческим сведениям об архитектуре изображаемого периода.

Следует сказать, что сведений о древней китайской архитектуре не так много. В первую очередь это, конечно, данные археологических раскопок, а также сведения древнекитайских трактатов, таких как: «Каогунцзы» (теоретический трактат об архитектуре периода Сражающихся царств (476–221 до н.э.) и «Инцзао фаши» (технический трактат по китайской архитектуре, написанный Ли Цзе во времена династии Сун (960–1127). Именно на этих сведениях основываются современные историки китайской архитектуры, такие как Фу Синян, Нэнси Стейнхардт, Марианна Шевченко и другие. Так, Фу Синян в своей монографии «Китайская архитектура» (пер. Н. Стейнхардт) приводит собственные архитектурные реконструкции, основанные на археологических и текстовых данных, а также дает самое полное описание комплексов, а также названия дворцов в двух столицах династии Тан – Чанъани и Лояне, что является особенно ценным для данной работы [Fu Xinian]. В своей диссертации «Истоки формообразования пространственных стереотипов в архитектуре Китая эпохи Чжоу (XI—III вв. до н.э., среднее и нижнее течение реки Хуанхэ)» М. Ю. Шевченко анализирует архитектурные постройки на основе археологических раскопок [Шевченко]. В «Кэмбриджской истории Древнего Китая: от начала цивилизации до 221 г до н.э.», где дворцовая архитектура выносится в отдельный раздел начиная с эпохи Враждующих царств [The Cambridge History]. Эти и другие подобные научные работы легли в основу составленной и использованной при анализе таблицы характерных черт исторических архитектурных построек, которые уже сопоставлялись с кино-реконструкциями.

Результаты анализа архитектурных реконструкций

Анализ архитектурных реконструкций в фильмах показал, что они в целом соответствуют имеющимся сведениям о древней китайской архитектуре, однако, степень исторического правдоподобия различна Поэтому было выделено четыре группы:

Группа 1: архитектурные визуализации, которые в наибольшей степени близки историческим сведениям с незначительными вольностями в деталях.

Группа 2: архитектурные реконструкции, в которых эти искажения носят по-видимому определенное символическое значение.

Группа 3: использование известных, но более поздних архитектурных сооружений при создании архитектурных реконструкций.

Группа 4: визуализации, в которых художник использует элементы, существование которых на данный момент не может быть ни подтверждено ни опровергнуто исторически из-за недостатка информации. Рассмотрим подробнее каждую из них.

К первой группе (реконструкции с небольшими вольностями в деталях) можно отнести изображение города Цюйфу – столицы царства Лу из фильма «Конфуций». Действие фильма происходит во время эпохи Чжоу (XI—III вв. до н. э.), период Чуньцю («Весны и осени», 722–481 до н.э.); фильм повествует о жизни древнекитайского мыслителя Конфуция (551—479 до н.э.). Город Цюйфу – родина Конфуция – в фильме окружен глинобитной стеной, дома жителей находятся в черте города и покрыты как соломой, так и черепицей. Действительно, согласно археологическим данным, город был окружен глинобитной стеной, часть ее сохранилась до наших дней [The Cambridge History, с. 457]. О существовании башен на городских стенах известно уже с VI в. до н.э. [Белозерова, с. 122]. Однако, наземные дома для населения стали нормальным явлением несколько позже, в период Чжаньго (475—221 до н.э.). И, хотя в фильме стена охватывает все постройки города, в реальности основная масса населения в этот период жила вне городских стен [The Cambridge History, с. 457].

Ко второй группе (искажения с определенным символическим значением) в первую очередь относятся изменения цветового решения построек. Рассмотрим дворец вана царства Лу из того же фильма. Дворцовый участок представляет собой двор-сыхэюань (постройки расположены со всех четырех сторон и окружены стенами), оформившийся как раз в этот период [Шевченко, с. 63]. Сам дворец виден из-за стен, т.к. стоит на высоком двухуровневом стереобате, высота которого в этот период приобретает политическое значение [The Cambridge History..., с. 670]. Обратим внимание, что фасад дворца белый, не имеет ни одного красного элемента. А теперь обратимся к дворцу вана царства Вэй из этого же фильма. В нем сохраняются ключевые черты архитектуры периода Чжоу: высокие платформы дворцов, черепичные крыши, система кронштейнов-доугунов, но постройка вся выдержана в красных оттенках. Поскольку красный – цвет императорских построек (эта традиция установилась со времен династии Чжоу [Шевченко, с. 12]), такое цветовое решение может указывать на благочестивость первого вана и имперские амбиции второго. Однако, с точностью определить насколько такой ход является преднамеренным оказывается сложной задачей. Например, в фильме «Герой», действие которого происходит сразу после начала династии Цинь (221 до н.э.), стены дворца императора Цинь Шихуанди имеют светло-бежевый цвет и также не содержат ни одного красного элемента.

В третью группу включены реконструкции, которые своим общим видом напоминают существующие, но более поздние сооружения. Например, обратимся снова к дворцу вана царства Лу из фильма «Конфуций». Белый фасад украшен вертикальными и горизонтальными деревянными элементами, пересекающимися под прямым углом. Дворец имеет двухуровневую крышу, покрытую черепицей. На коньке верхней крыши расположены декоративные элементы, напоминающие полумесяцы. Своей формой и абрисом гигантской крыши эта реконструкция напоминает главный храм в японском комплексе монастыря Тодайдзи в г. Нара, который восходит к VIII в. н.э. Таким образом, разница между этими двумя постройками составляет около четырнадцати веков.

В фильме «Убить императора», действие которого происходит в 907 г. н.э.

(последний год существования империи Тан), показан дворцовый комплекс в Чанъани. Комплекс состоит из трех частей: две группы боковых построек и группа центральных построек. Боковые помещения стоят на высоких платформах, а центральные расположены за ними. Это три платформы разной высоты, расположенные на одной оси. Самая дальняя из них – самая высокая, и на ней же стоят парадные павильоны дворца. Платформы соединены лестницами, а в их фасадах сделаны ряды окон-бойниц. Эти высокие пирамидальные объемы с окнами-бойницами напоминают дворец Потала в Лхасе, построенный в XVII в. н.э.

Отсылка к более поздним, но уже китайским сооружениям содержится в фильме «Последний ужин», повествующем о падении династии Цинь и воцарении Лю Бана (206 до н.э.). В фильме показано три дворцовых комплекса: два дворца династии Цинь – дворец в Синьяне и загородный дворец Эпангун, третий – дворец новой династии Хань. В последнем происходит основное действие и он, соответственно, занимает больше экранного времени. Сами павильоны в фильме не показываются, действие происходит внутри сложного лабиринта проходов между внутренними стенами комплекса. Лабиринт из проходов и дворов пронизан главной осью, ведущей к павильонам дворца. Проходы вымощены большими каменными плитами. Стены, образующие этот лабиринт – глинобитные, их низ облицован камнем. Скорее всего это сделано по аналогии с облицовкой стен Запретного города в Пекине, который был построен в XV в. при династии Мин, что на семнадцать веков позднее действия, которое происходит в фильме.

Стены комплекса имеют крыши, покрытые черепицей полуцилиндрической формы. По мере приближения к дворцу можно уже разглядеть галереи, идущие по стенам, и также крытые двускатными крышами с полуцилиндрической черепицей. Также, ближе к дворцовым зданиям показанный проход трансформируется в узкую дорогу, мощенную тесанными каменными плитами и окруженную прудом со стоячей водой.

Этот прием перекликается с четвертой группой реконструкций, где используются элементы, существование которых не может быть ни подтверждено, ни опровергнуто, т.к. прудах во дворце Лю Бана ничего не известно из источников.

Вернемся к загородному дворцу династии Цинь из этого же фильма. Он показан как группа строений где-то вне городских стен. Комплекс показан издалека и судить о его архитектуре довольно сложно. Можно увидеть, что к нему ведет длинный каменный мост, огороженный балюстрадой. Фантастическим образом, мост перекинут через морской пролив (Сиань расположен в центральном Китае и не имеет выхода к морю). На островах, расположенных в заливе, виднеются огромные позолоченные статуи. Само изображение комплекса не имеет ничего общего с архитектурной реконструкцией и является скорее фантазией, однако, статуи на островах напоминают фигуры Терракотовой армии императора Цинь Шихуана, только существенно большего размера. Мы не можем утверждать, делались ли в Китае отдельностоящие статуи в таком масштабе.

В эту же четвертую группу можно отнести и реконструкции, с сильным увеличением размеров построек.

Обратимся снова к фильму «Конфуций». Там показаны два сооружения, масштабы которых практически не позволяют поверить в их реальность. Первая постройка представляет собой некое сооружение, на которой происходит дипломатическая встреча двух ванов. Это огромное сооружение, состоящее из трех последовательно уменьшающихся пирамидальных объемов. Однако, в «Кэмбриджийской истории...», при описании периода Сражающихся царств, и в частности, разборе архитектуры царства Цзинь дается описание павильонов типа тай, которые представляют из себя высокие пирамидальные глинобитные конструкции на высокой земляной платформе. Особый акцент делается на вытянутости их по вертикали. Чем выше павильон, тем более значимым чувствует себя правитель [The Cambridge History, с. 670]. Государственный чиновник династии Хань Лю Сян (22 – 6 до н.э.) пишет, что ван царства Чу (722—221 до н.э.) построил себе очень высокую платформу, на которой он проводил встречи с другими правителями, а в царстве Вэй павильон был настолько высоким, что его называли «Платформа, достигающая середину пути до неба». Таким образом, нечто похожее на постройку, показанную в фильме, действительно существовало в период Сражающихся царств, однако об их размерах ничего неизвестно, и высота постройки, данная в фильме кажется преувеличенной.

Кроме того, в фильме представлено еще одна постройка, так называемая платформа Удзи, которая представляет собой оборонительное сооружение на подступах к Цюйфу, где армия царства Лу держит оборону против мятежников, и является еще в большей степени отходом от исторических источников, чем предыдущая.

В связи с четвертой группой уместно будет упомянуть фильм «Белая месть». Так же, как и в «Последнем ужине» здесь, предположительно, показан комплекс Эпангун. «Последний ужин» и «Белая месть» повествуют об одних событиях, и в обоих случаях это воспоминания о смуте уже во время правления династии Хань. (в первом случае вспоминает сам Лю Бан, во втором – стратег и государственный деятель Чжан Лян (умер в 186 до н.э.). Здания дворца в фильме окружены постройками меньшего размера, весь комплекс обстроен стеной. Сам дворец огорожен отдельной стеной и к нему ведет широкая дорога. Платформа, передний зал и боковые помещения близки по формам дворцу, представленному в «Герое», но с небольшими изменениями: постройки стали темнее, а колонны переднего зала окрасились в красный цвет. Однако, за этой группой построек начинается чистая архитектурная фантазия, отделенная высокой стеной. За ней виднеются здания: центральное, стоящее на очень высокой платформе и фланкированное четырьмя башнями также на высоких платформах (передние — ниже центральной, а задние – выше), и боковые, стоящие на платформах меньшего размера. Центральная платформа имеет пять выступающих пилонов, на вершине которых стоят огромные статуи животных. Подъем к платформам также фланкирован двумя пилонами со статуями птиц. Высота платформ является явной гиперболой. Такое же преувеличение высоты платформы можно увидеть и в уже упоминав-

шемся фильме «Убить императора».

Заключение

Итак, в целом древнекитайская архитектура в фильмах достаточно четко следует историческим сведениям. Однако, существуют и некоторые искажения, органично внедренные в общий архитектурный фон. Причину таких искажений, кроме простого недостатка информации, на наш взгляд, следует искать в некоторых внешних обстоятельствах. Во-первых, это может быть стремление полнее раскрыть сюжет за счет наделения построек символическими смыслами (красный дворец вана царства Вэй как показатель его имперских амбиций). А, во-вторых, желание создателей фильма подчеркнуть или иные аспекты китайской культуры и истории прибегая к своего рода архитектурным гиперболам, например, значительное увеличение высоты платформ построек.

Поскольку рассмотренные в данной работе фильмы вышли и на мировой кинорынок: «Герой» (премьера в мире – октябрь 2002, в России – май 2003), «Убить императора» (премьера в мире – август 2006, в России – май 2008), «Конфуций» (премьера в мире – январь 2010, в России – апрель 2011), «Белая месть» (премьера в мире – ноябрь 2011), «Последний ужин» (премьера в мире – сентябрь 2012), можно сказать что репрезентация архитектуры в них выполняет задачи не только прославления традиционных китайских ценностей среди самих китайцев, но и репрезентацию китайской культуры для мирового сообщества.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Белозерова В. Г. Традиционное искусство Китая. Неолит – IX в. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2016. Том 1.

Шевченко М. Ю. Истоки формообразования пространственных стереотипов в архитектуре Китая эпохи Чжоу: XI–III вв. до н.э., среднее и нижнее течение реки Хуанхэ: дис. на соиск. учен. степ. канд. арх. наук. М: Московский архитектурный ун-т. 2008.

Fu Xinian. Chinese architecture. New Haven; London: Yale Univ. Press; Beijing: New world press, 2002.

The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 B.C. / M. Loewe, E. L. Shaughnessy. Cambridge University Press, 1999.

Мила Двинятина

Явление chinoiserie как новая волна российской моды на китайское кино

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ДВИНЯТИНА ЖАМИЛА РУЗМАМАТОВНА, кандидат филологических наук, доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург
jamilas@mail.ru

DVINYATINA MILA, Ph.D. in Philology, Associate Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Department of Interdisciplinary Studies and the Practical Work in the Field of Arts, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg
jamilas@mail.ru

SUMMARY:

THE PHENOMENON OF CHINOISERIE AS A NEW WAVE OF RUSSIAN FASHION IN CHINESE CINEMA

The article will deal with the interaction of Russian and Soviet cinema with China's cinema. Recently, Chinese cinematography is trying to spread its influence over the whole world film market. There are films made in China together with other countries, including Russia. In Russia, as in other countries, there is a periodic interest in Chinese culture and cinema. Such waves of interest are usually called the phenomenon of chinoiserie. What is the fashion in Chinese cinema in modern cinema that exposes a new wave of this fashion about the previous ones, why do these waves of interest in Chinese culture appear and how does the cinema of both countries react to them in the current situation-political, economic and anthropological-these are the questions that arise in the article?

KEYWORDS: Chinoiserie, Chinese cinema, Russian cinema, Soviet cinema

АННОТАЦИЯ:

В статье речь пойдет о взаимодействии российского и советского кинематографа по большей части последних лет и нового и новейшего китайского кино, о копродукции кинематографического Китая не только с Россией, о тенденциях в русском кино, схожих и несхожих с тенденциями кино китайского, об экономической стороне кинопроизводства и его идеологическом наполнении, наконец, о конкретных фильмах, по тем или иным причинам – всегда разным и всегда

удивительно неожиданным – получившим признание в другой стране. Иными словами, это попытка проанализировать, что мы знаем о китайском кино на сегодняшний день и что, предположительно, знают о русском кино китайцы. Разумеется, разный уровень владения материалом, профессиональная и зрительская составляющие, диахронный и синхронный подходы к проблеме и другие параметры по возможности учитываются.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Chinoiserie, китайское кино, российское кино, советское кино

СТАТЬЯ:

Явление *chinoiserie*, или в кириллической транслитерации *шинуазери* (или *шинуазри*), имеет свой аналог – «китайщина». Однако этот перевод, во-первых, зафиксирован в достаточно поздних словарях, во-вторых, имеет явно выраженный уничижительный характер, в то время как термин *шинуазери* оставляет для воспринимавшей стороны воображаемый простор семантизации. *Шинуазери* – в любом случае приятнее для русского уха, расположенного к культурным заимствованиям, звучит более элегантно, по-французски, с любовью к экзотике.

Шинуазери как явление начинается во Франции Людовика XV, то есть в середине XVIII столетия, и очень скоро очаровывает всю дворцовую Европу, включая и российский двор Екатерины Второй. *Шинуазери* как любовь к китайскому стилю проявляется в архитектуре (Китайский дворец и Кательная горка в Ораниенбауме, Китайская деревня со множеством строений в Царском Селе – оба памятника архитектуры дошли до наших дней) [Иконников]. *Шинуазери* проявляется и в вестиментарном коде – платья привилегированного сословия шьются из китайских тканей, или из тканей в китайском стиле. Вводится специальный крой рукава дамского платья с рядом ниспадающих воланов а-ля пагод – в стиле пагоды. *Шинуазери* проявляется в предпочтении китайского фарфора, лаковых изделий, безделушек и драгоценных вещей, создающих утонченное настроение экзотики, без попыток интерпретации и понимания [Мерцалова].

Другими словами, *шинуазери* – явление, глубоко укоренившееся в сознании европейцев, сродни другим любованиям экзотикой Востока – Турцией и Алжиром в середине XIX в., Японией после 1860-х годов, Египтом в 1920-х. И в то же время *шинуазери* – констатация просвещенного и невежественного европоцентризма, игнорирующего попытки проникнуть в суть иной культуры, но подминающего ее под собственное видение мира. В *шинуазери*, как и в других линиях экзотизма, отсутствует потребность изучения китайской культуры на глубинном уровне.

Между тем нельзя не отметить и положительную роль явления *шинуазери* в качестве пусть и поверхностного, но все же неподдельного и первоначального интереса к культуре и искусству Китая.

Скажем больше – любое столкновение с иной культурой, вероятно, предполагает этот первый этап ознакомления с ней – поверхностный интерес определенных социальных классов, копирование стилистики, игру в иную культурную

идентичность и как следствие частичное принятие ее, преодоление границ между своим и чужим, в благоприятном случае развития двусторонних отношений – путь ко взаимному влиянию культур друг на друга.

Очевидно, что в XX в., веке кино, влияние китайской культуры на европейскую и в частности на русскую, проявлялось и в своего рода сине-шинуазери – кинематографическом интересе, а затем и любви к китайскому кино. Надеемся, любовь эта носила не односторонний характер – существовало и обратное влияние кино русского, советского на кино Китая.

Но в то же время любовь к китайскому кинематографу у российского зрителя не была стойкой и неизменной: она, подобно волнам, то нисходила на зрителя, то терялась среди других многочисленных и мощных влияний извне, так что интерес к китайскому уступал место интересу к американскому и европейскому, и другим кинематографам Азии как к альтернативной экзотике [Торопцев].

История взаимодействия двух великих кинематографий – русской и китайской, таким образом насчитывает несколько волн, активных фаз развития.

Первой из них, разумеется, можно назвать неподдельный интерес и восхищение Сергея Эйзенштейна китайской культурой, его статьи, ее пропагандирующие, в частности статью «Чародею грушевого сада», и приезд, в какой-то мере устроенный его энтузиазмом и старанием, в СССР с гастрольями великого Мэй Ланьфана в 1935 году. Показ своих лучших спектаклей «Опьяненная Ян Гунфей», «Месть угнетенных», влияние на деятелей русского театра, в первую очередь, на Мейерхольда, и в свою очередь почитание им Станиславского, Улановой в их гибком и тогда действующем, актуальном искусстве, находящемся в периоде своего акме, наконец, съемки документального фильма Эйзенштейном о приезде Мэй Ланьфана – вот первая волна шинуазери в советском искусстве и советском киноискусстве [Эйзенштейн].

Минуя другие стадии, порой драматические, такие, как восприятие культурной революции и ее последствий советской интеллигенцией, в том числе кинематографистами, перейдем к более современным новым волнам актуализации шинуазери у нас.

Создается впечатление, что русский зритель все лучшее с Востока воспринимает лишь после того, как это найдет свой горячий отклик на Западе. Это очень печально. Пожалуй, и в XIX в., если верить русской классике, положение было схожим. Знаток Востока А. С. Грибоедов в комедии «Горе от ума» в обличительной речи главного героя, направленной на засилье в России французских мод, практики слепого подражания Западу в любых, зачастую, вздорных проявлениях, пишет: «Ах! если рождены мы всё перенимать, // Хоть у китайцев бы нам несколько занять // Премудрого у них незнания иноземцев».

Сейчас любители китайского кино в России вынуждены пользоваться языком-посредником – английским. Китайские книги и статьи мало переводятся на русский, да и сами китайцы часто пишут английском как на языке межнационального общения. Если рассматривать русское и китайское англоязычие как способ упростить общение, быстро сделать доступным новую информацию не только для знающих китайский или русский, но для всего мирового сообще-

ства, то такое влияние, разумеется, прекрасно. Но это в то же время – косвенное признание того, что из трех великих государств, стремящихся к мировому лидерству, Китай и Россия пока в одинаковой позиции и сходятся на компромиссе.

Так и история взаимовлияния российского и китайского кино часто ведется опосредованно. Мода на китайское приходит, как это ни странно, к нам не с Востока, а с Запада чаще из Америки.

В 1990—2000-е годы отмечены повышенным вниманием американского зрителя к китайскому кинематографу [*Bordwell; Rosen*]. Впрочем, и обратный процесс всегда существовал – китайский и гонконгский зритель испытывал интерес к Голливуду [Плахов].

Не вдаваясь в подробности, скажем, что ранее всех интерес появлялся у ведущих кинематографистов, смотревших на фильмы Чжана Имоу, Чэня Кайгэ или Вонга Карвая восхищенными глазами как на работы высокого качества, эстетического совершенства и силы воздействия. Влияние шинуазери – моды на китайские сюжеты и китайский стиль тут же было подхвачено и воплощено в таких массовых проектах, как попытка воссоздать жанр «уся» в фильме американо-китайском фильме «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», и мега-хитах анимационного проката, таких как «Мулан» и «Кунг-фу панда». И далее – с постановкой «Дневника гейши» не с японскими, а с модными китайскими актрисами в главных ролях. Не говоря уже об американских кинематографистах китайского происхождения, таких как Брюс Ли, Джеки Чан или Энг Ли и Джон Ву, прижившихся в Голливуде. Все это общеизвестные факты.

Гораздо интереснее для нас другое – в последнее время медленно и осторожно начинается процесс взаимодействия китайской и российской кинематографии напрямую. Это влияние китайского кино на российского зрителя и влияние российской кинопромышленности на зрителя китайского.

Влияние, которое российский кинематограф, его официальная версия, пытается оказывать на китайское общество, хорошо видно из статистических данных, полученных при анализе кинофестивалей. В Китае главными кинофестивалями являются конкурирующие друг с другом Шанхайский и более молодой Пекинский. На V Пекинском кинофестивале, который проходил с 16 по 23 апреля 2016 г., показали шесть российских фильмов: «Битва за Севастополь» Сергея Мокрицкого, «Белая белая ночь» Рамиля Салахутдинова, «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» Андрея Кончаловского, драму Михаила Косырева-Нестерова «Поездка к матери», «Шагал – Малевич» Александра Митты, «Dухless 2» Романа Прыгунова (все в разных по значимости программах). В состав одного из жюри кинофестиваля вошел Федор Бондарчук. Безотносительно личной оценки программы, она достаточно верно демонстрирует срез российского кино нынешнего времени и положение дел в нем. С другой стороны, более старый Шанхайский фестиваль в 2013 г. наградил тремя призами, в том числе главным, – российский фильм Юрия Быкова «Майор» – его второй фильм после дебюта и картину, сделанную перед нашумевшим в самой России фильмом «Дурак». Таким образом, даже в этих скудных фестивальных цифрах видна одна из тенденций взаимодействия – желание представить российский кинематограф с обеих сторон – офици-

альной и киноведческой.

Китайские же ленты, в настоящее время достаточно трудно достигающие до рядового российского зрителя, имеют неплохую репутацию на фестивальных смотрах. Так, во Владивостоке на традиционном фестивале «Меридианы Тихого» в этом году победителем стал фильм китайского режиссера Хань Чжана «Жизнь после жизни». На более региональном, но и более эстетствующем, возможно, фестивале «Зеркало» имени Андрея Тарковского, проходящем в российском Плесе, в 2013 г. первый приз заняла лента китайской женщины-режиссера Хуан Цзи «Яйцо и камень», и там же в 2015 г. – лента молодого режиссера Чжана Маояня «Райский уголок». Кажется, это уже тенденция. Российский интеллектуальный зритель по-прежнему присматривается к китайскому артхаусному кино.

К тому же есть и другая тенденция, пока развивающаяся слабо. Это попытка объединить кинопроизводства двух стран в совместных постановках, вывести китайского зрителя к российским новейшим фильмам и сделать так, чтобы российский зритель заинтересовался массовой китайской кинопродукцией.

Так, в СМИ сообщается, что великий и любимый Джеки Чан намерен сниматься, наравне с Арнольдом Шварценеггером, как утверждает российский продюсер, в «первом совместном российско-китайском фильме». Разумеется, эта экранизация гоголевского «Вия», вернее, ее вольное продолжение, не первый совместный российско-китайский проект, но привлечение звезд мировой величины внушает уверенность, что фильм, как и запланировано, будет интересен и американскому, и российскому, и китайскому зрителю.

Китайский кинорынок велик. Проникнуть на него со своей продукцией – мысль как простая, так и необыкновенно здравая, пришедшая нашим кинематографистам в головы не так давно. Я не рассматриваю сейчас отдельные спорадические явления совместных фильмов, нацеленных на укрепление дружбы и сотрудничества, таких, как русско-китайский фильм-сказка 1997 г. «Волшебный портрет» малоизвестного режиссера Геннадия Васильева, несколько не повлиявший ни на китайского, ни на российского зрителя. И даже не пытаюсь размышлять о призрачных проектах к юбилейным датам, о которых известно только по некоторым сообщениям в российской прессе, наподобие заявленной российско-китайской эпической драмы «Последняя битва на чернозем», которая должна была быть снята в 2015 г. к семидесятилетию победы, и режиссерами которой значатся Никита Михалков и Хуан Хун.

Речь идет о популярных фильмах, которые можно будет смотреть в кино, которыми люди захотят восхищаться, изучать, копировать, которые породят новую волну шинуазери.

К ним можно отнести скромные попытки сделать совместно российско-китайское кино на объединяющие нас темы. Например, все о той же Второй мировой войне. Как это было в проекте 2005 г. режиссера Мао Вэйнина «А зори здесь тихие» – ремейке знаменитого советского фильма по прозе Бориса Васильева, главную роль в котором здесь исполняет безвестный тезка звезды российских сериалов Андрей Соколов, чем и привлекает дополнительное внимание к проекту у российского зрителя.

Характерно, что ремейк фильма Станислава Ростоцкого 1972 г. сначала позволили себе китайцы, привлёкшие российскую сторону в качестве исполнительской, и только затем, спустя десять лет – второй ремейк сделали уже русские, в 2015 г., однако успех и этого фильма был относительным.

Другая ситуация намечается в области авторского кино. Разумеется, проводить четкую границу между кино для немногих, кино интеллектуальным, изысканно художественным и кино массового успеха довольно трудно, а иногда и невозможно. Как в случае с работами Чжана Имоу, например, хорошо известными любителям высокого кино во всем мире и в России, в частности. В этом случае шинуазери в среде киноманов развивается бурно. Как только появляется какой-нибудь новый китайский, гонконгский или тайваньский режиссер, начиная с Вонга Кар Вая и заканчивая Цай Мин Ляном, появляется, разумеется, как уже и говорилось, после успеха на крупных европейских кинофестивалях, российский артхаусный зритель тут же стремится распробовать это новое явление. Об этом косвенно свидетельствуют работы кинокритиков, уделяющих много внимания фильмам названных режиссеров и других кинематографистов, которых критическое сообщество помещает в раздел авторского кино [Плахов]. И если в свое время российская, тогда советская сторона могла приглашать для совместных постановок таких изысканных авторов, как японец Куросава, сделавший совместно с СССР фильм «Дерсу Узала», который тут же получил «Оскар», то в современной России совместных проектов с действующими звездами китайского интеллектуального кино либо микроскопически мало, либо нет совсем.

Характерно и то, что ни массовый, ни элитарный российский зритель практически совершенно не осведомлен о популярных современных фильмах внутри самого Китая, тех, чей прокат не вышел за пределы родной страны, не стал международным.

То есть положение дел в области взаимодействия китайского и российского кино пока находится не на должном уровне, контакты не носят регулярный характер. В этом случае и явление шинуазери в кино, увлечение китайской кинематографией россиянами, проявляется лишь периодически.

Однако чиновники и кинематографисты прилагают усилия для улучшения ситуации. Так, сообщается, что в скором времени российская компания «Главкино» для китайского проката заново отснимет фильм «Человек-амфибия», вышедший в 1961 году по научно-фантастическому роману Александра Беляева. При этом по запросу китайской стороны главные роли, мужскую и женскую, поменяют местами. Разработка нового сценария начнется в 2017 году, а съемки фильма — летом 2018 года. Для съемок задействуют зону Крыма, а также Китай. Павильонные съемки пройдут в Подмосковье. И, видимо, этот предполагаемый проект – из этой же категории ремейков классики, адаптированных для мирового современного зрителя, жаждущего спецэффектов, что и новый «Вий», о котором шла речь выше. Справедливости ради надо сказать, что в самом российском кино ремейки киноклассики последних десятилетий вызывали бурю негодования у массового зрителя из-за плохого качества исполнения по сравнению с качеством оригинального фильма (ремейки «Кавказской пленницы», «Служебного романа»,

«Иронии судьбы» и других фильмов).

Но, возможно, в совместных российско-китайских постановках все будет по-другому и эти усилия приведут, наконец, к безусловному и неизбежному сближению кинематографий Китая и России, к тому, чтобы мода на китайское кино, шинуазери, перерастала в настоящий глубокий взаимный интерес культур и благотворную интеграцию.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Иконников А. Китайский театр и «китайщина» в Детском Селе. М.; Л.:

Государственное издательство изобразительных искусств, 1931. – 40 с.

Мерцалова М. Н. История костюма.— М. Искусство 1972г. – 200 с.

Плахов А.С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: АКВИЛОН, 1999. – 464 с.

Торопцев С.А. Очерк истории китайского кино: 1896–1966. М.: Наука, 1979.— 230с.

Эйзенштейн С.М. Метод. Т.2. Тайны мастеров. – М. : Эйзенштейнцентр, 2002. – 683, [4] с. : ил.

Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema // Rosen S. and Zhu Y., eds., Hong Kong University Press, 2010. – 308 p.

Bordwel D. Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment. Harvard University Press, 2000. – 329 p. (Second Edition. US, 2011).

Wang Y. Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood. University of Hawai'i Press, 2013. – 264 p.

А. С. Ризаева

Влияние событий 11 сентября 2001г. на формирование образа араба в голливудском кино

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

РИЗАЕВА АМИНА САБИРОВНА, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, г. Москва
amina.rizaeva@mail.ru

RIZAEVA AMINA, Ph. D in Art History, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
amina.rizaeva@mail.ru

SUMMARY:

THE IMPACT OF THE EVENTS OF SEPTEMBER 11, 2001 ON THE IMAGE OF THE ARAB IN THE CINEMATOGRAPHY OF HOLLYWOOD

The article discusses the creation of Arabic character stereotypes in Hollywood cinematography. Contemporary mass media, especially based in the USA, play an enormous role in the formation of public opinion. These clichés and stereotypes can play a dangerous role in the process of public opinion manipulation. The outcome of such manipulations is apparent in the last two decades, and are especially present after the terrorist attacks of September 11 of 2001. Hollywood plays an enormous role in forming public opinion, feelings and even life experiences of the American public, and is a great source of propaganda. The character created by Hollywood isolates Americans of Arabic descent from the rest of the society. It is a rare occurrence for a public figure to stand in defense of them. These stereotypical characters, created upon racial and religious differences, have founded themselves very deeply in American cinematography. Numerous films have reinforced anyone of Arabic descent as a religious fanatic, a coldhearted killer, and a rapist. These films, which were screened and viewed globally, have blackened the Arabic character to such an extent, that the viewers are no longer capable of perceiving people of Arabic descent as regular human beings. The number of movies in which Arabs are defamed and offended is well above 1000. More than 200 of these moves were filmed after 9/11. Very few of these movies portray a character of Arabic descent as a positive one. Only the future will show, whether or not there will be a day that will present us with character of Arabic descent that was portrayed as a regular human being, and the public opinion of them will not be influenced by political turmoil that is ripping the world apart.

KEYWORDS: Mass media, stereotypical thinking, falsified character, racial and religious biases

АННОТАЦИЯ:

В статье речь идёт о создании стереотипных образов арабской личности в кинопродукции Голливуда. Современные СМИ, особенно американские, играют огромную роль в формировании массового сознания, причём не только в США, но и за их пределами. Как известно, клише и стереотипы могут играть очень опасную роль в манипуляции общественным сознанием. Результаты такой манипуляции заметны в последние два десятилетия, особенно после событий 11 сентября 2001 года.

Голливуд формирует мнения, чувства и даже жизненный опыт многих американцев, являясь, к тому же, мощным источником пропаганды. Клеветнические образы изолируют американцев арабского происхождения от всего остального общества. Редко какой общественный деятель отважится выступить в их защиту. Этот стереотипный образ «чужака», созданный на основе расовых и религиозных предубеждений, глубоко укоренился в американском кинематографе. Многочисленные фильмы Голливуда утверждают – араб, это, прежде всего религиозный фанатик, безжалостный убийца и порочный насильник.

Общее число голливудских фильмов, в которых есть сцены, унижающие и оскорбляющие арабов – более тысячи. Из них более двухсот сняты после 11 сентября. В очень немногих из них появляются единичные положительные образы арабов. Настанет ли время, когда арабы будут показаны обычными людьми, а отношение к ним не будет зависеть от политических катаклизмов, сотрясающих современный мир.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: СМИ, арабы, стереотипное мышление, клеветнический образ, расовые и религиозные предубеждения.

СТАТЬЯ:

Избрав темой статьи положение актеров и режиссеров арабского происхождения в Голливуде, мы фактически будем говорить о создании стереотипных образов арабской личности в кинопродукции Голливуда.

Современные СМИ, особенно американские, играют огромную роль в формировании массового сознания, причем не только в США, но и за их пределами. Как известно, клише и стереотипы могут играть очень опасную роль в манипуляции общественным сознанием. Результаты такой манипуляции весьма заметны в последние два десятилетия, особенно после событий 11 сентября 2001 г. Вот что об этом явлении пишет Генри Жиру, американский кинокритик, литератор, основатель критической педагогики в США: «Совершенно очевидно, что голливудские фильмы являются не просто развлечением, а обучающим механизмом. Голливудом созданы устоявшиеся расистские стереотипы, направленные на арабов и ближневосточную культуру. Фильмы способствуют формированию определенных образов, превращая их постепенно в злодеев. <...> По мере растущего влияния поп-культу-

ры, очень важно обратить серьезное внимание на элементы расизма по отношению к арабам (особенно) и другим народам, который все больше и больше отравляет фильмы, создающиеся в Голливуде» [Giroux, p.25].

А вот высказывания Кристофера Дики, писателя, сценариста, редактора парижского филиала американского новостного интернет-издания News magazine: «Карикатурные злодеи так же необходимы киноиндустрии, как и автомобильные погони и перестрелки. Но объект насмешек меняется. Когда чёрные перестали быть беспомощным посмешищем, азиаты перестали быть китайской угрозой, а хороший индеец перестал быть мёртвым индейцем, арабы стали универсальными злодеями. Бесчисленные фильмы изображают их гнусными развратниками, которые наводят ужас и уничтожают все вокруг. Это кошмарная сторона голливудской машины фантазий» [Dickey].

В истории Голливуда арабы остаются группой людей самой дурной репутации. Недоброжелательные стереотипы фактически сравнивали ислам и арабов с понятием насилия. В кинопродукции Голливуда, распространяемой по всему миру, образ араба настолько очернен, что зрители уже не в состоянии воспринимать арабов обычными людьми. Они «другие». «Другой», который представляет угрозу – экономическую, религиозную и даже сексуальную. Образ чудовищного «другого» особо опасен во времена конфликтов. «Другой» народ сводится к единому клише, становится однородной массой. А злого врага, «другого» легко ненавидеть и убивать.

Обладая безграничной властью над молодёжью, Голливуд фактически является влиятельным учителем американской молодёжи. Он формирует мнения, чувства и даже жизненный опыт каждого американца. Но Голливуд ещё и мощный источник пропаганды, которая по силе воздействия не слабее оружия.

Клеветнические образы изолируют американцев арабского происхождения от всего остального общества, и это лишает их возможности открыто выражать свое мнение. Редко какой общественный деятель отважится выступить в защиту. Этот стереотипный образ «чужака», созданный на основе расовых и религиозных предубеждений, глубоко укоренился в американском кинематографе.

Многочисленные фильмы Голливуда утверждают – араб, это, прежде всего, религиозный фанатик, безжалостный убийца и порочный насильник. «Все они (арабы) на одно лицо» – саркастически замечает героиня фильма «Шейх выходит из тени» (реж. Ирвинг Пичел, 1937). «Все арабы на одно лицо», – заявляет главный герой фильма «Коммандос» (реж. Армандо Криспино, 1968). Прошли десятки лет, но ничего не изменилось. Посол США в фильме «Заложники рейса» (реж. Стивен Штерн 1985) язвит: «Я не могу отличить одного араба от другого. В своих простынях они все на одно лицо».

Фактически в кинопродукции Голливуда установился внешний стереотип араба, непременными атрибутами которого является сумрачная личность в чёрных очках, с чёрной бородой, с покрытой головой, на фоне верблюдов, нефтяных скважин, дорогих лимузинов и томных девушек из гарема. Либо это фанатик с безумным блеском в глазах, размахивающий автоматом, выкрикивающий; «Аллах Акбар». Практически невозможно найти голливудский фильм, в котором араб или

американец арабского происхождения был бы изображен обычным человеком, тяжело и честно работающим, который возвращается вечером к любимой семье, играет со своими детьми, молится вместе с членами своей семьи в мечети или церкви. Человек, с которым было бы приятно жить по соседству.

Но разве возможно представить себя по соседству с экранным голливудским арабом?

Одной из особенностей арабского мира является смешанность наций и рас; территориально же арабский мир в полтора раза больше Соединённых Штатов. Сегодня в большинстве арабских стран 70 % всего населения – молодые люди моложе тридцати лет. Большинство арабов говорит на одном языке и связаны единым культурным наследием и религией – исламом. Хотя большинство арабов – мусульмане, около пятнадцати миллионов из них исповедуют христианство, при этом представители разных религий делят одну территорию.

Что касается американцев арабского происхождения, то до Первой мировой войны почти все арабы, эмигрировавшие в Америку (в основном, ливанцы, палестинцы и сирийцы) исповедовали христианство. Сегодня большинство американцев арабского происхождения продолжают посещать христианскую церковь и лишь около 40 % американцев – арабов исповедуют ислам. Однако в связи с расширяющейся в последние годы эмиграцией и высокой рождаемостью, мусульмане стали быстро растущей религиозной группой Америки.

Большинство из 1,7 миллиарда мусульман всего мира живут в Индонезии, Индии, Малайзии, и лишь 12 % из них составляют арабы. Но создатели фильмов игнорирует эти данные, предпочитая идентифицировать на экранах арабов и мусульман. Повторяя это снова и снова, возникает и поддерживается ошибочное мнение, что все арабы – мусульмане, а все мусульмане – арабы. Поэтому зрители тоже склонны отождествлять их, и относиться к ним в высокой степени враждебно.

В наши дни голливудские фильмы смотрит почти каждый человек на земле. И стереотипы арабских образов оказывают воздействие не только на мирового зрителя, но и на производителей фильмов всего мира. После показа в кинотеатрах, фильмы попадают на прилавки видеомagasинов, их начинают крутить по телевизионным каналам.

С середины 80-х годов XX в. каждую неделю на телевизионных экранах США появлялось от 15 до 20 ремейков, которые изображали арабов в виде карикатур, лишенных человеческого облика. Трудно переоценить влияние этих стереотипов, проникающих, фактически, в каждый дом.

«Пришло время признать, что истинными учителями наших детей являются не преподаватели в школах, и не профессора в университетах, а создатели фильмов. В этом плане Дисней и Спилберг обладают большим влиянием, чем Стэнфордский университет» (1). Это высказывание принадлежит Бенджамину Барберу, известному американскому политологу (кстати, он является консультантом Билла Клинтона).

Какого же отношения к арабам можно ожидать от детей и подростков, которые по статистике являются не только одной из самых многочисленных возрастных групп телезрителей, но и активнейшими кинозрителями – на их долю приходится

четыре из десяти купленных билетов в кинотеатры.

Вот что пишет Сэм Кин (Sam Keen), американский писатель, философ, один из создателей журнала «Psychology Today»: «Вы имеете полное право ударить араба; это доступный враг и заведомый злодей остросюжетных фильмов. И это практикуется тем чаще, чем реже вы можете делать это по отношению к чернокожим» (Psychology Today, July. 2015).

Ему вторит Джерри Мэндер (Jerry Mander), американский писатель, занимавшийся проблемами телевидения: «Экранные образы способны заставить людей делать то, о чем иначе они бы никогда не подумали» (Monthly Review, October, 2012).

Конечно, можно предположить, что изображение арабов в фильмах со столь разрушительным воздействием на зрителя просто отражает мировоззрение режиссёров. Но вот последствия события 19 апреля 1995 г., когда в одном из правительственных зданий Оклахома-Сити был совершен теракт. СМИ заполнились репортажами, полными обвинений и необоснованных утверждений. Они логично дополнили существующие десятилетиями негативные стереотипы, создающие эффект пороховой бочки.

На основе одних только недосказанных предположений (в теракте не был замешан не один американец арабского происхождения) было совершено более трёхсот преступлений и актов вандализма, направленных против арабов.

У постоянных кинозрителей с годами складывается твёрдое убеждение, что арабы голливудских лент – это и есть настоящие арабы – экранные образы воздействуют на людей на уровне подсознания, создавая ложные представления о сегодняшнем мире.

Опрос среди молодёжи выявил следующее – американцы как арабского, так и иного происхождения, с детства привыкли к тому, что все террористы в фильмах – это арабы. Стереотип, о котором шла речь, возник не на пустом месте. Производители фильмов переняли и приукрасили старую европейскую карикатуру на арабов. С XVIII в. европейские художники и писатели способствовали принижению статуса Арабского Востока, низведенного до уровня колоний. Условно созданные ими декорации, оказались крайне живучими, где на фоне бескрайних пустынь, заброшенных дворцов и восточных колоритных базаров обитали «чужие» любому нормальному американцу и европейцу.

В мире нарастает враждебность по отношению к исламу. При этом не учитывается исторически сложившийся сложный сплав, неоднородность разнообразнейших обычаев и

верований, зависящих как от религиозной, так и классовой принадлежности, а также этноса, местных локальных культурных традиций и экономических процессов. Свою лепту внесли в этот процесс и писатели, наполнив сказки с «восточным колоритом» торговцами-мошенниками с экзотическими наложницами гаремов.

Так, еще в 1905 году в фильме «Тысяча и одна ночь» легендарный Жорж Мельес (французский режиссёр, один из основоположников мирового кинематографа, изобретатель первых спецэффектов) положил начало эксплуатации гарем-

ной темы: танцующие девушки и устрашающие бородатые арабы, которые ездят на верблюдах, размахивают саблями и убивают друг друга, а актёры наделяются «легко узнаваемыми атрибутами Али-Бабы».

Известно, что из всех форм искусства кино создает самую большую иллюзию достоверности и истины. Ещё в начале распространения кино наиболее проницательные политики признали то, что кинофильмы могут быть использованы для манипулирования моральными нормами и политическими настроениями широких масс.

Война с террором создала культуру страха в Америке. Результатом телевизионных сериалов и фильмов, в которых показаны злые персонажи с узнаваемыми арабскими чертами, используют общественные страхи и стимулирует исламофобию. Формирование стереотипа арабских чёрт лица временами напоминает печально известные нацистские антисемитские кампании.

Более века стереотипы Голливуда, включая большинство фильмов, снятых после 11 сентября, способствуют тому, что люди привыкают «убивать мысленно». События сентября исключили показ арабов как обычных людей – работающих и имеющих семьи, любящих своих детей, фильмы продолжают порочить их, создавая образы фанатичных злодеев и убийц, т.е. «иных». Более того, в фильмах, не имеющих никакого отношения к этой теме, часто режиссеры считают возможным вставить неожиданный кадр с оскорбительной клеветой, унижающих арабов.

Через несколько недель после 11 сентября, администрация Буша развернула несколько PR- кампаний, призванных улучшить имидж США в мире.

Зам. госсекретаря США, Шарлотта Бирс задействовала общественную дипломатическую программу, бюджетом в 15 миллионов долларов, чтобы восстановить в глазах двухсот восьмидесяти миллионов арабов по всему миру образ США. Под ее руководством Госдеп изготовил огромное количество всевозможных памфлетов и видеороликов, а также серию документальных фильмов под названием «Общие ценности», в которых мусульманам всего мира показывали замечательную жизнь их единоверцев в США. Однако через месяц показы были прекращены по причине отрицательной результативности и очевидной неадекватности. Так, вопреки советам экспертов, Бирс продвигала в арабских странах очевидные «ценности» развращенного с точки зрения мусульман Запада, наотрез отказываясь принимать во внимание своеобразие культуры и этических норм в этих странах.

В марте 2003 г. Бирс была вынуждена подать в отставку. Сменившая её Карен Хьюз неоднократно подчёркивала, что «ислам является частью Америки», и провела переговоры с ведущими режиссёрами Голливуда, пытаясь уговорить их снять музыкальный фильм, в котором была бы показана жизнь арабо-американской семьи. Однако проект не был осуществлен, а рейтинг популярности США в большинстве арабских стран упал до рекордно низкого уровня. Не стоит надеяться, что общественная дипломатия сможет быстро все исправить. Чтобы преодолеть этот культурный разлад нужна новая тактика – инновационные решения взаимодействия с современными реалиями. Кстати, Шарлотта Бирс, покидая свой пост, затронула тему «культурного разлада.² Она предупреждала, что вредоносные стереотипы американцев влияют на отношение к ним со стороны населения араб-

ских стран. Речь идёт о миллионах простых людей, большая часть которых имеет невероятно искажённое представление об американцах. Образы столь негативные, странные и враждебные, что можно с уверенностью сказать, что на них растёт новое поколение террористов.

В том же 2003-м году, президент лоббистской компании APCO Worldwide, Марк Гинсберг и его коллеги встретились с 30 молодыми, талантливыми имиджмейкерами, некоторые из которых были обладателями премии «Оскар» и «Эмми». Они согласились с необходимостью борьбы со стереотипами и договорились создавать новые фильмы и программы «на арабском, с арабскими актёрами и сценаристами».

Председатель национальной комиссии сената США по расследованию событий 11 сентября 2001 г. Томас Кин в одном из выступлений сказал, что американцам куда больше стоит волноваться по поводу того, как к ним относятся десятки миллионов молодых арабов и сотни миллионов молодых мусульман, чем волноваться по поводу бен Ладена и Аль-Каиды.

Однако всё не так однозначно. Американские фильмы и кинозвезды крайне популярны среди арабской молодёжи, даже в странах, где антиамериканские настроения очень сильны. Иначе говоря, может арабы и ненавидят американскую внешнюю политику, но многие из них любят Чарльза Бронсона. Арабская молодёжь может осуждать американскую политику весь день, но вечером с удовольствием будут смотреть голливудские фильмы.

И в конце немного статистики: общее число фильмов, в которых есть сцены и целые сюжеты, унижающие и оскорбляющие арабов – более тысячи. Из них более двухсот сняты после 11 сентября. Из этих двухсот фильмов более четверти кроме как беспричинной клеветы и сцен, унижающих арабов, ничего общего с арабами не имеют. В четырёх десятках фильмов арабские злодеи расстреливают или взрывают невинных людей, уродливые, карикатурного вида шейхи присутствуют в двух десятках фильмов. Но уже в трети фильмов, снятых после 11 сентября, появляются единичные положительные образы арабов.

Значительно хуже обстоит дело с телепередачами. Более чем в 50-ти из них, шедших на экранах телевизоров после 11 сентября, американские арабы были серьёзно опорочены.

И только будущее покажет, приведут ли последствия 11 сентября к появлению новых веяний в Голливуде, новых фильмов, где арабы будут показаны обычными людьми, со своими горестями и радостями, независимо от политических катаклизмов, которые сотрясают современный мир.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Cristopher Dickey on Terrorism. Interview with BU Today. Sept 30, 2009.

Giroux, H. Radical experiments against neoliberal globalization.

Monthly Review, October, 2012

N.-Y. 2007. p. 25.

Nation. Jan. 3, 2002.

Psychology Today, July. 2015.

М. А. В Свердловва

Враги человеку домашние его: переосмысление образа отца в современном кинематографе Израиля и Ирана

СВЕРДЛОВА МАРИЯ АЛИСА ВАДИМОВНА, аспирант ВГИК им. С. А.
Герасимова, г. Москва
mansv23@gmail.com

SVERDLOVA MARIA ALISA VADIMOVNA, Postgraduate student of Russian
State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov, Moscow
mansv23@gmail.com

SUMMARY:

MENAGE ARE THE ENEMIES OF THE MAN: RETHINKING THE IMAGE OF THE FATHER IN THE MODERN CINEMA OF THE MIDDLE EAST

The phenomenon of paternity, the role of the father and his functions in the traditional and nuclear families of the turn of the twentieth and twenty-first centuries are reflected on the screen and deserve careful scientific analysis. The family as a social institution undergoes constant changes, these changes directly relate to both the status and the position of the father in the family.

The tragedy of paternity on the eastern screen seems to reflect the problems of society: often the father is only capable of holding power with violence. In the pictures of Iran and Israel the father, defending his position in the family, often has to defend himself and confront not only the world around him, but also with the members of his family. Modern cinema of the Middle East is a prolonged history of the divorce of modernity with tradition: the morality of self-denial increasingly loses the new moral law of self-fulfillment. We have no right to judge the East, because it has preserved the Father for us.

KEYWORDS: image of the father, Middle East, Eastern cinematography, phenomenon of paternity, traditional family, Iran, Israel, divorce

АННОТАЦИЯ:

Феномен отцовства, роль отца и его функции в традиционной и нуклеарной семьях рубежа XX–XXI вв. нашел отражение в кинематографе и заслуживает

тщательного научного анализа. Семья как социальный институт претерпевает постоянные изменения, эти изменения напрямую касаются и статуса отца в семье. Трагедия отцовства на восточном экране, по-видимому, отражает проблемы общества: часто отец только насилием способен удерживать власть. Восточному отцу скорее простят жестокость, чем слабость. В картинах Ирана и Израиля отец, защищая своё положение в семье, зачастую вынужден обороняться и вступать в конфронтацию не только с окружающим миром, но и с членами собственной семьи. Современный кинематограф Ближнего Востока – это затянувшаяся история развода современности с традицией: мораль самоотречения все больше проигрывает новому моральному закону самоосуществления.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: образ отца, Ближний Восток, кинематограф Востока, феномен отца, традиционная семья, Иран, Израиль, развод

СТАТЬЯ:

В современном кинематографе Востока появляется все больше заметных кинолент, затрагивающих проблему кризиса семьи как социального института. И это неслучайно. На Западе сексуальная революция, затем мировые войны и, наконец, индустриализация общества довершили процесс превращения традиционной патриархальной семьи в нуклеарную. В то же время в эпоху интернета и глобализации деление общества на западное и восточное становится все более условным. Вооруженный традицией Восток все еще пытается противостоять Западу, но служившая еще недавно опорой традиция все стремительнее устаревает в индустриальном мире. Семья как социальный институт претерпевает постоянные изменения, эти изменения напрямую касаются и статуса, и положения отца в семье. При этом, с одной стороны, трансформация сути отцовства происходит не только в западном быстро меняющемся мире, но и на Востоке, с более устойчивыми традиционными формами поведения. С другой стороны, кризис общества прогресса и потребления и все чаще встречающееся обращение в сторону восточных традиционных моделей (вплоть до перехода в самые жесткие их формы) создают предпосылки для пересмотра европоцентричной модели развития общественных отношений, по которой традиционные общество и семья стоят на более низкой ступени развития нежели индустриальное общество и нуклеарная семья.

В этих условиях разговор о феномене отцовства, роли отца и его функции в традиционной и нуклеарной семьях рубежа XX–XXI вв. становится особенно актуальным.

Свое исследование мы будем основывать на предположении, что трансформация кинематографического образа отца и его «отцовских» качеств является, хотя и неполным, но отражением процессов, происходящих в традиционном обществе на пути его индустриализации. Именно Ближний Восток, все еще сохранивший традиционного отца, способен дать нам и его достоверный кинематографический образ. Мы попробуем проанализировать кинематографические образы отца в двух таких разных странах Ближнего Востока, как Израиль и Иран. При всех различиях в израильском и иранском обществах есть точка пересечения:

приверженность существенной (если не большей) части социума традиционным ценностям. Поэтому образ отца-патриарха регулярно появляется на киноэкранах этих противоборствующих стран.

Современный кинематограф Ближнего Востока – это затянувшаяся история «развода» современности с традицией. Об этом и о губительных последствиях слепого следования традиции говорят такие картины, как «Яблоко» (Иран) или «Кадош» (Израиль). Все чаще мы видим как на экране традиционная мораль самоотречения проигрывает новому моральному закону самоосуществления [1] (фильмы «Гет» (Израиль) или «Развод Надера и Симин» (Иран)).

История одного развода

«Не вливают также вина молодого в мехи ветхие»

(Мф. 9:17)

Социальный опыт любого более или менее автономного сообщества является крайне плодотворной темой для изучения сложной системы «правил игры», коллективного общежития и взаимодействия в культурах, отличных от нашей. В то же время рассматривать кинематограф как прямое отражение жизни, какой бы ее сферы это ни касалось, было бы неверно. Скорее, это возможность выявить и отразить процессы, происходящие в социуме.

С другой стороны, именно с помощью кинематографа даже в закрытом или авторитарном обществе возможно задавать вопросы, ответы на которые оно не хочет или пока не может дать. И в этом смысле крайне важно было бы рассмотреть и проанализировать сходные жизненные ситуации и обстоятельства в таких разных странах Ближнего Востока, как Израиль и Иран. Особенно интересно проследить, как ведут себя члены традиционных обществ в кризисные моменты жизни, когда социальные маски сбрасываются, обнажая людей, показывая их такими, какие они есть (или какими их хотел бы видеть режиссер).

При всем внешнем различии израильского и иранского обществ есть и нечто, объединяющее их: в том и в другом обществе религия является важнейшим культурным институтом.

В иранском обществе период относительной «оттепели» сменился вновь жестким контролем государства, причем государства религиозного, во всех сферах жизни, включая культуру, быт, межличностные отношения. И хотя внутренние противоречия, накапливаясь, прорываются и в литературных, и в кинематографических «текстах», тем не менее, общество по сей день подчинено строгому регламенту в том, что касается не только творчества, но и социальных связей, отношения к возникающим кризисным ситуациям и поведению членов сообщества в таких ситуациях. Иранское общество живет по своим правилам, отличным от привычных европейцу, поэтому было бы неверно судить о процессах, в нем происходящих, с позиции нашей системы ценностей.

Для иранского кинематографа характерна притчевость. С одной стороны, притчевость характерна для всего Востока. С другой, в закрытом авторитарном обществе притча становится единственным способом задать нужные вопросы. Это касается и темы отца, его власти и роли в семье, правах и ответственности.

Почти весь иранский кинематограф можно назвать «семейным» в том смысле, что почти в каждом фильме затрагивается тема взаимоотношения отцов и детей и/или мужей и жен. Поэтому, рассматривая современный «семейный» иранский кинематограф и образ отца в нем, попробуем не только выделить основные черты, характерные именно для «восточного» отца, но и выделить основные «типы» иранских отцов.

Если говорить о современном иранском кинематографе, то его можно охарактеризовать как «затянувшуюся историю развода» современности с традицией, мужей с женами, отцов с бунтующими детьми, которые вынуждены уживаться под одной крышей. Иранские фильмы о разводе и семейных проблемах приобретают большую популярность.

Парадокс «отца по-ирански» имеет свои отличительные черты. С одной стороны, во многом благодаря приверженности традициям (в особенности того, что касается семейного уклада и ценностей), иранского отца гораздо реже упрекают в слабости, а чаще в том, что он не умеет прислушиваться к членам своей семьи, в негибкости. Стремление сохранять традиции оборачивается неумением приспособиться к меняющимся условиям окружающей жизни. И опять мы сталкиваемся с тем, что отец вместо того, чтобы быть учителем, вести за собой, превращается в помеху, дом становится клеткой, которую давно переросли.

В 1998 г. восемнадцатилетняя дочь известного режиссера М. Махмальбафа Самира Махмальбаф сняла полнометражный фильм «Яблоко». Об отце, державшем долгие годы своих маленьких дочерей запертыми дома. Фильм этот можно рассматривать как символ несвободы женщин восточного мира, а не только двух маленьких девочек в отдельно взятой стране. Но этот фильм еще и об отце. Отце, цепляющемся за отцовство в стремительно модернизирующемся мире всеми возможными способами, отце, который, опасаясь за дочерей и не умея жить по-другому, готов вернуться на сотни лет назад, лишь бы уберечь честь дочерей, сохранить семью и свою в ней власть. Этот фильм говорит о трагедии несвободной женщины, но в не меньшей степени он говорит о трагедии отцовства, которое только насилием и способно еще удержать ускользающую из рук власть. Отец не имеет прежнего авторитета прежде всего потому, что он не понимает мира, в который входят девочки – его дочери: он не может дать им опыта, образования и многого другого, что необходимо для полноценной жизни в современном им мире. И поэтому он больше не проводник во взрослую жизнь, а препятствие на пути в нее. И в этом трагедия этого иранского «короля Лира».

В традиционном обществе «каждый член семьи играет свою роль, четко определенную культурной традицией, и отказ кого-либо от исполнения своей роли деформирует семью, превращая «нормальную» семью в «аномальную» или «псевдосемью» [Зойя Л.]. Такая семья становится нежизнеспособной задолго до того, как случится развод. Об этом говорят примерно одними словами многие ближневосточные фильмы (например, «Гет» (Израиль) или «Развод Надера и Симин» (Иран)).

Развод в патриархальном обществе кажется чем-то аномальным, может быть, именно потому что еще существует образ традиционной семьи, для которой

развод – это страшнейшее непоправимое зло. И от этого зла восточное общество старается защититься всеми возможными способами. В частности, делая бракоразводный процесс крайне тяжелым, особенно если инициатором развода выступает женщина. Таким образом, невозможность развестись по собственному желанию, а не по желанию мужа, становится символом женской несвободы. Поэтому в ближневосточном кинематографе развод – это чаще борьба женщины за возможность освободиться, в отличие от западного киноэкрана, на котором за свободу борется мужчина. О разводе говорит и документальный фильм К. Лоджинотто и З. Мир-Хоссейни «Развод по-ирански» (1998), и ставший культовым фильм А. Фархади «Развод Надера и Симин» (2011), и его же фильм «Секреты прошлого» (2013), и ряд других подобных фильмов. Но фильм о разводе может быть интересен, если развод получить трудно или почти невозможно. В Иране развестись с мужем без его согласия почти невозможно. Если только не доказать, что муж психически болен или не может иметь детей. Любым способом развестись пытаются четыре женщины в фильме «Развод по-ирански». В фильме «Развод Надера и Симин» именно Симин требует в суде развода. Причина в том, что она хочет уехать из Ирана, а ее муж отказывается ехать с ней. Он не может бросить на сиделку отца с болезнью Альцгеймера, и не представляет себя вне своей страны.

Симин – иранская Ева, предлагающая искушение – познание новой, лучшей, как она считает, жизни для их дочери. Казалось бы, Симин олицетворяет собой женщину, какой она предстает сквозь призму восточного, исламского взгляда, – существо мятежное, борющееся с традицией, поддающееся искушению, неспособное противостоять трудностям, не имеющее твердых принципов. Именно так говорит ей ее муж Надер, обвиняя жену в том, что она слаба, что она готова откупиться от семьи, которая обвиняет Надера в том, что тот умышленно толкнул беременную женщину, из-за чего та потеряла ребенка.

Казалось бы, Симин не знает, чего хочет. Муж ее – достаточно современный человек и, по-видимому, любит ее и дочь. У них есть достаток. Для иранской женщины Симин очень независима. Она не только не производит впечатления униженной и задавленной, но, наоборот, на суде она говорит как свободная, смелая и независимая женщина. Для чего ей развод? Она ведь тоже по-своему любит мужа. Об этом говорят ее слезы и ее обида на то, что мужу «как будто все равно»: «Как будто и не было этих десяти лет», – говорит она горько. Все дело в ее желании уехать. Это ее желание порвать с традицией и разрушает семью. «Развод Надера и Симин» – это столкновение современной женщины, стремящейся к самореализации, с мужчиной, который не очень успешно пытается следовать традициям. Но собственной высокой планки отец не выдерживает, и когда в конце дочери предлагается страшный выбор, с кем ей остаться, режиссер обрывает фильм. И это, на наш взгляд, не только художественный прием: обрыв фильма – символ трагедии девочки, которой некого выбрать: отец, следовавший верности сыновнему долгу, но в итоге не способный позаботиться о собственной дочери, или мать, готовая на все (и даже на разрушение семьи) ради самоутверждения, поскольку для неё, как для многих современных женщин, «старые правила само-

отречения потеряли свою императивную власть» [Янкелович Д.]. Но есть в этой картине и нечто большее. По ходу просмотра фильма, создается ощущение, что автору борюшаяся Симин симпатичнее ее мужа. По мере развития сюжета мы понимаем, что Надер слаб, что вся его твердость – это лишь видимость. Он пытается следовать традициям (впрочем, не слишком умело, поскольку и сам является мягким человеком, и традиции для него в действительности значат не слишком много). Он все еще отец, но он уже больше не непогрешим. Дочь увидела его в минуту слабости, увидела, что отец – ее сильный и любящий отец – солгал. Но дочь предана отцу так, что по невысказанной просьбе отца и сама готова впервые в жизни солгать, чтобы спасти его. Она, наверное, предпочла бы видеть отца сильным и гордым, прежде всего сильным. Но и на такого отца она, как когда-то Сим и Иафет на Ноя, накидывает покрывало своей любви. Она безусловно и абсолютно предана отцу. Этот фильм показывает, что отец теряет силу не от того, что дети непослушны. Может быть, все дело в матери, которая отбирает у отца главенство? А может быть отец и сам давно потерял право на отцовство?

Асгар Фархади задает много вопросов. Что есть грех и что есть вина? Как совместить заботу о близких и самоотречение с новой моральной моделью самоосуществления [Янкелович]? Где заканчивается неосторожность и начинается убийство? В чем истинная сила? И в чем любовь? Где грань между ложью и правдой? Можно ли солгать во имя спасения мужа или отца? Позволительно ли разводиться, пусть даже ради лучшей жизни для ребенка? С чего начинается распад семьи и отцовства? Асгар Фархади не дает нам ответа ни на один из этих вопросов. Но вместе с нами проходит страшный путь отца, теряющего шаг за шагом отцовство. Чья эта вина? Случая, жены, захотевшей отобрать у отца дочь ради лучшей доли в другой стране, самого Надера? Ответа нет. Это фильм-вопрос, как почти все фильмы Асгара Фархади. В этой картине есть очень важная, на мой взгляд, мысль о том, что материнства невозможно лишить. Матерью можно быть и вне семьи. А отцовство заканчивается в тот самый момент, когда рушится семья. Отцовство от семьи неотделимо.

А вот другой фильм. И это тоже история развода. На этот раз не случившегося. Развода между авторитарным отцом и его дочерью. Реза Миркарими в фильме «Дочь» (2016 г.) говорит о том же самом, но другими словами. И снова бунт. Но на этот раз это молчаливый бунт всегда до того послушной дочери против авторитарного отца. Дочь ни разу в жизни не отпускали одну. И на этот раз отец не отпускает ее, даже ради того, чтобы дочь в компании сверстниц проводила любимую подругу. И дочь сбегает. Характерно, что это именно бунт – не революция. Бунт наподобие русских бунтов, когда восставали, но не на самого царя, на Божьего помазанника не покушались. И здесь дочь восстает, но только чтобы получить возможность проводить подругу. На саму власть отца она не покушается. Это фильм о сильном отце. Пусть жестком, пусть непреклонном, пусть одетом в броню, но сохранившем авторитет, власть и силу.

В чем разница между этими двумя отцами? Первый – мягче, он больше выражает любовь к дочери, но этого отца автор – или жизнь – лишают отцовства. И, думается, не за ложь. А прежде всего за слабость. За то, что он проявил

по-человечески такую понятную трусость. Но отцу не прощают слабость. И прежде всего ему не прощают страх. Отец во втором фильме («Дочь») показан почти тираном. И все же его жесткость, почти жестокость – во имя сохранения семьи. Восточному отцу, отцу в патриархальном обществе позволительно быть жестоким, но никогда – слабым. Отец в этом фильме – та золотая середина, к которой готово в массе иранское общество. Он остается отцом, сочетая любовь к дочери с силой и жесткостью. От идеального отца не только в Иране, но и в современном обществе, все больше требуют почти невозможного: умения жить в обществе по закону силы, одновременно оставаясь нравственным авторитетом для своей семьи [Зойя Л.]. Требуют сочетания силы с мягкостью, авторитета с умением быть гибким, власти с желанием и умением прислушиваться к голосу детей.

Полурусская история: враги человеку домашние его

«...Враги человеку – домашние его»

(Мих. 7:6)

Кинематограф Израиля интересен прежде всего тем, что возник он в стране, внутри которой существует четкое разделение общества на современное западное и жесткое традиционное восточное при демократической в общем и целом политической системе.

Израильское общество при кажущейся открытости, гибкости и современности в действительности представляет из себя сложнейшую структуру, внутри которой есть почти не общающиеся между собой группы, иногда более различающиеся между собой, чем жители разных континентов.

Внутри маленького Израиля существуют настолько закрытые и консервативные сообщества, что их члены взаимодействуют друг с другом согласно навсегда установленным канонам, берущим начало с ветхозаветных времен и остающимся неизменными в течение многих веков. Многие из этих правил для современного европейца кажутся совершенно непонятными, чем-то, что если и существует, то только в кино или художественных текстах.

В 1999 г. А. Гитай представил на Каннском фестивале фильм «Кадош», что переводится как «праведный» или «святой». Этот крайне жесткий фильм был показан и по нашему телевидению. По сюжету ортодоксальному иудею Меиру нужно оставить свою жену Ривкин, от которой у него уже десять лет нет детей. Несмотря на то, что он, по-видимому, любит жену, Меир ее оставляет (вернее, ей приходится уйти), чем доводит ее до сумасшествия и в итоге до самоубийства. Ривка не может жить без мужа. И тому тоже плохо без жены. Но это не меняет дела. Да, Меир любит жену, но его отец настаивает на том, что жить в браке без детей – это жить в грехе, и, желая быть праведным, Меир соглашается на новую молодую жену. Заканчивается все тем, что, вероятно, наглотавшись снотворного, Ривка приходит ночью в постель к мужу, на которого у нее уже нет прав... А утром Меир просыпается рядом с мертвой женой. Не понимая, что Ривка умерла уже давным-давно, когда ее прогнали от семейного очага, он кричит без остановки, пытаясь вернуть ее к жизни: «Ривка, Ривка...», – и качается подсвечник-менора...

Фильм этот, несмотря на свою жестокость, оказался одним из самых цитируемых и критикуемых израильских фильмов. Он в крайне жесткой форме показывает последствия отцовского вмешательства в жизнь молодой семьи, слепого послушания авторитетам. Здесь отец являет собой бесчеловечную машину по сохранению традиций, цель семьи для него только в продолжении рода (тогда как западный мир видит смысл создании семьи в объединении близких по духу людей, это больше духовный союз двух – или более – человек). В крайней форме показано здесь, к чему может привести слепое следование традиции без души. Это один из небольшого числа израильских фильмов, где традиция показана в таком отталкивающем и мрачном свете – некоего асфальтового катка, закатывающего под себя все, что может оказаться помехой на пути к большой и важной цели – рождению новых людей.

Существование таких закрытых диаспор тем более удивительно, что в том же самом Израиле, на расстоянии каких-нибудь двух километров, живут абсолютно современные люди, о восточных традициях почти не знающие и существующие и взаимодействующие друг с другом по правилам современного западного общества. Именно потому, что взаимодействие традиционного и современного сообществ идет с огромным трудом и жертвами, в этой стране крайне популярна тема Ромео и Джульетты «по-израильски», счастьем которых противодействуют отцы-ортодоксы (а иногда и матери) (например, фильм Д. Седара «Договор» (2000)). Любопытно, что Джульетта нередко оказывается старше Ромео, к тому же разведенной (фильм «Лимонное дерево» Э. Риклиса (2008)) и в придачу с ребенком (фильм «Поздняя женитьба» Д. Кошашвили (2001), сериал «Штисель» А. Зингмана (2013)). Интересно, что даже в большинстве современных израильских фильмах, несмотря на все существующие противоречия, право отца на власть почти никогда не оспаривается.

В современном израильском кинематографе прослеживается тенденция к усилению противоречий между современным и традиционным сообществами. Соответственно, жестче и непримиримее становятся и ортодоксальные отцовские образы. Если в 1974 году М. Голан снял фильм-мюзикл «Казаблан», в котором любовь побеждает и отец смиряется с выбором дочери, а в 1986 году М. Мизрахи снимает фильм «Мы всегда говорим до свидания», в котором возможно хотя бы в теории примириться с отцом избранницы и получить его согласие на брак, то в современном кинематографе автор фильма может осуждать открыто подобный порядок вещей (фильм «Кадош», сериал «Штисель»), иронизировать над ним (фильм «Поздняя женитьба»), принимать с грустью (сериал «Дотянуться рукой»), но если пойдет речь о выборе между отцом и любовью всей жизни, победа почти всегда остается за отцом.

В кинематографе как в художественной модели общества расстояние между членами таких разных сообществ можно уменьшить. А можно и вообще поселить их на одной лестничной площадке (как это происходит в десятисерийном фильме Р. Ниньо «Дотянуться рукой» (2006)) или даже попробовать соединить их в одной семье, как, например, в фильме Э. Аннера «Полурусская история» (2006.).

Но, как бы ни назывался фильм, чаще всего режиссер показывает нам беды,

которые приносят с собой, с одной стороны, отказ от традиций в угоду прогрессу, а с другой стороны, бездумное следование им. С одной стороны, традиция жестка и даже жестока, но она еще помнит, что такое верность и честь, за которые традиционное общество готово бороться всеми дозволенными и недозволенными законом способами.

В сериале «Дотянуться рукой», несмотря на незамысловатый сюжет (в общем-то, это все та же история современных израильских Ромео и Джульетты), есть крайне важное качество: желание не делить на «плохих» и «хороших». Режиссер показывает нам попытку сосуществования на одном отдельно взятом пятачке – лестничной площадке многоквартирного дома – двух совершенно разных семей: религиозной, иудейской, где мужчина не может дотронуться до женщины, не будучи ее мужем, и светской – семьи репатриантов из России.

Собственно, попытка сосуществования действительно остается только попыткой. Как и в современном Израиле, где религиозные и нерелигиозные евреи друг друга в лучшем случае только терпят, старательно делая вид, что не знают о существовании друг друга, в этом фильме показано, как вежливый соседский нейтралитет превращается в открытое противостояние, стоит только членам одного из сообществ попытаться проникнуть в другое.

Этот любимый многими израильянами сериал – история любви девушки из ортодоксальной иудейской семьи и юноши из обычной семьи репатриантов из России. До самого конца этой мелодрамы надеешься на то, что любовь окажется сильнее, чем все на свете религиозные различия, тем более, что и родители Рохале (так зовут главную героиню) каждый в отдельности – чудесные, добрые, понимающие люди, любящие дочь и друг друга. Но израильяне знают, что чудеса в любви в традиционных сообществах случаются редко. Израильские Ромео и Джульетта не погибнут. Но будущего у них нет и быть не может. Рохале выйдет замуж за другого. И в конце этого сериала отчаянным, звериным криком позовет Рохале израильский Ромео, но та уже будет стоять под хупой (букв. балдахин, под которым еврейская пара стоит во время церемонии своего бракосочетания) с другим – тем, кто ей «подходит».

Традиционная ортодоксальная семья крепка именно потому, что разум управляет чувствами. И связи в ней гораздо сильнее, чем в импульсивной семье из России, где родители на грани развода из-за постоянных измен матери, и в которой отец не имеет особого авторитета.

И хотя автор, по-видимому, видит будущее за жестокой традицией, а не за гибкой и не имеющей хребта современностью, здесь нет его осуждающего взгляда. И нет желания соединить несоединимое. Но нет самого главного – надежды на то, что традиции и современность, Запад и Восток когда-нибудь смогут соединиться.

Сквозь все эти – такие разные – киноистории конца XX–начала XXI вв. прослеживается один и тот же мотив трагедии современного отца, вынужденного балансировать между нравственным выбором и законом силы. Будет ли это Россия («Коктебель» А. Хлебникова и А. Попогребского, «Возвращение», «Изгнание», «Елена» А. Звягинцева, «Русское», «Географ глобус пропил» А. Велединско-

го, «Дурак» Ю. Быкова и др.), Израиль или Иран, за всеми этими историями стоит проблема кризиса отца, необходимость переосмысления его роли и стереотипов, позволяющих ждать от него сочетания мягкости и всепрощения с властью и силой, стереотипов, требующих от отца почти невозможного: быть близким к нам, не снимая защитной брони.

В картинах Ирана и Израиля отец, защищая своё положение в семье, зачастую вынужден обороняться и вступать в конфронтацию с окружающим его миром. Трагедия отцовства на восточном экране, по-видимому, отражает проблемы общества в целом: часто отец только насилием способен удерживать власть. Потому что восточному отцу скорее простят жестокость, нежели слабость.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Глазкова Т.В. «Случайное семейство» как феномен культуры: Научная монография. – М.: ИПЦ «Русский Раритет», 2010. – 256 с.

Зойя Л. Отец. Исторический, психологический и культурный анализ. – М.: Независимая фирма «Класс», 2014. – 352 с.

Янкелович Д. Новые правила. Н-Й. Б.И., 1981. – 278 с.

Раздел шестой

Театр и музыка на стыке эпох и культур

Л. П. Тимофеева

Японский комический театр Кёгэн в XX в. Новые границы традиции

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ТИМОФЕЕВА ЛЮДМИЛА ПЕТРОВНА, соискатель ГИИ, театровед, редактор
издательства Электротeatра «Станиславский», директор Мастерской
индивидуальной режиссуры.
toleda@mail.ru

TIMOFEEVA LIUDMILA, applicant of the State Institute for Art Studies, theatre
historian, editor of the publishing house of the “Stanislavsky Electrotheatre”,
director of the Studio of Individual Directing.
toleda@mail.ru

SUMMARY:

JAPANESE KYOGEN THEATER IN THE 20TH CENTURY. NEW LIMITS OF THE TRADITION

The twentieth century became one of the most saturated and most important phase of the *Kyogen* theater history. As a result of reforms known as the Meiji Restoration (1868–1889), *Kyogen* entered the new century as a dying, archaic genre. However later the role of *iemoto*, the leading masters of the two survived schools of Okura and Izumi, was rethinking, patronage programs were created, to renovate the repertoire were attempted, a lot of experiments with innovations in the canonical structure of the stage plays were made. The research support was organized and special institutions were created that provided an expert review of the traditional theatrical genres. So, at the 50-60-th of the twentieth century was marked an extraordinary interest in the *Kyogen* Theater, which in Japan was called the «*Kyogen-boom*». The uniqueness of this phenomenon is that the components of the traditional stage plays and the *Kyogen* technique itself, were gradually perceived as a certain theatrical language, the methodology that the masters of the schools of Okura and Izumi could combine with other genres in experimental representations. This is how the new limits of the *Kyogen* theatrical tradition were defining. Preserving its historical originality, nowadays it may be used as an artistic solutions of the stage plays, for example, in the production of Shakespeare’s “The Comedy of Errors” presented in 2001 at London theater by the Izumi school, the.

KEYWORDS: *Kyogen* theater, “*Kyogen-boom*”, modernity, Okura, Izumi, Nomura dynasty.

АННОТАЦИЯ:

XX в. стал для комического театра Кёгэн одним из самых насыщенных и важнейших этапов его истории. В результате реформ, известных как Реставрация Мейдзи (1868–1889), Кёгэн вступил в новый век умирающим архаичным жанром. Однако впоследствии благодаря переосмыслению роли измото, руководителей и главенствующих мастеров двух сохранившихся школ Окура и Идзуми, меценатским программам, попыткам обновления репертуара, экспериментам с нововведениями в каноническую структуру сценического представления, исследовательской поддержке и образованию особых институций, обеспечивающих экспертную оценку традиционных театральных жанров, 50–60-е гг. XX в. ознаменовались необычайным интересом к театру Кёгэн, который в Японии был назван «Кёгэн-бум». Уникальность этого явления в том, что составляющие традиционно-го спектакля, сама техника Кёгэн постепенно стали восприниматься как определенный театральный язык, методология, которую мастера школ Окура и Идзуми в экспериментальных представлениях могли совмещать с другими жанрами, внедряя новую музыкальную партитуру или отличные от канонических костюмы. Так определялись новые границы театральной традиции Кёгэн. Сохранив свою историческую самобытность, она сегодня может использоваться и как художественное решение спектакля, как, например, в постановке «Комедии ошибок» Шекспира, представленной в 2001 году на сцене одного из лондонских театров школой Идзуми, династией Номура.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Кёгэн, «Кёгэн-бум», современность, Окура, Идзуми, династия Номура.

СТАТЬЯ:

В период Эдо (1600–1868)⁶⁶ в иерархии исполнителей театрального искусства Ногаку у комических актеров Кёгэн было самое низшее положение. Этот жанр долгое время был тесно связан с театром Но. Начиная с момента становления Кёгэн и вплоть до второй половины XX в. оба этих сценических искусства составляли две части композиции канонического спектакля Ногаку (традиционно он включает в себя пять представлений Но и четыре пьесы Кёгэн, играющиеся попеременно). На протяжении столетий комические актеры находились в подчиненном положении по отношению к актерам Но. Сегодня Кёгэн продолжает исполняться в структуре Ногаку как интермедийное представление, и в то же время живет как самостоятельный театр, где играют отдельные спектакли (как правило, это две-три пьесы, перемежающиеся музыкальными связками).

Итак, Кёгэн – короткие одноактные драматические представления, в основе которых пьесы комического содержания, построенные на диалоге. Они были достаточно популярны среди постоянных зрителей: сёгунов, представителей аристократии, поместных князей. В объемном театральном спектакле, где траги-

66

В данной статье приводится периодизация, применяемая театроведами Ё. Иноура и Е. Каватакэ в книге «Традиционный театр Японии» [Inoura, Kawatake]

ческое (в пьесах Но) сочетается с комическим (в Кёгэн), переход к более легкой, полной бытовых страстей и человеческих переживаний пьесе воспринимался органично и вызывал интерес публики. Еще в XV в., когда зарождались школы мастерства Кёгэн, они приобретали своих покровителей среди элиты. Например, есть свидетельства [*Sakanishi*, р. 12–13], что Тоётоми Хидэёси⁶⁷ совместно с Токугава Иэясу⁶⁸ и Маэда Тосииэ⁶⁹ 5 октября 1593 г. играли пьесу Кёгэн «Мимихики» (современное название «Кути манэ», в переводе известного исследователя Дона Кенни – «Имитатор» [*Kenny*]). Обратившись к сюжету, мы увидим, как сильно Хидэёси был увлечен Кёгэн. К сожалению, сейчас сложно сказать, каково было распределение ролей, но в пьесе три персонажа: Господин, слуга Таро и Пьяница. Итак, Господин получает в подарок очень хорошее сакэ. Желая с кем-нибудь разделить удовольствие от этого напитка, он посылает Таро раздобыть для него компанию. Однако Таро, будучи большим ценителем сакэ, предлагает себя в качестве собутыльника. Господин отказывается. Тогда Таро в отместку Господину приводит известного Пьяницу. Естественно, хозяин недоволен, но, чтобы не нажить врага, хочет осторожно прогнать его. Он предлагает Таро повторять в точности все то, что будет делать. Итак, Таро пантомимой показывает каждое слово Господина и копирует каждое действие, каждый пинок и удар в сторону Пьяницы. В конце концов, Господину надоедает этот процесс, он толкает Таро, прощается с Пьяницей и уходит разочарованный. Таро, в свою очередь, толкает Пьяницу, прощается и тоже уходит. Тогда Пьяница отряхивается от пинков и удивленный покидает сцену, силясь осознать, что же с ним такое произошло. Интересно, кого из знатных вельмож чувство юмора подвигло выбрать роль Пьяницы?!

Однако же Реставрация Мэйдзи (1868–1889), произошедшая после свержения сёгуната Токугава, управлявшего страной не одно столетие, переосмыслила отношение к традиционному театру, он стал считаться архаическим пережитком. И если у театра Но оставались поддерживающие его покровители, нужды и чаяния актеров Кёгэн игнорировались.

В период Мэйдзи отчуждение навязывалось актерам Кёгэн, игнорирование этого театра и его исполнителей были демонстративными. Теперь, когда заканчивался спектакль Но, и начиналась небольшая пьеса Кёгэн, зрители в лучшем случае удалялись из зала до следующего спектакля Но, в худшем, оставались, громко разговаривали, занимались своими делами и не интересовались комическим представлением, которое в это время игралось на сцене. Однажды два мастера школы Окура – Ямамото Тодзиро I и Сигэяма Тюдзабуро II – не выдержав такого пренебрежения, извинившись, удалились со сцены. Между ними состоялся такой диалог: «Пожалуйста, простите, но мы не можем продолжать в таком шумном месте», – «Да, лучше мы замолчим и уйдем отсюда» [*Kobayashi, Kagaya*, р. 149]. Надо сказать, что не все актеры Кёгэн были единодушны в своих реакци-

67 Тоётоми Хидэёси (1536–1598) – военный и политический деятель, второй из трёх объединителей Японии (Ода Нобунага, Тоётоми, Токугава Иэясу).

68 4. Токугава Иэясу (1543–1616) – военачальник, государственный деятель, основатель династии сёгунов Токугава.

69 Маэда Тосииэ (1538–1589) – японский полководец и государственный деятель, даймё провинции Кага.

ях на обрушивающийся постепенно кризис. Мастер школы Идзуми Номура Мандзо VI вспоминал, что его отец (Мандзо V) на сцене не реагировал на грубость зрителей, но, когда сын сетовал ему на такое поведение публики, всегда отвечал: «Только если мы будем совершенствовать свое искусство, люди захотят на него смотреть» [*Kobayashi, Kagaya*, p. 149]. Мандзо VI говорил, что после таких разговоров его отец мрачнел, и репетиции проходили очень напряженно.

Рубеж XIX–XX вв. для истории Кёгэн ознаменовался еще и тем, что обе сохранившиеся школы (Окура и Идзуми) лишились своих измото (глав, лидеров). В школе Идзуми один за другим умерли два лидера. Проблема выбора стояла так остро, что новым измото стал фермер Сато Киодзиро, муж Юки, сестры 17-го измото, скончавшегося от туберкулеза в возрасте 28 лет. Главой школы он был недолго, так как вскоре был изгнан своей женой из семьи (по всей видимости из-за измены). В 40-х годах главой школы стал 6-летний мальчик: Юки усыновила шестилетнего Миякэ Ясуюки, отцом которого был актер из династии Номура (надо сказать, что именно эта семья в XX в. сыграла значительную роль в развитии и реформировании театра Кёгэн)

В школе Окура в какой-то момент вообще не оказалось измото. Двадцать третий лидер, Окура Торакадзу, был избран измото в 14 лет, жизнь его сложилась так, что ему пришлось скрываться от правосудия. В итоге ситуацию снова спасла женщина. Сэн, дочь племянника Торакадзу выдали замуж за подходящего для роли измото актера Кёгэн. Так примерно в то же время, что и школа Идзуми, школа Окура обрела своего двадцать четвертого измото Окура Яуэмона [*Kobayashi, Kagaya*, p. 145].

Период от Реставрации Мэйдзи и время Второй мировой войны – это, пожалуй, один из самых сложных этапов в истории театра Кёгэн. Чуть больше сорока лет школы исполнительского мастерства оставались без постоянных лидеров. Надо понимать при этом, что каждую из школ представляют актеры из ветвистых династий, и вся их деятельность должна контролироваться измото. Это, пожалуй, одна из важнейших его функций. Кроме того, глава школы может вносить незначительные правки в текст пьесы, руководить постановочной работой, аранжировками музыкальных партитур и танцевальных партий и т.п. Несмотря на то, что не все авторитетные исполнители Кёгэн открыто признавали сложное, если не сказать бедственное положение, в котором оказался этот традиционный жанр, многие осознавали необходимость перемен для выхода из кризиса.

Летом 1946 г. в Киото прошел первый послевоенный спектакль Ногаку, в котором были и представления Кёгэн. А осенью того же года в Токийском женском педагогическом колледже состоялась двухдневная конференция, посвященная искусству Ногаку. Внимание отдельной секции была сосредоточено на проблематике, связанной с театром Кёгэн. С конца XIX в. – это второе (после избрания измото) значимое событие, которое во многом определило дальнейшую судьбу этого старинного жанра. В конференции участвовали известные исследователи японского театра Ногами Тоёитиро и Абэ Ёсисигэ, они прочли лекции в поддержку актера Мандзо VI и его старшего сына Мандзо VII, где о Кёгэн говорилось как о национальной традиции. Также здесь был представлен небольшой

спектакль, в котором играли упомянутые выше актеры династии Номура. Исследователь театра Кёгэн Андо Цунэдзиро вспоминал свой разговор с Мандзо VI, который состоялся накануне [*Kobayashi, Kagaya*, p. 150]. Тот был чрезвычайно обеспокоен тем кризисом, который испытывает театр, говорил, что не может позволить себе предлагать наследникам продолжать служить своему искусству. Мандзо VI считал, что его поколение – это последние мастера жанра, и организованная ими конференция – последняя попытка поддержать авторитетных исполнителей, представить комический театр Кёгэн, которому грозит гибель.

Как видно, актеры, носители традиции Кёгэн, в послевоенный период стали предпринимать всевозможные попытки для того, чтобы представить искусство комического театра, которое стало забываться, вырождаться после ряда трагических обстоятельств, связанных и с историей страны, и с частной историей главенствующих актерских семей. Они стремились найти нового зрителя, или адаптировать старинный жанр к современным реалиям. Причем начали они это делать не с реформирования спектакля. Актеры и лидеры школ стали проводить памятные представления, презентации, организовывали мастер-классы, лекции, вовлекали исследователей театра в эту работу. Они старались сплотить актерские семьи. Каждая актерская школа Кёгэн обладает своими секретами мастерства, есть у них и отличия в репертуаре, в трактовке пьес. Но ведь и у каждой актерской семьи есть свои нюансы в исполнении «персонажных» партий, оформлении сценического действия, интонировании. Поэтому так важно было сотрудничество, создание сообщества – все, чем отличается эта традиция и чем она знаменита, должно было быть продемонстрировано исследователям.

Следующим значительным событием для истории Кёгэн становится организация Мандзо VI в 1948 г. фестиваля, посвященного этому жанру. В нем принимали участие актеры из западного (Кансай) и восточного (Канто) регионов Японии. Пьесы из традиционного репертуара Кёгэн, который, как известно, сформировался уже в период Муромати (1333–1573), игрались по очереди с небольшими перерывами. Семьи из двух регионов Японии представляли спектакли в своих лучших традициях. Подобный фестиваль проводился еще в 1949 г.

Усилия актеров Кёгэн не прошли даром, и к 1950-м гг. театральные критики обратили на него внимание. Стали выходить статьи, в которых говорилось о том, что этот жанр не менее уникален, чем итальянская комедия дель арте, что оно представляет собой национальную японскую комедию, отражает реалии эпохи Камакура (1192–1333), периода, когда Кёгэн переживал свое становление. В 1949 году была создана Ассоциация традиционных искусств, где представители Ногаку, Кабуки, японского национального танца нихон буё в тесном кругу с критиками, исследователями культурных традиций искали подходы к новому поколению зрителей, обсуждали вопросы реформирования исполнительских искусств, в частности, звучало даже предложение отказаться от жанровых обозначений, «брендов» театральных традиций. В 1950 г. было организовано Сообщество возрождения Ногаку. Оно было создано в первую очередь для молодых исполнителей. Актер Номура Мансаку вспоминал: «Отец, наблюдая наше близкое общение с актерами из семьи Кандзэ, говорил нам, что мы счастливые, потому что в про-

шлом сложно было себе представить, чтобы исполнители двух традиций Но и Кёгэн могли так непринужденно общаться друг с другом» [*Kobayashi, Kagaya*, p. 152]. Среди мероприятий, организованных Сообществом возрождения Ногаку, были осуществлены показы нескольких спектаклей, что не просто позволяло «непринужденно» пообщаться, но и поделиться опытом.

Подобного рода сообществ, представлявших интересы традиционных жанров японского театра, в этот период возникало очень много. Не представляется возможным в рамках данной статьи представить их подробную хронологию и определить то влияние, которое они оказали на судьбу театра Кёгэн в XX в. Однако нельзя не упомянуть о том, что вся предыдущая кураторская и художественная активность актерских семей в 50-х гг. XX в. спровоцировала так называемый «Кёгэн-бум». В Японии стали создаваться новые пьесы, возрос интерес критиков и театроведов, издавались переводы пьес канонического репертуара на другие языки (в 1958 г. был опубликован первый и последний на сегодня сборник пьес Кёгэн на русском языке [Логунова]), выходили в свет исследования по истории, были организованы гастроли в США, труппы комических актеров, представлявших разные династии, принимали участие в европейских театральных фестивалях, в зарубежных странах прошла целая волна публикаций. В Японии это явление продлилось вплоть до 70-х гг. В 1980-е гг. в контексте мирового театроведения обозначилась новая тенденция в исследованиях о Кёгэн – большое количество работ, посвященных лингвистическому анализу пьес, историческим изменениям японского языка, которые отразились в репертуаре комического театра. Поскольку явление, названное критиками «Кёгэн-бум», распространилось за пределы Японии, стоит сказать, как оно проявило себя и какое влияние оказало на тематику исследований, посвященных японскому традиционному театру.

Уже упоминавшиеся в данной статье гастроли в США были организованы в 1968 г. Ричардом Н. Мак Киноном, профессором Вашингтонского университета. Была приглашена со спектаклями одна из самых прославленных династий Кёгэн – Номура (школа Идзуми). После этого Америку охватил бум на «японскую комедию», за которым последовала волна переводов пьес, переизданий уже существующих. Более того, в 60–70-е годы было предпринято несколько попыток поставить спектакль по пьесам из репертуара Кёгэн.

Примерно в то же время в США была опубликована «Путеводитель по Кёгэн» Дона Кенни [Kenny 1968], в который вошел весь сохранившийся на сегодня «канонический» репертуар Кёгэн. Это уникальное издание, иллюстрирующее сюжетное разнообразие жанра, его поразительные драматические и сценические потенциалы и довольно широкий диапазон проявлений комического. Книга примечательна еще и тем, что в ней использованы изящные гравюры из одного из первых японских сборников комических пьес «Кёгэнки» (1660 год). Стоит также сказать, что свои ранние переводы пьес на английский язык Кенни опубликовал в 80-х годах. А в 1999 г. они были дополнены и переизданы в сборнике «Кёгэн – антология японской классической комедии» [Kenny 1989]. Сборник иллюстрирован фотографиями репетиций спектаклей Кёгэн, в которых исследователь участвовал вместе со своим наставником Номура Мансаку.

Кенни увидел Кёгэн на сцене, когда в 1959 г. впервые посетил Японию как младший офицер ВМС США. Тогда он понял, что именно с его помощью мог бы проявить свой интерес к музыке и театру. Через несколько лет он обратился к мастеру этого исполнительского искусства, актеру школы Идзуми Номура Мансаку, чтобы получить возможность исследовать его актерскую технику. Сначала Кенни долго добивался аудиенции у Мансаку, потом на протяжении 10 лет принимал участие в репетициях, постигал мастерство и только после продолжительного обучения техникам Кёгэн впервые обратился к переводческой деятельности.

Надо сказать, что исследователь очень тщательно подходил к своей работе, стараясь не потерять жизнелюбивое очарование пьес Кёгэн при переводе. Он особым образом стилизовал английский язык, чтобы избежать характерных для него слов, фразеологических оборотов или лингвистических коннотаций: «Если японская идиома поддавалась прямому переводу, я предпочитал его адаптации, и даже ономатопоэтическую лексику записывал в английской транслитерации» [The Kyogen book]. Другими словами, Кенни максимально «японизировал» свои переводы фарсов. Он перевел на английский язык 170 пьес (из 270).

Итак, «Кёгэн-бум», который был порожден усилиями глав школ и актеров именитых семей, предпринимавших всевозможные попытки популяризировать комедию Кёгэн, привлечь к ней нового зрителя, оказался масштабным явлением. Благодаря научным трудам зарубежных исследователей этот жанр изучается как полноценная часть современного мирового театра. Кёгэн интересен и как искусство комедии, с помощью смеха соединяющее средневековую Японию с сегодняшней, запечатлевшее материальный и духовный мир японского народа. Этот жанр интересен и как уникальная сценическая форма, в которой так или иначе отражена праздничная и обрядово-игровая культура, и как форма, испытавшая сильное влияние эстетики театра Но, но при этом ей удалось сформировать свои уникальные черты, не позволяющие перепутать спектакль Кёгэн со спектаклем Но. Кёгэн как дель арте или шекспировская комедия (не зря их часто сравнивают!) – пример национального искусства, где слово и жест пропитаны этническим колоритом и темпераментом. Важно также и то, что «Кёгэн-бум» «сформулировал» иное отношение к этому театру, благодаря новым исследованиям, он перестал восприниматься как незамысловатые комические сценки, в нем стали видеть возвышенное и сложное искусство.

Участие в международных театральных фестивалях, контакты и взаимодействие Кёгэн, сохранившего свою жанровую «форму» практически с XV в., с западноевропейской театральной культурой инициировало поиск новых границ традиции. И эти «новые границы» во многом были обусловлены желанием исполнителей Кёгэн привлечь к театру молодого зрителя и молодых актеров, воспитать новых мастеров. Поэтому еще в 1950-е гг. появились попытки синтезировать Кёгэн с другими жанрами традиционного театра, попытки обновления поэтики, реформирования канонического спектакля, использования исполнительской техники как некой лексики, или театральной методологии. Так же, как спектакль может играть «по Станиславскому», он может играть «по системе Кёгэн».

Любой драматургический текст может быть сыгран в технике Кёгэн. Такого рода художественные стратегии запустили процесс поиска новых границ сценической традиции. Однако надо здесь отметить, что канонический спектакль не исчез. Усилиями актеров и благодаря деятельности измотанного в школах Кёгэн он сохранился, продолжает жить и в структуре спектакля Ногаку, и играется как самостоятельный жанр. При этом возник и «экспериментальный» Кёгэн.

Какие же формы «примерял» стремящийся к обновлению Кёгэн?

В 1953 г. был представлен спектакль «Буаку»⁷⁰, в котором играли актеры сразу двух школ Окура и Идзуми. Таким образом, был нарушен неписанный закон, по которому актеры двух разных школ не должны выходить на сцену в одном спектакле. При этом, это были не молодые актеры, а уже известные мастера (Мандзо VI и Ямамото Тодзири III). Конечно, разгорелся скандал, но, поскольку все это происходило в контексте обновления и возрождения традиции, он быстро сошел на нет.

В середине 50-х гг. у одной из актерских семей школы Окура – Сигэяма – появился меценат Такети Тэцудзи. В Осаке, откуда он был родом, Такети организовал экспериментальную театральную компанию «Такэси-кабуки». Его цели были очевидны. Но однажды один из театральных критиков познакомил его с молодыми драматургами, создававшими новые пьесы для Кёгэн. Тогда-то по новой пьесе «Сусугигава»⁷¹ он решил поставить спектакль, в котором использовались элементы сценического действия Кёгэн и Кабуки. Они присутствовали в оформлении декораций, в костюмах. Некоторые актеры Кёгэн играли у Такэти в его экспериментальном Кабуки. Такие опыты, тем не менее, не приветствовались главами школ.

Известны также попытки постановок с использованием современных музыкальных аранжировок, когда традиционные для Кёгэн фольклорные песни исполнялись под аккомпанемент не японских инструментов. В спектаклях Кёгэн все чаще стали играть женщины. Например, известна постановка пьесы «Тясанбаи» («Международный брак»), где роль жены-японки исполняла женщина.

Большое значение в этом поиске новых границ жанра имела деятельность актерских семей Сигэяма (школа Окура) и Номура (школа Идзуми). Разнообразные эксперименты и опыты 50-60-х гг. воспринимались прославленными мастерами Кёгэн противоречиво, хотя и инициировали «Кёгэн-бум», они все-таки были поиском возможностей, усилиями по сохранению жанра. Важно, что с помощью этих художественных поисков были обнаружены пределы, за которыми начинался совершенно другой театр, органически чуждый Кёгэн. Но уже в 1990-е и 2000-е годы молодые актеры из этих же семей вывели эти эксперименты на совершенно иной уровень. Они создали уникальные спектакли, где их исполнительское мастерство как часть японского традиционного театра используется в постановках комедий Шекспира или опер Моцарта.

70 «Буаку» – пьеса из канонического репертуара Кёгэн.

71 «Сусугигава» – одна из самых удачных пьес современного репертуара Кёгэн, написанных после Второй мировой войны. «Сусугигава» – адаптация средневекового французского фарса «Ле Кювье», создана в стилистике, очень близкой к традиционным пьесам. Школа Окура даже добавила ее в свой официальный репертуар.

Например, в 2001 гг. в рамках фестиваля, посвященного культуре Японии, актер Кёгэн Номура Мансаи на сцене Шекспировского театра «Глобус» в Лондоне поставил спектакль «Матигаи-но кёгэн» («Кёгэн ошибок») [British Council. Japan], особого рода адаптацию «Комедии ошибок» Шекспира. Автором литературной инсценировки стал профессор Такахаси Ясунари. Спектакль был сыгран в технике Кёгэн и явился уникальнейшим опытом соприкосновения двух театральных традиций, объединенных при этом некоторыми общими чертами, присущими средневековой драме, такими как условность сценического действия и пространства, свойственные спектаклям елизаветинского театра. Кёгэн полон той же кипучей жизненной энергии, которая отличает и творчество Шекспира. Поэтика и сюжетные особенности комедии японской находят много общего в своеобразии жанра европейской комедии ошибок.

«Матигаи-но кёгэн» Номура Мансаи – одно из свидетельств того, что актерская техника традиционного театра, изъятая из канонической структуры спектакля и работающая с текстами, относящимися к совершенно иной театральной культуре, становится частью нового языка. Это и хорошо, и плохо. Для истории театра – это очень плодотворный процесс, обновляющий устоявшиеся и не раз опробованные практики. Для самого традиционного театра – в данном случае мы говорим о Кёгэн – подобный опыт имеет парадоксальное значение. С одной стороны, японское искусство комического актера, оказавшись на чужой сцене, сильно обедняется, не может быть репрезентировано в полную силу. С другой стороны, так Кёгэн приобретает новых зрителей, исследователей и ценителей мастерства, более того, он расширяет границы своей традиции, делая ее более универсальной, готовой ко встрече с любым драматургическим текстом, с любым сценическим пространством. К 90-м гг. XX в. «Кёгэн-бум» исчерпал себя. Сегодня Кёгэн, как и многим другим традиционным жанрам японского театра, постоянно приходится сражаться за внимание современного зрителя.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Логунова В. В.* Кёгэн – японский средневековый фарс. – М.: ИВЛ, 1958.
- British Council. Japan [Электронный ресурс]. URL: // <https://www.britishcouncil.jp/en/about/campaigns/60th-anniversary/story/mansai-nomura> (Дата обращения: 21.12.2017.)
- Inoura Y., Kawatake T.* The Traditional Theatre of Japan. – Floating World Editions, USA. 2006.
- Japanese Folk-Plays: The Ink-Smeared Lady and Other Kyogen.* Translation *Sakanishi S.* Originally published as *Kyogen*, Rutland, Vermont and Tokyo, Japan, 1973. P. 12-13.
- Kenny D.* A Guide to Kyogen. Tokyo – Kyoto. 1968.
- Kenny D.* The Kyogen book. An Anthology of Japanese Classical Comedies. – Tokyo, 1989
- Kobayashi S., Kagaya S.* Kyogen in the Post War Era // *Asian Theatre Journal*, Spring 2007, Vol. 24, № 1.
- The Kyogen book. An Anthology of Japanese Classical Comedies. – Tokyo, 1989. P. XIX.

А.П. Бурькина

Женщины в театре Но и Кабуки: вызов традиции

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

БУРЬКИНА АЛЕКСАНДРА ПАВЛОВНА, преподаватель кафедры современного Востока факультета истории, политики и права РГГУ, преподаватель и соискатель степени кандидата наук (специальность: философия культуры и культурная антропология), философский факультет МГУ им. М.В. Ломоносова
sashajenya@mail.ru

BURYKINA ALEXANDRA, lecturer at Contemporary Orient studies department, Faculty of history, politics and law, Russian State University for the Humanities; lecturer and PhD student (philosophy of culture and cultural anthropology), Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University

SUMMARY:

WOMEN IN NOH AND KABUKI THEATRES: CHALLENGING THE TRADITION

Along with the entire Japanese society at the turn of the 19–20th centuries Japanese traditional theater was reformed. During this reformation took place the rethinking of the possibility of the presence of a woman-actress on the stage. In the Kabuki theater this time began to develop the new school called Shimpa, where actors and actresses acted together on the stage, but in the second half of the 20th century Kabuki again returned to preserve the purely male theater form. Recognition to a professional Noh actresses comes only after the Second World War. However, the question of “women’s presence” in the space of the traditional theater is still not fully solved even today, despite the fact that in all five professional troupes there are exist female-actresses, who play main roles (*shite-kata*) in the play. We will try to consider below in the historical perspective the reasons for the ambivalent situation of the supposedly removed gender censure in the world of traditional performing arts.

KEYWORDS: contemporary Japanese traditional theatre, Noh, Kabuki, women in traditional art

АННОТАЦИЯ:

Японский традиционный театр на рубеже XIX–XX вв. наравне со всем японским обществом подвергся реформированию, в рамках которого происходило

переосмысление возможности присутствия женщины на сцене. Театр Кабуки, практически сразу стал развивать новое направление *Симпа*, где труппы выступали гендерно смешанным составом, во второй половине XX в. вновь вернулся к чисто мужскому театру. Признание профессиональной среды к актрисам театра Но приходит только после Второй мировой войны. Однако вопрос «женского присутствия» в театре Но остается до конца не решенным и в наши дни, несмотря на то, что во всех пяти профессиональных труппах на сегодняшний день в составе есть женщины-исполнительницы главных ролей (*ситэ-ката*). Ниже мы попробуем рассмотреть в исторической перспективе причины, сложившейся амбивалентной ситуации якобы снятого гендерного ценза в мире традиционных исполнительских искусств.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современный японский традиционный театр, Но, Кабуки, женщины в традиционном искусстве

СТАТЬЯ:

В данной статье хотелось бы ответить на вопрос, как стало возможным появление женщин на сцене японских традиционных театров Кабуки и Но в XX в. Эти театральные традиции исторически развивались и являются сегодня «мужским искусством» не только по выработанным столетиями приемам игры и особой эстетике сценического образа, созданного по «мужскому лекалу», но и с точки зрения социально-культурных обычаев и норм чисто мужского «цехового сообщества», *дза*. Многие японские исследователи в принципе обозначают искусства, зародившиеся в Японии в XIV–XVI вв. общим понятием *дза-но бунгэй* («литература и искусство *дза*»). Японская социолог и антрополог Икэгами Эйко полагает, что изучение системы таких «цеховых сообществ» *дза* является ключом к пониманию японского общественного сознания в принципе, так как с появлением этих структур создавалось как новое художественное поле, так и новый тип социального взаимодействия – сети взаимоотношений, в рамках которых только и могла происходить художественная практика [*Ikegami*]. Однако с падением сёгуната Токугава в 1868 г. и началом эпохи модернизации страны по образцам западноевропейской культуры многие традиции были переосмыслены или отброшены вовсе, как произошло с театром Но в первое десятилетие правления императора Мэйдзи. «Цеховое сообщество» театра Но смогло выжить лишь благодаря заинтересованности в японском искусстве того самого «цивилизованного западного человека», которому во всем старались подражать японцы. Театральный мир Кабуки и Но на рубеже веков подвергся реформированию, в рамках которого происходило и переосмысление возможности присутствия женщины на сцене. Театр Кабуки, в котором практически сразу стало развиваться новое направление *Симпа*, в рамках которого труппы выступали гендерно смешанным составом, во второй половине XX в. вернулся обратно к модели «мужского цеха». Вопрос «женского присутствия» в пространстве *дза* до сих пор остается до конца нерешенным и в театре Но, несмотря на то, что во всех пяти школах на сегодняшний день в составе присутствуют женщины-исполнительницы главных ролей (*ситэ-ката*).

Ниже мы попробуем рассмотреть в исторической перспективе причины сложившейся в театре Но амбивалентной ситуации якобы снятого гендерного ценза, а также проанализируем причины не прекращающихся попыток пробиться в профессиональный мир Кабуки женских любительских трупп.

Нельзя сказать, что до реформ Мэйдзи женщин в японском театре не было вовсе. Напротив, знамениты были женские труппы *саругаку-но* (как называли театр Но до начала XIX в.) в XVI в., особенно легендарная труппа Тихо, приглянувшаяся сёгуну Тоётоми Хидэёси. Известна и история зарождения Кабуки как нового типа популярных у горожан представлений, исполняемых женской труппой во главе с Идзумо О:куни, которая считается прародительницей театра Кабуки. Однако с утверждением у власти сёгунов Токугава, женщинам и детям официальным указом 1629 г. запретили появляться на сцене в виду сохранения общественной нравственности и порядка. Та же причина запрета на женщин-актрис обозначалась и в театре эпохи Шекспира: женщина на сцене – это развращение публики и подспудная поддержка государством проституции. Однако запрет на участие в официально одобренных и контролируемых государством труппах не повлиял на популярность «подпольных» любительских постановок, участниками которых по преимуществу были жительницы «веселых кварталов». В чайных домиках общераспространенной практикой было устраивать сцену, на которой с пьесами Но и Кабуки выступали труппы бродячих артистов и актрис. Как пишет Громер, на протяжении всего периода Эдо (1603–1868) Но и Кёгэн часто исполнялись женщинами из веселых кварталов [Groemer, p. 119–120]. Сцены были построены в *агэ-я* («домах свиданий»), где куртизанки встречали своих гостей. Далеко не все, однако, приходили в восхищение от чисто женских постановок. Так, например, зрители порой отзывались о хоровом женском пении как о комарином писке [ibid]. В первом романе Ихара Сайкаку «Любовные похождения одинокого мужчины», опубликованном в 1682 году, неутомимый герой-любownik Ёносукэ приезжает в «веселый квартал» Маруяма в Нагасаки. Здесь он встречается женщину, которой когда-то покровительствовал в Киото: «В центре веселого дома находилась фиксированная сцена. Куртизанки исполняли программу из трех пьес («Тэйка», «Мацукадзэ», «Миидэра») с ведущими и второстепенными ролями, и конечно, с инструментальным сопровождением и хором. Все было сделано аккуратно, спокойно и немного медленнее обычного. В ту ночь действие принесло ни с чем не сравнимое удовольствие» [Сайкаку, с. 211]. Куртизанки даже в городе Эдо – ставке самурайского правительства Токугава – исполняли Но и Кабуки в «веселом квартале» Ёсивара перед самураями, официально запрещающими подобные действия. Так, в трактате «Кэйтё кэнбусё» («О слышанном и виденном в период Кэйтё (1596–1615)») описаны ежедневные выступления в веселых кварталах, которые состояли из придворных и популярных танцев, постановок *дзёрури* и даже боев сумо. Такие действия привлекали монахов и мирян, молодых и старых, высоких и низких [Кэйтё кэнбусё, с. 591]. К тому же чисто женские труппы Кабуки и Но существовали в период Эдо на «женской половине» *ооку* в домах высокопоставленного самурайства. Стать одной из «придворных дам» (*готэн дзётю*;) стало мечтой и целью для многих девушек из укрепившихся финансово к середи-

не периода Эдо купеческих семей, которым приходилось проводить дни и ночи в изучении искусства игры на сямисэне и кото, а также тренировках в танцах и песнях из репертуара театра Кабуки и Но.

Театральные реформы в конце XIX–начале XX в. носили политический характер и проводились с целью доказать цивилизованность и современность японцев как нации, стремящейся занять ведущее положение на мировой арене в глазах человека Запада. В начале XX в. «нормой» западного театрального мира был драматический театр и опера, в которых женские роли исполняли женщины, а мужчины играли мужчин. В 1886 г. известный просветитель эпохи Мэйдзи по имени Тояма Масакадзу (1848–1900) в работе «Мои размышления о реформировании театра» пишет, что одним из важнейших преобразований должен стать вывод на сцену женщин-исполнительниц. О театре Но Тояма говорит отдельно: «Так и с театром Но, что в наши дни представляет собой сборище мужчин в масках, надо покончить и преобразовать его на подобие западной оперы, смешав женщин и мужчин на сцене, что выступают без масок» [Тояма, с. 144]. Похожей точки зрения придерживались и многие другие видные реформаторы эпохи Мэйдзи, стремившиеся в одночасье покончить с традиционализмом недавно свергнутой самурайской элиты. Театр Кабуки, несмотря на значительно большую популярность в среде простого народа, также подвергался жесткой критике. Причиной тому служили негативные отзывы о театральных представлениях членов иностранных посольств, докладывавших миру о том, каковы нравы на японской земле. Даже в 10-х годах XX в., когда велась активнейшая работа по «облагораживанию» театров Кабуки, встречались описания театрального искусства Японии, как «примитивного развлечения для примитивных созданий», «единственным объяснением такой тривиальности является тот факт, что и по сей день, театр в Японии всегда был непристойным развлечением, предназначенный исключительно для плебса» [Demarzat]. Как писал французский журналист Жан Сиприан Бале (1867–1948): «следуя корням этого искусства и всей его истории, японский театр является институтом для низшего класса, который как раз подходит в качестве развлечения для необразованных владельцев лавочек. Ни знатные люди, ни ученые никогда не посещали сии представления, у них имелись свои собственные утонченные развлечения: как то Но и лирические танцы» [Balet, с. 240].

Обратная переоценка значения театра Но произошла в конце 1870-х гг., когда под предводительством Ивакура Томоми (1825–1883) совершается посольская миссия по странам Европы и Америки. В «Отчёте о том, что увидела специальная полномочная комиссия, путешествуя по Америке и Европе» ответственного секретаря миссии, а в будущем прославленного специалиста по японской литературе по имени Кумэ Кунитакэ (1839–1931) делались заметки о необходимости отыскать эквивалент опере в Японии, куда можно было бы привести иностранных посольства и, одновременно, не оскорбить их взор [Кумэ]. Участники миссии в поисках «японской оперы» провели аналогию с любимым искусством самурайских элит – театром Но. Ивакура по возвращении в Японию развернул деятельность по возрождению спектаклей Но под предлогом создания национального зрелища, «достойного иностранных гостей». В 1881 г. учреждается «Ноаку-

ся» («Общество театра Но»), в том же году строится и первая общедоступная сцена Но в парке Сиба в Токио, где стали даваться регулярные спектакли. Императорская чета становится патронами театра Но – искусства, которое ныне стало равноценно классической итальянской опере и греческому театру одновременно, т.е. превратилось в «японскую классику».

Театр Кабуки быстро наверстал и перегнал театр Но по своей популярности у иностранного зрителя. Европейцы были к тому моменту уже хорошо знакомы с японской театральной гравюрой – афишами, изображавшими отдельные сцены из пьес и популярных актеров Кабуки. Новая история театра Кабуки началась в 1886 г. с образованием «Общества театральных реформ» (*Энгэки кайрё:кай*), провозгласившего в качестве одной из главных целей – избавление театра Кабуки от актеров, исполнявших роль *онна-гата* (т.е. мужчин, игравших женщин). В этот момент появляются новые смешанные коллективы, состоявшие из актеров обоих полов, профессионалов и любителей, которые практически не исполняли пьесы Кабуки из «старого» репертуара, но мелодраматические и остросоциальные вещи «на злобу дня». Это направление стало называться *Симпа* («новой школой» в отличие от «старого Кабуки»). В 1879 г. представление Кабуки посетил бывший американский президент Улисс Грант, одобritельно отзывавшийся об увиденном действе, а с 1899 г. старые и новые труппы театра Кабуки стали выезжать на гастроли по странам Европы и Америки, благодаря чему Кабуки приобрел широкую известность и популярность в среде режиссеров-авангардистов, которых поразили возможности интерактивного взаимодействия со зрителем с помощью длинного помоста *ханамити* и знаменитой вращающейся сцены *маварибутай*. Также важно отметить роль японской четы актеров в становлении нового театра в Японии – актера Каваками Отодзиро и гейши Садаёкко, успевшей покорить и очаровать западный мир эстетикой своего варианта «классического японского театра» [Downer]. Именно им в 1908 г. было суждено возглавить императорскую школу воспитания актрис, которая стала частью школы актерского мастерства при императорском театре, в котором девушек обучали в том числе и традиционному стилю игры, танцам и песням театра Кабуки. В числе членов-учредителей школы числились и два министра – иностранных дел и образования и просвещения, что говорит о государственной важности нового проекта, который должен был обеспечить верный путь развития японской нации. В 1911 г. был открыт и сам Императорский театр и выращенные там «императорские актрисы» стали выступать на сцене. В том же году девушки участвовали в постановке «Общества помощи искусству» под руководством Цубоути Сёё, избравшего для дебюта ультрасовременную пьесу «Кукольный дом» Ибсена, центральной темой которой было осмысление печального положения женщины в современном обществе. Так, новый театр представил на общественный суд образ «новой женщины», который, однако, в скором времени пришлось пересмотреть в связи с утверждением официально восплаваемого образа женщины как «хорошей жены и мудрой матери» (*рё:сай кэнбо*) [Koymata]. Воспитанницы Императорского театра, как и другие актрисы – представительницы *онна-сибаи* («женского театра») – направления, зародившегося на останках, распущенных в начале эпохи Мэйдзи придворных женских театров [*Коикэ*] – как

раз служили воплощением новой женской ролевой модели в обществе. Поскольку театр теперь стал не просто развлечением, но определялся как «культурное достоинство страны», то внимание к первым шагам женщин-актрис было более чем пристальным.

По окончании русско-японской войны в моду постепенно начинают входить в качестве хобби увлечения эпохи Эдо. В домах новых аристократов исполняют напевы *утаи*, танцы *симаи*, организуют хоровые выступления *хаяси*. Театр Но в качестве увлечения и хобби (*сю:ми*), с конца периода Мэйдзи входит и в дома простых японцев, подражающих императорской чете. С 1910-х гг. стала подчеркиваться важность образовательной функции женщин из потомственных семей актеров, которые могут правильно воспитать новое поколение актеров, в том числе преподавая им основы искусства Но. С развитием пропаганды на распространение идеалов национальной культуры жены и дочери профессиональных актеров стали играть важную роль в популяризации искусства, преподавая его более широким слоям населения, а уже не только элитам. Как подробно разбирает в своей работе немецкая исследовательница театра Но Барбара Гейлхорн популяризация практики Но велась на государственном уровне в целях вырастить новое поколение здоровых телом и духом японцев [Geilhorn]. В 1907 г. в специализированном журнале по искусству Но предложили позволить женщинам выступать без масок с танцем в пьесах, шедших третьим номером (т.е. в пьесах цикла «о женщинах»), а также начать воспитывать женщин-исполнительниц [*Икэноути*]. В отличие от Кабуки, где всегда есть опасность женщине предстать в «непотребном виде», изображая куртизанку, в театре Но подобного рода женских образов практически не существует (а если и есть, то это благородные, умудренные и достигшие просветления персонажи), а потому в начале Мэйдзи женщинам было позволено участвовать в постановках пьес Но [*Курата*]. В конце 80-х годов XIX в. женщинам позволили выступать на сцене в школах Хосё и Кандзё [*Курата*, с. 12–13]. Вплоть до начала эпохи Тайсё (1912–1926) «женщинам из именитых школ» (*мэйрю: фудзин*) в качестве проявления высокого уважения позволяли аккомпанировать на барабанчике *коцудзуми* во время исполнения священной ритуальной пьесы «Окина».

После получения в 1886 г. разрешения выступать в смешанных труппах, актрисы «новой школы» Кабуки устремились покорять большие города. В эпоху Мэйдзи в Токио блистала Итикава Кумэхати (1846–1913), который меж тем запрещалось играть на сцене «крупных театров» Кабуки (*о:-сибай*), но только в «малых» (*ко-сибай*). Выступления чисто женских трупп Кабуки были популярны вплоть до конца эпохи Мэйдзи. С конца периода Тайсё девушек постепенно стали «выживать» из индустрии «классического искусства». Женские труппы стали заниматься не менее популярными в народе постановками «боевых» сцен на мечах в стиле Кабуки (*кэнгэки*). Несомненного успеха в организации таких представлений силами женской труппы достигла Накамура Касэн (1893–1969). Однако выход женщины на сцену представлялся либо чем-то несурзным и легкомысленным, либо чем-то в принципе непозволительным для «хорошей жены и мудрой матери». В первой половине XX в. социальное положение актрис

было крайне амбивалентным. С одной стороны, они были узловой точкой в дискуссии о модернизации театра, но в то же время рассматривались в качестве угрозы общественной морали. Как это показано в фильме 1930 г. «Повесть о плывущих водорослях» (Укигуса-моногатари), японского режиссера Одзу Ясудзиро (1903–1963), известного своим талантом изображения «привлекательных и чистых» женских образов, судьба актрисы рассматривалась в качестве малопривлекательного варианта для женщины, которая блюла свою честь и хотела более-менее удачно выйти замуж.

После Второй мировой войны в традиционных театрах, как и в театральной индустрии в целом, наступил период стагнации. Однако именно в это сложное время на театральных подмостках появляется ряд коллективов юных девочек, исполняющих классические пьесы театра Кабуки. Самым известным девичий коллектив носил название *Итикава сёдзё Кабуки-итидза* (Труппа девочек-исполнительниц Кабуки) [Leiter]. На момент дебютного выступления на публике в 1949 г. в городе Тоёкава (преф. Айти) самой старшей девушке не исполнилось и 16 лет, а самой младшей шел 11 год. Девушки практически постоянно находились в разъездах по стране, потому их коллектив был «аккредитован» только в 1952 г. главой семьи Дандзуро: по имени Итикава Сансё V. Последний специально для проведения церемонии присвоения новых цеховых сценических имен приехал в Хамамацу (преф. Сидзуока) на их выступление, даровав гербовое изображение *мимасу* (три квадратных мерки сакэ, вложенных одна в другую), в центре которого помещался иероглиф «женщина». Встав во главе коллектива, Сансё до конца своих дней не покладая рук работал с труппой, включив в их репертуар более 90 пьес. В Токио труппа дебютировала в 1953 году в Мицукоси Гэкидзё, где их приняли очень тепло, но позднее театральный критик Мацуи Тосиаки напишет: «Девушки ревностно следовали тому, чему их учил Итикава Сансё, работали усердно, но не достигли уровня «искусства». Хотя их и превозносили лучшие критики, они оставались ничем иным, как просто очаровательными девочками, игравшими от всего сердца и потому создавалось ощущение сильного впечатления. Эмоциональный эффект, производимый их выступлением, создал опасность того, что их истинная критическая оценка потонет в море эмоциональных отзывов» [Мацуи, с. 58]. Тем не менее, «это был призыв к оживлению мира Кабуки, который только на первый взгляд казался стабильным. В искусстве Кабуки появились признаки инерции и стагнации. Исполнение пьес старыми актерами напоминало медленное увядание, а следующее поколение не стремилось сделать серьезный качественный рывок. В такой момент труппа девушек-исполнительниц показала глотком свежего воздуха» [ibid].

С тех пор девушки выступали в Токио 1–3 раза в год, в процессе избавившись от префикса *сёдзё* «девочки» и став *онна-итидза*, «женской труппой». Они всегда играли на сценах лучших театров городов, хотя со временем критики к ним стали строже и «эффект новизны» пропал, а финансовой поддержки от «семьи», чьего руководителя не стало, девушки не получали. Группа сошла с подмостков в начале 1960-х гг., только по случаю устраивая представления, что продолжалось вплоть до 1990х гг. Более «официально одобренных» профессиональным сообще-

ством женских трупп Кабуки не появлялось, хотя отдельные любительские женские коллективы «мусумэ-кабуки», участвующие во всевозможных театральных конкурсах существуют и сегодня [Японская Ассоциация].

В отличие от профессионального театра Кабуки, куда женщине сегодня попасть в принципе невозможно, в театре Но женщины стали частью профессионального сообщества исполнителей после Второй мировой войны, в чем большую роль сыграла первая в своем роде профессиональная актриса театра Но Цумура Кимико (1902–1974) [*Канамори*]. Во многом этому процессу адаптации женщин в мужском коллективе способствовали и условия послевоенного времени: значительные утраты в актерском составе, а также угасание интереса к бывшему в годы войны пропагандистским театру. Теперь на театральных подмостках ставили пьесы-призывы о мире, пьесы-молитвы за упокой душ невинно убиенных, новые пьесы *синсаку-но*: об ужасах атомной катастрофы, главными действующими лицами которых были именно женщины. Российский исследователь театра Но Анарина Н.Г. в середине 1984 года писала о «женского засилье в среде любителей, которое грозит переброситься в профессиональную сферу» [Анарина, с. 163]. Всего через пару лет после выхода ее книги в *Ногаку кёкай* (Ассоциация театра Но) были официально приняты первые профессиональные исполнительницы Но. Участие в этой организации – вопрос престижа для любого актера, а вступление в Ассоциацию возможно только при достижении 30-летнего стажа непрерывной сценической деятельности. В Ассоциации театра Но на сегодняшний день из 1400 членов более 200 – женщины [*Харада*, с. 190]. В июле 2004 года произошло еще одно знаменательное для театрального мира событие – 22 исполнительницы Но были удостоены звания «живого национального сокровища» (*нингэн кокухо*;) и вошли в список «нематериального наследия культуры» страны, что во многом произошло именно благодаря увеличению влияния женских сообществ в поддержку исполнителей Но [*ibid*]. Четырнадцать лет назад многие были воодушевлены возможностью обновления традиции и даже появления нового направления или жанра женских Но. Так, например, Мияниси Наоко написала статью о возможности появления нового жанра в Но, основанного на новой специфически женской эстетике исполнения, а также о появлении «новых пьес» *синсаку-но*;, написанных специально для женских трупп [*Мияниси*]. Самым перспективным и реализуемым она, правда, посчитала проект развития танцев Но (*но-маи*) в качестве отдельного жанра, по аналогу с историей появления *нихон буё* из танцев Кабуки. Также Мияниси рассмотрела перспективы дальнейшего развития деятельности актрис в роли просветителей, которые помогут донести красоту японской традиционной культуры до юных японцев и иностранцев. Кроме последнего пункта, сегодня ни один из указанных в статье проектов не превратился в тенденцию.

В наши дни женщине трудно пробиться в мир театра Но уже не столько по социально-культурным соображениям, но исходя из проблем необходимости соответствовать принятому в театра Но эстетическому образу. Этой проблеме с 1992 г. посвящались специальные ежегодные открытые мастер-классы профессиональных исполнительниц Но с последующим обсуждением увиденного. Так,

25 июля 1992 г. состоялась первая встреча: «Наблюдение за женщиной-исполнительницей Но: основы игры и произведения» (*Дзёсэй но: гакус-о миру. Энги-но кихон то сакухин*) [Мияниси, с. 6]. На встрече проводилось сравнительное исследование мужского и женского Но, особенно с точки зрения техники исполнения базовых *ката* и *утаи*. Комиссия из профессиональных актеров пришла к выводу о том, что к навыкам исполнения базовых *ката* женщинами претензий нет, а вот с пением возникли проблемы. Заслушав чисто мужской, чисто женский и смешанный хор, комиссия пришла к выводу о том, что смешанного исполнения следует избегать. Так было проведено еще три семинара с интервалом в один год. По итогам этих встреч 23 октября 1997 г. Национальный театр Ногаку-до предоставил свою сцену для открытого мастер-класса под названием «Вечера женского Но» (*Дзёсэй ногакуси-но юбэ*), что стало первым появлением женщин на сцене театра за 14 лет с момента его создания.

Женщинам, если только они не выступают полностью женским составом, до сих пор запрещают играть на сцене некоторые мужские роли. Это касается, в частности ролей без маски. Проблема тут состоит в том, что мужчина без маски – это всегда мужчина, а обратная ситуация просто не представима. Женщина на сцене без маски – запрет. Также, долгое время существовал запрет на исполнение женщинами значительных для театра Но пьес, таких как ритуальная пьеса «Окина», которую не каждый мужчина-актер в праве исполнить, или пьеса «Додзёдзи», которую традиционно доверяют исполнить только тем актерам, которые получают специальные наставления (*о-нараи*). Выступление в таких пьесах в главной роли *ситэ* отмечает веху в профессиональной жизни актера, служа своеобразным экзаменом на профпригодность. Женщинам часто отказывали в получении таких наставлений, не утруждаясь аргументировать причины отказа. Так, в школе Хосё разрешение сыграть в пьесе «Додзёдзи» впервые было получено актрисой Утида Ёсико в 2005 году в возрасте 68 лет.

Исполнительница ролей *ситэ* школы Кандзэ Удзава Хиса (1949 г.р.) во время своих регулярных семинаров, организованных сообществом Тэссэнкай, на которых автору статьи удалось побывать во время годовой стажировки в Токио в 2013–14 гг., рассказывала о тех трудностях с которыми сталкивается профессиональная актриса в театре Но. Физическая сила и выносливость, необходимые для исполнения в особенности главных ролей в пьесах Но, когда на актере оказывается порой лишних 30 килограмм одежды – это то, с чем женщины-профессионалы справляются достаточно спокойно. Хуже дело обстоит с невысоким ростом и небольшой в объеме женской фигуры, которая теряется на фоне крупнотелых мужчин. Женщинам часто приходится обматывать туловище и перевязывать грудь, специально горбить плечи во время выступления, при этом подкладывать полотенца под плечи и оборачивать в них руки, чтобы казаться массивнее в нужных местах. Многие современные исполнительницы сталкиваются с проблемой неподходящих по размеру кимоно, которые приходится бесконечно закручивать за пояс оби, что часто приводит к дисбалансу фигуры и, соответственно, неправильному образу. К тому же переодеваться надо часто во время самого представления и тут над костюмом приходится слишком долго возиться, что задерживает

течение действия. То же касается и масок, большинство из которых оказываются слишком крупными для женского лица. Маска сидит не плотно, от чего в первую очередь ухудшается слышимость голоса исполнителя.

Принципиально мужская эстетика образа и мужские «техники тела» – это не главная проблема современных исполнительниц, которые готовы подстраиваться под существующие нормы, в стремлении доказать свой профессионализм и право стоять на сцене рядом с мужчинами. Высота и тембр женского голоса и по сей день остаются камнем преткновения в спорах о возможности организации выступлений смешанной группой мужчин и женщин. Дело в том, что в отличие от театра Кабуки, в Но исполнитель искусственно не повышает голос при исполнении женской роли. Лишь маска, парик и кимоно указывают на то, что перед нами женщина. Актрис специально не обучают понижать высоту голоса, однако, это происходит естественным образом во время многолетних тренировок, но женский тембр голоса все же отличен от мужского, а потому не заметить «подмену» достаточно сложно. В итоге, как мы понимаем, складывается парадоксальная ситуация: женщины играют мужчин, играющих женщин. Однако таковы эстетические нормы современного театра Но и будут ли они в ближайшее время трансформироваться покажет время.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Анарина Н. Г.* Японский театр Но. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1984.
- Balet J.-C.* Un theartre modern au Japan//L'Illustration, Paris : J. Dubochet, April 1, 1911
- Demarzat V.* Sur le Thatre japonais // L'Oeuvre, June, 1910
- Downer L.* Madame Sadayakko: The Geisha Who Bewitched the West. New York: Gotham Books, 2003
- Geilhorn B.* Frauen und das N der Meiji-Zeit. Vom Zeitvertreib hherer Tchter zum krperlich-geistigen Schulungsprogramm der japanischen Staatsbrgerin//NOAG, №178, 2005, С. 237-253
- Groemer G.* Nō at the Crossroads: Commoner Performance during the Edo Period// Asian Theatre Journal, Vol. 15, No. 1, 1998
- Ikegami E.* Bounds of civility: aesthetic networks and political origins of Japanese culture. Cambridge: Cambridge University Press. 2005
- Koyama S.* The “Good Wife and Wise Mother” ideology in Post-World War I Japan// U.S.-Japan Women’s Journal, №7, 1994, С.31-52
- Leiter S.* Kabuki at the Crossroads: Years of Crisis, 1952-1965, Leiden, Boston: Global Oriental, 2013
- Икэноути Н.* Дзёси то но:гаку («Женщины и театр Но»)//Но:гаку, 4-8, Токио: Но:гаку кэнкю:кай, С. 13-17
- Канамори А.* Дзёрю: тандзё. Но:гакуси Цумура Кимико-но сё:гай («Рождение женской школы: дело жизни актрисы театра Но Цумура Кимико»). Токио: Хосэй дайгаку сёппанки, 1994
- Коикэ С.* Онна сибай («Женский театр»)//Нихонси дайdzитэн, Т.1, Токио:

Хэйбонся, 1992

Кумэ К. Токумэй дзэнкэнко:си бэйо: кайран дзикки («Записки об увиденном полномочной комиссией в Америке и Европе»), Токио: Иванами бунко, 1978
Курама Ё. Мэйдзи но:гакуай-но хикари то кагэ («Свет и тень Общества театра Но в период Мэйдзи»)/Но:гаку кэнкю:, №25, Токио: Хо:сэй дайгаку сюппан, 2001, С.12-13

Кэйтё кэнбусё («О слышанном и виденном в период Кэйтё [1596- 1615]»)/Нихон сёмин сэйкацу сирё сюсэй, Т. 8, Токио: Санъити сёбо, 1969, С.591

Мацуи Т. Сэнго кабуки нэндайки – Такэти Кабуки то Нисима Кабуки («Хроники послевоенного Кабуки: Такэти Кабуки и Нисима Кабуки»)/Кикан дзасси кабуки, №9, 1971, С.58

Мияниси Н. Дзёсэй но:гаку-но кано:сэй («Возможности женского искусства Но»)/Ю:го: бунка кэнкю:, №6, 2005, С. 2–21

Сайкаку И. Ко:сёку итидай отоко («Любовные похождения одинокого мужчины»)/Сайкаку-сю, Нихон котэн бунгаку тайкэй, Т. 47, Токио: Иванами сётэн, 1957

Тояма М. Энгэки каирё:рон сико: («Мои размышления о реформировании театра»)/Мэйдзи гэйдзюцу. Бунгаку ронсю: («Собрание сочинений о литературе и искусстве эпохи Мэйдзи»), Т. 79, Токио: Тикума сёбо:, 1975

Харада К. Гэндай гэйдзюцу тоситэ-но но: («Но как современное искусство»).

Сэкай сисо: дзэминару, 2014

Японская Ассоциация исполнительниц Кабуки. Нагоя мусумэ-кабуки
[Электронный ресурс] <http://www.musumekabuki.com/nagoya/onnageinou/index.html>

Ким Суджин

Традиции корейских народных представлений в современном моноспектакле

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КИМ СУДЖИН, аспирантка, кафедра режиссуры драмы, ГИТИС, г. Москва
trotz2017@naver.com

KIM SOO JIN, Postgraduate Student, Drama Directing, GITIS
trotz2017@naver.com

SUMMARY:

KOREAN FOLK PERFORMANCES IN CONTEMPORARY MONODRAMA

The increasing interest to one actor theatre in Korea is caused by the presence of pansory in Korean folk tradition. Nowadays the Korean folk performance tradition is widely used by directors in contemporary monodramas. We analyze two performances: “The Byeoksok fairy” by Bae Sam Sik (director – Sohn Jin chaek, actress – Kim Sung nuy) in which traditions of the Korean folk performance madan nori are used; and “Mother Courage and Her Children” by B. Brecht which was staged in pansory style (director – Nam In woo, actress – Yi Ja ram).

KEYWORDS: Korean folk performance, contemporary monodrama, Korean theatre.

АННОТАЦИЯ:

Возрастающий интерес к театру одного актера в Корее обусловлен существованием в народной традиции корейцев такого жанра, как пхансори – баллады, исполняемой сказителем под аккомпанемент барабана. В настоящее время режиссеры активно используют традиции народных корейских представлений в современных моноспектаклях. В докладе анализируются два спектакля: «Волшебник в стене» известного корейского драматурга Бе Сам Сика (режиссер – Сон Чжин Че, исполнительница – Ким Сон Нё), в котором используются традиции корейского народного представления Мадан но ри; а также «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта, который поставлен как жанре пхансори (режиссер – Нам Ин У, исполнительница – И За Рам).

Ключевые слова: корейский театр, корейское народное представление, современная монодрама.

СТАТЬЯ:

В современном театральном процессе моноспектакль начинает занимать все более прочное положение. Возрастающий интерес к театру одного актера в Корее обусловлен существованием в народной традиции корейцев такого жанра, как пхансори – сказания, баллады, исполняемой сказителем под звуки барабана.

Традиции народных корейских представлений стали использоваться в моноспектаклях сравнительно недавно, и, хотя первый спектакль, основанный на обрядах шаманизма, был поставлен еще в 1969 г., долгое время это направление не находило последователей, и лишь в 2005 году был поставлен спектакль «Волшебник в стене» известного корейского автора Бе Сам Сика (режиссер спектакля Сон Чжин Че).

Пьеса основана на реальных событиях, которые произошли с испанской девочкой, отец которой скрывался от режима Франко. События описаны японской писательницей Худа Нёсихуки, лично знакомой с героиней истории. Бе Сам Сик использовал эту историю для своей драмы, которую он написал от лица дочери специально для монотеатра. События в пьесе перенесены из Испании в Корею, где в 1950-х годах также сложилась непростая политическая обстановка.

Действие спектакля происходит после Корейской войны (1950–1953). Уже пожилая дочь рассказывает о своих родителях, деревенских ткачах, и о своем отце, который тайно прожил в стене своего дома 40 лет, вынужденно скрываясь от гонений за антиправительственные идеи. Он получает возможность выйти из своего укрытия лишь в 67 лет, когда жить ему остается совсем немного.

Впервые встретившись с волшебником в 5 лет, девочка не подозревает, что это ее отец, между ними завязывается крепкая дружба. И только повзрослев она узнает правду. Спектакль музыкальный. Жанр спектакля восходит к корейскому народному театральному жанру мадан нори. Актриса Ким Сон Нё является известной исполнительницей мадан нори и владеет всеми видами корейского народного искусства: танцем, вокалом, игрой с маской.

Рассказ героини – уже повзрослевшей дочери – прерывается песнями, в которых она под музыку выражает свои чувства. Вокал появляется только в самых напряженных моментах, когда обычными словами чувства выразить уже невозможно.

Как это принято в мадан нори, спектакль начинается со свободного импровизационного обращения к зрителям, таким образом создается атмосфера площадного театра. Каждый раз она начинает спектакль по-разному: может спросить о погоде или предложить зрителям традиционное печенье.

Постепенно актриса переходит к тексту пьесы и обращается к «духу театра». Так как корни народных корейских представлений восходят к шаманизму, то место представления всегда наполнено «духами». Актриса – не шаманка-мудан, но она с таким же уважением относится к различным божествам и видит их вокруг. Обращаясь к «духу», сидящему наверху, она оказывает ему уважение, настраивая публику на предстоящее действие. Однако слово «дух» звучит жутковато, и актриса, посоветовавшись со зрителями, решает называть его «волшебником». Это особый момент настройки зрителя на восприятие спектакля. Поднимаясь

на сцену, актриса начинает рассказ о своей истории про «волшебника» и переходит к сюжету пьесы.

Несмотря на то, что традиционные представления мадан нори всегда шли на открытых площадках, спектакль «Волшебник в стене» идет на обычной сцене, где зритель смотрит спектакль с одной стороны. Это лучше, как для исполнительницы, так и для зрителя, так как в этом случае не раскрываются все театральные приемы, которыми пользуется актриса. При этом минимализм оформления, идущий от уличного народного представления, сохраняется.

В соответствии с канонами народного представления в спектакле много музыки, которая, хотя и питается народными корнями, все же более современна и написана специально для спектакля композитором Ким Чо Хваном. В спектакле звучит даже русская песня о Стеньке Разине «Из-за острова на стрежень», которая возникает во время первого появления волшебника и становится особым символом спектакля – символом братоубийственной войны.

Актриса одна играет все роли в спектакле и является рассказчиком истории одновременно. При этом, преобразаясь из одного образа в другой, актриса успевает, импровизируя, общаться со зрителем, легко взаимодействует с ним и поддерживает его внимание. Так, перед антрактом она доверительно говорит зрителю: «Мой муж хочет немного отдохнуть. Вы не против?» По сути такое обращение является элементом чхуимсе – стремлением получить поддержку зрителя, которая так необходима в традиционном народном театре для взаимного обмена энергией между актером и публикой.

Большое внимание в мадан нори уделяется голосу, дыханию и дикции, которые позволяют актрисе вести спектакль в течение 1,5–2 часов, постоянно меняя роли. Ведь ей приходится резко переходить от тихого шепота к плачу или громкому смеху, и в такой смене важно уметь не терять внутренний действенный импульс

По сюжету спектакля актриса передает зрителю исконные корейские эмоции – хан, чон и хын – которые вызывают у зрителя необходимое эмоциональное восприятие. Так, хан – это страдания отца и переживания матери, чон – это отношения в семье, любовь отца к жене и дочери, дочери к отцу и матери, взаимная поддержка и сочувствие. Хын включается в моменты импровизации и общения актрисы со зрителем, которые наполнены юмором.

Спектакль «Волшебник в стене» – это попытка создания живого современного эмоционально насыщенного сценического действия, где актриса передает зрителю исконные корейские эмоции – хан, чон и хын – которые вызывают у зрителя необходимое эмоциональное восприятие.

В настоящее время набирают популярность спектакли, где народные корейские традиции сочетаются с современным театральным искусством.

В этом смысле интересен спектакль «Мамаша Кураж и ее дети», поставленный по известной пьесе Б. Брехта и решенный в стиле пхансори. В отличие от спектакля «Волшебник в стене», где использованы только некоторые стиливые элементы представлений мадан нори, спектакль «Мамаша Кураж» полностью

выдержан в стиле пхансори.

Традиционные представления пхансори в настоящее время занесены в фонд нематериальных культурных ценностей Кореи и находятся в неизменном виде.

Изначально пхансори сильно трогали души зрителей, исполнители с помощью вокала передавали свои переживания и делились своими чувствами, находясь в постоянном импровизационном контакте с публикой. Сейчас же это лишь особая вокальная техника, которую совершенствуют современные мастера пхансори. Таким образом, этот вид народного театрального искусства перестал развиваться и стал закрыт для импровизации.

Однако в современном корейском театре пхансори стало отдельным стилевым направлением, и спектакль «Мамаша Кураж и ее дети» – хорошее тому подтверждение. Спектакль поставлен режиссером Нам Ин У, исполнительница – И За Рам.

Помимо актрисы на сцене находится небольшой музыкальный ансамбль из трех человек: гитара, ударная установка и корейский барабан (госу). Следуя традиции пхансори барабан задает ритм спектакля, а барабанщик иногда в качестве партнера реагирует на реплики актрисы. Актриса находится в постоянном взаимодействии с участниками ансамбля – двумя мужчинами и женщиной, что соответствует количеству детей мамы Кураж. Музыканты не принимают участия в спектакле как актеры, однако представляя персонажей в прологе и называя поименно своих детей, актриса указывает именно на членов ансамбля.

Под сопровождение барабана актриса в песне рассказывает сюжет пьесы «Мамаша кураж и ее дети». Она очень подробно описывает изображаемые события и персонажей, при этом каждому из них соответствует свой особый ритмический рисунок. Это позволяет зрителю хорошо представлять себе происходящее. Выступая в роли рассказчика, актриса по ходу сюжета преображается в действующих лиц пьесы, выполняя таким образом сразу две функции: рассказчицы и актрисы.

Музыка создает атмосферу, сопровождая каждое событие спектакля. Как известно, сюжет пьесы Б. Брехта прерывается зонгами. Однако в корейском спектакле зонги заменены на разностилевые песни пхансори, которые имеют важное значение в спектакле: с их помощью также происходит создание образа персонажа: каждому персонажу соответствует своя песня.

В спектакле есть пролог и эпилог. В прологе актриса рассказывает зрителям об особенностях пхансори. Здесь же звучит очень старая песня из традиционных представлений. Это песня о войне и трагедии, которую она несет. Обращаясь к зрителю, актриса объясняет смысл этой песни, сетуя о том, что старые песни стали непонятны современному человеку. Таким образом, с самого начала спектакля актриса устанавливает контакт со зрителем.

В эпилоге же она так же обращается к публике, связывая только что рассказанную историю с современностью, и старается настроить зрителей на оптимистический лад.

Взаимодействие со зрителем – чхуимсе – в спектакле играет очень важную роль. Чхуимсе – это момент, когда актриса просит у зрительного зала подбодрить

ее. По-корейски она восклицает: «Чхуимсе!» И в ответ слышит ободряющие возгласы из зала. Например, в сцене, где умирает второй сын мамыши Кураж, опечаленная, она падает, а затем после паузы тихо встает и, обращаясь к зрителям, произносит: «Дайте чхуимсе! Это поможет мне продолжать путь». Зрители криками и хлопками поддерживают актрису. После этого наступает антракт.

По традиции пхансори исполнительница пользуется веером. Он находится у нее в руках от начала до конца спектакля, заменяя ей весь реквизит и имея множество функций: он по необходимости становится ножом, винтовкой, курцией. В какой-то момент он выступает в роли сына.

Отдельного внимания заслуживает костюм актрисы, созданный специально для спектакля. Многослойная юбка силуэтом напоминает традиционное корейское платье, однако верх представляет собой жакет, напоминающий военную одежду. Многослойность юбки помогает в создании различных образов спектакля. Например, она использует изнанку юбки, которая оказывается контрастного цвета для смены роли – так показана Иветта Потье.

Основным средством создания образа являются жесты. Для всех персонажей найдены конкретные очень точные жесты. Например, если одна рука на талии, а другая поднята и согнута в локте так, что пальцы ладони указывают вверх, то это символизирует офицера. Меняется жест – меняется персонаж.

Сильным средством создания образа в спектакле служит ритмико-речевая выразительность. И в этом приеме также проявляются традиции пхансори. Для каждого из персонажей найдена особая речевая характеристика. Так, например, офицер показан заикающимся, он никак не может произнести начало приветствия. По-корейски, во время приветствия говорят: «Аньо хисайо», офицер же не может произнести это сразу и у него получается: «Ах-ах-ах». Как если бы русский говорил: «Зд-зд-зд-здравствуйте». Такое специфическое заикание создает также ритмический рисунок характера.

Кроме того, некоторые персонажи пьесы Брехта соотнесены с персонажами традиционных представлений пхансори. Так, Иветта Потье соотносится с героиней традиционных сюжетов, Мадам Пенг – женщиной легкого характера, кокеткой, работающей официанткой в баре. Прежде чем Иветта Потье появляется на сцене, актриса, перевоплощаясь в новый образ, задает особый ритмический рисунок, свойственный Мадам Пенг, и зритель сразу понимает характер нового персонажа.

Пхансори сложен тем, что при создании образа в этом жанре используются разнообразные оттенки голоса. Этот прием используется и в спектакле «Мамаша Кураж». Актриса использует специальную постановку голоса пхансори, когда звук выходит из брюшной полости. Такая техника позволяет владеть многочисленными интонациями голоса, что также помогает в создании образов. В эпизоде, когда мамаша Кураж теряет второго сына, сначала она пытается сохранить спокойствие и сдержанность, но позднее, ее чувства вырываются наружу, и она, как животное, почти рычит низким голосом. После чего следует долгая пауза... Этот эпизод сильно затрагивает чувства зрителей, и они искренне сопереживают персо-

нажу.

Традиционное корейское чувство хан, также свойственное пхансори, имеет важную выразительную функцию в данном спектакле. Так как пьеса Б. Брехта имеет антивоенную направленность, то с помощью хан актриса выражает тяжёлые страдания матери. Хан помогает актрисе глубоко воспринять и передать зрителю те беды, которыми наполнена жизнь мамы Кураж во время долгой войны.

Итак, несмотря на то, что в спектакле сильны традиции пхансори, он вобрал в себя и принципы современного театра: спектакль поставлен режиссером, играется на сценической площадке, на сцене присутствуют несколько музыкантов, и спектакль сопровождается музыкой.

Удивительным образом жанр пхансори прекрасно сочетается с эпическим театром Б.Брехта.

Стоит отметить, что в 2007 г. И За Рам сыграла в стиле пхансори еще одну пьесу Б.Брехта «Добрый человек из Сычуани» также в постановке Нам Ин У. Оба спектакля выезжали в США, Францию и Польшу, где были показаны с большим успехом. Традиционный корейский жанр получил современное воплощение, обрел театральность, а значит имеет потенциал к дальнейшему развитию.

Анализ двух современных корейских моноспектаклей показывает, что традиции народного корейского спектакля имеют большое значение в театральной практике Кореи, однако это не значит, что корейский моноспектакль основывается только на народных традициях. Народные корейские представления в настоящее время испытывают второе рождение, многие молодые люди изучают пхансори и мадан нори, объединяются в любительские труппы, чтобы обучаться мастерству народных актеров и показывать подобные представления.

Д. А. Гусейнова

Театральное общение как способ межкультурной коммуникации (на примере театра Алжира)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ГУСЕЙНОВА ДИЛЯРА АЙДЫНОВНА, кандидат искусствоведения, доцент,
ст.н.с. Сектора искусств стран Азии и Африки
dilara-50@mail.ru

GUSEINOVA DILYARA, Ph D in Art History, Senior Researcher of State Institute for
Art Studies
dilara-50@mail.ru

SUMMARY:

In the 20th century, the theater began to gain lines of an open system, incorporating diversity of social, psychological and cultural values. The theatrical culture of the Arab countries, including Algeria, and is today in process of live development, mastering not only national art traditions, but also variety of achievements of world theatrical practice. Owing to historically developed features, the culture of Algeria developed as result of interference of folklore, way of life of Arab tribes, traditions of the Andalusian and Turkish cultures.

KEYWORDS: national art traditions, modern culture of arab countries, Algerian national theatre, scenic language, dialect.

АННОТАЦИЯ:

Национальный алжирский театр – детище художественной жизни XX в. Начав свою деятельность с любительских трупп в 1920-е гг., он лишь в 1960-е гг. завоевал право называться профессиональным. Театральная культура Алжира в настоящее время находится в процессе постоянного живого развития, осваивая не только национальные художественные традиции, но и многообразие достижений мировой театральной практики. Это, пожалуй, одна из основных особенностей не только культуры Алжира, но и всего Арабского Востока. Несмотря на то, что Алжир, был колонией Франции на протяжении 130 лет, арабская культура, проявила исключительную живучесть. Вопреки давлению ассимиляции, диалект и народный фольклор успешно развивались и обогащались в контакте с культурой европейской. В силу особенностей исторического развития, культура Алжира

имеет как сходства, так и отличия от культуры других арабских стран. Она складывалась как результат взаимовлияния фольклора, уклада жизни и быта автохтонов – берберов и арабских племен, пришедших в Магриб в VII–XI вв., традиций андалусской и турецкой культур. Начиная с IX в. страны Магриба приняли вместе с исламом и язык Корана, который стал языком литературы, науки и религии, в то время, как разговорные диалекты оставались средством выражения устного народного творчества

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: национальное традиционное искусство, современное культура арабских стран, алжирский национальный театр, сценический язык, диалект, франкоязычные драматурги.

СТАТЬЯ:

Двадцатый век отмечен процессами интенсивно развивающейся культурной интеграции. Театральные «время и место действия» как бы расширили свои границы, охватывая не просто отдельные регионы или страны, а порой целые континенты. В этой ситуации театр стал приобретать черты открытой системы, вбирающей в себя многоликость социальных, психологических, культурных ценностей. Ярким тому примером служит постановка П. Бруком «Махабхараты».

Национальный алжирский театр – детище художественной жизни XX в. Начав свою деятельность с любительских трупп в 1920-е гг, он лишь в 1960-е гг. завоевал право называться профессиональным. Но между этими двумя датами – целая историческая эпоха с ее революционными идеями, национально-освободительной войной, которая оставила свой след в театре. Театральная культура арабских стран, и Алжира в том числе, и сегодня находится в процессе живого развития, осваивая не только национальные художественные традиции, но и многообразие достижений мировой театральной практики.

Алжир был колонией Франции в течение 130 лет. Почувствовав угрозу полного искоренения, алжирская культура проявила исключительную живучесть. Вопреки давлению ассимиляции диалект и народный фольклор успешно развивались и обогащались в контакте с культурой европейской. Этому способствовали сохранившиеся патриархально-клановые связи, традиционные уклады, популярность старинных арабских сказаний, обрядовых песен. В силу исторически сложившихся особенностей культура Алжира имела характерные черты, отличающие ее от других арабских стран. Она складывалась как результат взаимовлияния фольклора, уклада жизни и быта автохтонов-берберов и арабских племен, пришедших в Магриб в VII–XI вв., традиций андалусской и турецкой культур. Начиная с IX в. страны Магриба приняли вместе с исламом и язык Корана, который стал языком литературы, науки и религии, в то время как разговорные диалекты оставались средством выражения устного народного творчества. Главными носителями устной словесности были поэты-сказители – гавваль. В средние века странствующие сказители составляли целые союзы. Особой популярностью среди сказителей пользовались романы-эпопеи – сиры. Тот или иной рассказчик выбирал для себя определенную эпопею, многие годы совершенствуясь в ее исполне-

нии. Чтение сиры предполагало включение муашшаха – жанра вокальной лирической поэмы, которая связана с народной андалусской традицией и ее диалекта.

Функции сказителя не ограничивались лишь развлечением толпы. Незатейливые «спектакли» уличного театра помогали широким народным массам знакомиться со своей историей, развлекая и просвещая, сказительское искусство, по сути, являло собой единственный нерелигиозный выход к культуре. Художественные приемы и стилистические принципы сказителей явились формообразующими в становлении таких театральных зрелищных форм, как теневой театр и театр кукол Карагёз, появившихся в странах Северной Африки в XVII в., впитавших в себя мироощущение народных масс, их смеховую культуру. Эти традиции стали развиваться и в выступлениях бродячих актеров и танцоров, подчиняясь законам сценического искусства театра живого актера, привлекая такие средства выразительности, как музыка, танец, песня.

Алжирский национальный театр начал набирать силы в годы, последовавшие за Первой мировой войной. Подъем освободительного движения в 1920-е гг. послужил основой для объединения образованной части населения. Театры, выстроенные колониальными властями в крупных городах Алжира, где на французском языке давали представления местные или гастролирующие труппы, долгое время оставались привилегией европейцев. Стимулом к созданию собственной театральной труппы послужили гастроли египетского актера Дж. Абъяда в 1921 г. и известного певца Аззедина в 1922 г. Воодушевленные этим примером образованные алжирцы-буржуа и студенты медресе взялись за создание собственного театра. Преследуя поначалу просветительские идеи, первые руководители культурных центров – Мансали, Хассан Катёб, Си Мух, Мохаммед Ферхи – ставили небольшие пьесы на литературном арабском языке. Главным притягательным моментом для зрителя в этих ранних театральных опытах был концерт после спектакля. Зритель шел на своего любимого певца или музыканта. На первых порах становления театра именно музыка скрашивала первые робкие сценические постановки актеров-любителей, но не спасала от материальных затруднений. На пороге 1926 г. перед молодым театром стала дилемма – либо путь элитарного театра на классическом арабском языке, понятного только образованной публике, либо демократический путь диалектального театра. В 1926 г. актер Аллалу написал на алжирском диалекте фарс, героем которого стал Джеха – герой народных сказок и легенд, неунывающий крестьянский парень. После успеха пьесы «Джеха» алжирский театр стал «изъясняться» в основном на диалекте, но спор между литературным арабским языком и диалектом продолжается и сегодня.

В 1920–1930-е гг. в крупных городах – Алжире и Ороне – французскими властями для мусульман устраивались «арабские балы» или «мавританские вечера». Появление в это же время алжирского музыкального общества «аль-Мутрибийя» под руководством певца и музыканта М.Баштарзи было абсолютным новшеством для алжирцев. Предполагаемые в паузе между музыкальными номерами театрализованные сценки не нарушали единства программы и получили название сайнете по аналогии с одноактным фарсом испанских представлений.

Можно предположить, что он появился в Алжире вследствие более тесных контактов стран Магриба с Испанией. Душой таких скетчей был актер-комик, обладающий искусством импровизации. Таким в те годы был Р.Ксентини. Особый колорит придавали использование говоров и имитации акцентов алжирца-горожанина, бедуина или селянина, а также жанра городской поэзии хауфи – песни-монолог, песни-диалога.

Используя простое чередование разных художественных средств, когда слово сменялось танцем, песней или пантомимой первые актеры алжирского театра шли по пути сохранения традиционного для народных зрелищных форм синтетического характера представлений, в которых одно из первых мест отводится музыке. В данном контексте кажется естественным тот факт, что театральным делом в Алжире поначалу занимались люди, имевшие музыкальное образование: Аллалу и Дахмун учились у известного музыканта Эдмона Яфиля, Р. Ксентини был автором более 200 песен, М.Баштарзи называли «Карузо пустыни». Ему же алжирцы обязаны знакомством с творчеством Мольера. В 1940 г. им был переведен на алжирский диалект и адаптирован «Скупой», а в 1941 г. – «Мнимый больной» и «Мещанин во дворянстве». Обращение к творчеству французского комедиографа бесспорно расширило ограниченный репертуар алжирской сцены и предоставило возможность поучиться у великого драматурга.

Как постоянно действующий профессиональный организм национальный алжирский театр сформировался в 1960-е гг. после завоевания страной независимости от французского колониального присутствия, что не осталось незамеченным и на Западе. В сентябре 1966 г. состоялась премьера фильма «Битва за Алжир» режиссера Джилло Понтекорво; события войны за независимость Алжира были реконструированы с такой точностью, что художественный фильм был объявлен документальным и вскоре превратился в настоящее пособие по партизанской войне. Кинокартина была сделана по книге одного из лидеров Фронта национально освобождения Алжира Саади Ясефа, который не ограничился положением исторического консультанта, но и снялся в кино, что окончательно размыло границы между жанрами документального и игрового кино.

Своеобразный театральный бум был результатом и победы, и внимания к театру со стороны нового правительства. Первым итогом государственной политики была национализация в 1963 г. здания Оперного театра в г.Алжире, муниципальных театров в Константине, Оране. Декрет также включал решение о создании Национального театра Алжира (НТА). Количество выдвигаемых в то бурное время идей относительно будущего театра превышало его практические возможности, когда в стране крайне остро стояла проблема профессионально подготовленных кадров.

В 1960-е гг. для театра активно стали писать Катеб Ясин, Анри Креа, Мухамед Диб. Их пьесы буквально «дышали» событиями недавней освободительной борьбы, но написаны были на французском языке, что объяснимо – все получили образование во Франции. Но подобное явление вызывало явное неприятие. Драматургия на арабском языке в эти годы только набирала силы. По мнению многих театральных деятелей (Мохамед Будиа, Мустафа Катеб), театральное искусство

на том этапе должно было стать одной из составляющих народного образования. Последний момент приобретал чрезвычайную важность в стране, где был крайне высок процент неграмотного населения. Но для привлечения в театр массового зрителя нужна была понятная и доступная драматургия. Необходимость определения адресата требовала точного выбора формы общения с ним: сближение актуальной проблематики с понятными формами народных зрелищ. Именно этими задачами определялась репертуарная политика Национального Театра Алжира в 1960-е годы, сочетавшая постановки пьес основного режиссерского состава и адаптированных пьес западноевропейских классиков; в то же время пьесы алжирских франкоязычных драматургов – Катеба Ясина, Анри Креа, – внутри страны практически не ставились, хотя спектакли по ним можно было увидеть даже в Париже (в 1963 г. пьеса К.Ясина «Труп в окружении» была поставлена Ж.-М. Серро на сцене театра Рекамье). Проблема заключалась не только в языке.

Возникла ситуация, когда франкоязычная литературная интеллигенция, полнее осознававшая постреволюционные процессы, оказалась в роли инакомыслящих, расходясь с государственно-патриотической идеологией. С середины 1960-х гг. в магрибинской литературе появляется новый герой, находящийся во внутреннем конфликте с окружающей действительностью. «Травма личности», полученная в войне за независимость, смута в сердце и душе, вызванная серостью будней, медленностью марша вперед, «хитростью и ловкостью приспособленцев и бюрократов, живучесть наследия прошлого – таков глубинный фон произведений «недовольных магрибинцев», и он определяет всю печальную и горькую палитру их красок» [Прохогина, с. 12–13].

Молодые алжирцы М.Бурун, Н.Фарес, Р.Буджедра, а также писатели старшего поколения К. Ясин, М. Диб привнесли в свое творчество ряд блестяще усвоенных приемов авангардистской эстетики, но этот «зашифрованный» стиль письма не способствовал ее популяризации. По всей видимости, франкоязычная литература тех лет несколько опережала своего зрителя и возможности театрального искусства Алжира. Реальный драматургический материал тех лет сводился к адаптированным пьесам Шекспира, Мольера, Брехта, Гоголя, а также постановкам по пьесам местных режиссеров и актеров.

Огромное влияние на становление национального алжирского театра оказал ветеран алжирской сцены Руишед (настоящее имя Ахмед Айд), человек поистине универсального таланта. Блестящий актер комического амплуа, режиссер, драматург, певец, он вобрал в себя лучшие традиции диалектального алжирского театра 1920–1930-х гг. Его пьесы «Хасан Этерро», «Привратники», «Эль-Гула», в которых он исполнял главные роли, входили в репертуарную афишу НТА в 1960-е гг. Каждая из них – отражение определенного исторического этапа страны. Руишед был инициатором создания небольшой труппы актеров, с которыми ездил по стране. Пьесы шли на алжирском диалекте и выдержали более 80 представлений в столице и других городах страны.

Желание сделать театральное искусство достоянием многих, преодолеть влияние кино и телевидения двигало многих молодых актеров и режиссеров к созданию новых театральных коллективов. Одним из таких был «Театр моря» Кадду-

ра Наими (1968), в труппу которого входили молодые люди Орана. Труппа больше была похожа на театральную студию. Основным сценическим принципом театра был старинный обряд аль-халька («круг»), когда зрители располагались вокруг площадки, принимая непосредственное участие в представлении, – актеры ведут беседу со зрителями, спорят, обсуждают, спрашивают совета. У труппы не было своего помещения, они могли играть везде – на берегу моря, на площади, везде, где собирается зритель. Театр существовал на деньги от сборов. Первый нашумевший спектакль «Мой голос, твоё тело, его голос» воссоздавал на сцене становление человека – от первых проблесков мышления до научных открытий и войн против рабства и зависимости. Второй спектакль – «Цена договора» – затрагивал политическую проблему достижения мира между людьми и странами.

В том же 1969 г. появился ещё один экспериментальный алжирский Театр молодежи. В состав труппы вошли актеры и режиссеры радио и телевидения. Художественным руководителем стал Саид Хильми – свою первую пьесу он посвятил проблеме построения демократического общества, активно привлекая к этому процессу молодежь Алжира. Роль героя исполнил сам Хильми, который большую часть спектакля проводил в зрительном зале, ведя диалог с находящейся на сцене молодежью. Каждый из участников представления отстаивал свою точку зрения, зачастую вступая в яростный спор.

Ещё одна экспериментирующая труппа – «Театр и культура» (1967) – была создана под руководством Слимана Бенаиссы и объединила вокруг себя творческую молодежь, которая отдавала предпочтение звучащему со сцены слову. Но каждый спектакль сопровождался и развернутой культурной экспозицией – так, «Персы» Эсхила сочетались с демонстрацией в фойе театра фотографиями памятников античной архитектуры и скульптуры, а во время спектакля «Народ, народ» была развернута экспозиция современных алжирских художников. Таким образом, в подготовительный период вовлекались все члены труппы, каждый из которых нес ответственность за декорацию, музыку, костюмы.

История становления алжирского национального театра невозможна без творчества Катеба Ясина, поэта, драматурга, прозаика, перу которого принадлежат роман «Неджма», «Звездный полигон», тетралогия «Круг репрессий», пьесы «Человек в каучуковых сандалиях», «Дикая женщина», «Война 2000 года» и др. Вынужденный жить на чужбине (до 1970 г. – в Париже), отказавшийся от родного языка (все произведения периода эмиграции написаны по-французски), сформировавшийся как художник в условиях инородной культуры, Ясин как писатель и гражданин целиком принадлежал своему народу. «Французский язык – винтовка, вырванная из рук колонизаторов» – писал Ясин.

Писавшие на французском молодые писатели Алжира сознательно стремились неким нарушением норм литературного языка поразить французского читателя, отделиться от него, оправдаться за взятие у него напрокат его языка, наполнив этот язык взрывным динамизмом. На пути осмысления культуры и истории своих народов интеллигенция Магриба пришла к идее соотнесения специфически национального и общемирового – преемственности национальному фольклору в сознательном и тщательно обдуманном использовании фольклорных мотивов.

В 1950–1960-х гг. фольклорные традиции, «поэтика мифологизирования» ярко проявила себя в литературах «третьего мира» – латиноамериканских и афро-азиатских стран. Здесь бесспорно влияние западноевропейского модернизма. Однако, как отмечает Е. Мелетинский, подобное влияние невозможно без местного внутреннего основания⁷². Возникнув на стыке двух исторических эпох – колониализма и национального возрождения, алжирская франкоязычная драматургия вобрала в себя идеи переходного этапа, используя при этом сложную методику «фольклоризации» повествования в сочетании с западными литературными канонами. Необходимость определения адресата – зрителя, сидящего в зале, – требовала точного выбора формы общения с ним. Путь актуальной проблематики в сочетании с национальными традициями предопределил и особую визуально-сюжетную структуру спектакля. Творчество К. Ясина можно отнести к этому направлению. Первая его пьеса «Труп в окружении» появилась в 1955 году и была напечатана в Париже. Пьеса была посвящена майским событиям 1945 года, когда мирная демонстрация была встречена штыками и пулями со стороны французских властей в Алжире. Но стилистика пьесы оказалась определяющей для всего творчества писателя – использование притчи, легенды давало возможность передать суть событий, минуя реалистическое бытописание.

Пьеса «Труп в окружении» стала первой частью тетралогии «Круг репрессий» (1959), куда вошли пьесы «Порошок мудрости» и «Предки усиливают ярость» и завершающая цикл поэма «Гриф». В основе тетралогии Ясина лежит старинное семейное предание об основателе племени, добровольно ушедшем из жизни, но не покорившемся врагам, который в виде призрака является своим потомкам, чтобы напомнить им о долге перед родиной. Мифологема «смерти-воскресения» распространяется и на других героев тетралогии, переходя от чисто бытовых зарисовок к философским обобщениям. Подобная «графика» повествования напоминает композицию арабского народного романа «сира», когда вокруг фигуры главного героя возникают все новые сюжетные линии. Стилистическую особенность тетралогии определял и музыкальный пласт с вокальными партиями, хором и зонгами под явным влиянием Б. Брехта.

В 1958 г. пьеса была поставлена руководителем французского «Театра Бури» Жаном Мари Серро в Тунисе силами труппы театра «Баладен», затем – на сцене «Театра Мольера» в Брюсселе.

Вскоре К. Ясин завершил работу над пьесой «Порошок мудрости». Вслед за стилистически сложной трагедией К. Ясин пишет фарс, главным героем которого является Джеха – плут и народный мудрец, понятный любому зрителю. Пьеса в постановке Алена Оливье, была впервые показана в 1968 г. на фестивале в Аррасе, затем в Париже в театре «Эпе де Буа». Спектакль, выпущенный Ж.-М. Серро к открытию малой сцены Национального театра в Париже, был поставлен по пьесе К. Ясина «Предки усиливают ярость» (1967). Но это был успех на французских подмостках. В Алжире официальные власти проявляли явную оппозицию

72

«В латиноамериканских и афро-азиатских романах архаические фольклорные традиции и фольклорно-мифологическое сознание, хотя бы и в пережиточной форме, может существовать рядом с модернистским интеллектуализмом чисто европейского типа. Такая многослойность является результатом «ускоренного» развития культуры этих народов в XX в., особенно в послевоенный период» [Мелетинский, с. 368]

по отношению к франкоязычным писателям. Не оставляя попытки осуществить постановку своих пьес на родине, в 1968 г. Ясин перевел пьесу «Труп в окружении» на арабский классический язык в то время, когда основная часть населения отдавала предпочтение разговорному диалекту, результатом чего были полупустые залы. В 1970 г. Ясин вернулся в Алжир и написал на диалекте пьесу «Мухаммед, бери свой чемодан» о трудной судьбе алжирских рабочих в западных странах.

Композиционно пьеса выстроена по правилам фольклорной традиции – история Мухаммеда представляла серию фрагментов, давая возможность импровизировать на сцене, вступая в контакт со зрителем. Таким образом, сюжетная канва пьесы дополнялась усилиями всего актерского коллектива.

2003 г. был объявлен во Франции «Годом Алжира». На сцене Комеди Франсез были показаны две пьесы К. Ясина в постановке М. Касими в исполнении актеров труппы НТА. Творчество алжирского писателя стало символом всего Года Алжира во Франции, а год получил название «Джазаир» (в пер.с араб. – остров).

В другом крупнейшем городе Алжира – Оране труппа регионального театра поначалу формировалась из любительских студенческих трупп, что во многом определило демократический стиль работы. Уд Абдеррахман Каки назвал свою творческую лабораторию «аван-театр» («передовой театр»). Период поиска им собственного театрального языка пришелся на 1950–1960-е гг. В качестве сценического языка был выбран арабский язык эпоса и народных легенд. Подобный эксперимент стал возможным благодаря тем устным традициям, которые Каки впитал еще в детстве. Такие его известные пьесы, как «132 года», «Народ ночи», «Старики» поднимают темы истории алжирского народа, отдавая честь его героическому прошлому и традициям.

С точки зрения сценической техники выражения, интерес сводился к выразительности жеста и потенциальным возможностям рассказчика-меддаха, его умении устанавливать связь с аудиторией в пределах традиционной формы представления – аль-халька. Каки старался сохранить в своих театральных экспериментах вечно меняющееся отношение актер-зритель, в которых меддах был главным инструментом динамики этой связи. Чтобы подчеркнуть ритмику слова, Каки использовал ударный инструмент тбаль, особенно популярный в сельской местности.

В Оранском театре работал и другой талантливый режиссер – А. Аллула. Многолетняя театральная практика позволяет выделить в его творчестве два этапа: первый связан с методом «коллективного творчества», когда спектакль в самом прямом смысле становится детищем всего театрального коллектива – от создания текста до самой постановки, второй – переход к режиссерской работе, функции лидера и организатора всего представления. «Коллективное творчество» как метод постановки стал одним из основных принципов работы труппы Оранского театра в 1970-е гг. Победа в освободительной войне, аграрная революция и демократические преобразования втягивали театр в круговорот политических событий. Первые спектакли «Эль-Мейда», «Эль-Ментудж» оказались созвучны интересам широкого зрителя. Спектакль «Эль-Мейда» был впервые показан

в 1973 г. сельским жителям, затем в НТА и в театре г. Рабата. Пьеса, посвященная работе добровольцев аграрной революции, была перегружена специальными терминами, больше годными для официальной дискуссии, и тем не менее спектакль в доступной форме разъяснял простому феллаху основные положения нового аграрного закона. Спектакль «Эль-Ментудж» (1974), сыгранный в Оране, Тиарете, Алжире и др., представлял собой комплекс из нескольких картин о работе профсоюзов на промышленных предприятиях. Постановки носили агитационный характер: театр, желавший нести искусство массовому зрителю, мог завоевать его в те годы откровенно политическими спектаклями.

Подобные постановки как Оранского, так и других театров тех лет, часто проходили бесплатно во время праздников и на самых различных площадках – на школьных и университетских дворах, деревенских площадях, в заводских столовых. Метод «коллективного творчества» привел к пересмотру некоторых принципиальных положений спектакля. В них стали появляться «вековые признаки» народных представлений аль-халька, когда действие замыкалось в круг, вход и уход актера со сценической площадки теряли всякий смысл, замена костюма происходила на виду у зрителей.

Бесспорным событием истории Оранского театра была постановка пьесы А.Аллулы «Аль-Аджвад» («Великодушные»), завоевавшая призы за лучшую постановку и драматургию на I Фестивале алжирского национального профессионального театра в 1985 г. Пьеса о глубоком человеческом оптимизме вопреки жизненным неудачам состояла из трех перебиваемых четырьмя песнями-балладами самостоятельных сцен, в канву которых введена фигура ведущего-«сказителя». Спектакль отводил зрителю особую роль соучастника, когда актер ломает мизансцену во имя импровизации, идущей из зала: так, после удачного монолога в исполнении актера Сирата Бумедьена зал заставил его повторить монолог еще раз.

Ощутимым результатом «коллективного творчества» было создание в 1975 г. при Оранском театре детской студии. Актеры часто сами придумывали сюжет, осуществляли постановку, при малой финансовой дотации делали декорации и костюмы своими руками. Плодотворное сотрудничество с известным в Оране композитором Блауи Мухаммедом аль-Хауари превращало каждую постановку в музыкальный спектакль, среди которых и один из самых успешных – «Аль-Бхира» («Сад»). В этом спектакле помимо актеров участвовали и куклы, что усиливало впечатление от увиденного.

Традиция детских спектаклей и фестивалей сохраняется в Оране и в наше время. В 2016 г. здесь Министерством культуры Алжира был запущен проект «Little Reader», который проходит и в других регионах страны. Проект назвали «караван профессиональных сказителей», который был запущен с целью ознакомления детей с устным наследием – сказок, историй, легенд. Среди чтецов и собирателей наследия такие известные в Алжире рассказчики, как Махи, Беншемисса и Джамиля Хамиту. Собранный материал записывается современными способами и на разных диалектах. В дальнейшем предполагается издание нескольких книг. Более того, проект включает в себя ряд мероприятий, таких как создание объединений сказителей арабского мира, Африки и Европы, анализ их мастерства с це-

лью привлечения в этот мир юных любителей театра и устного сказа, проведение соответствующих семинаров в школах, обучение этому искусству молодежи.

1990-е гг. для алжирского театра оказались драматическими. Уходят из жизни ведущие театральные деятели: в дорожной аварии погибает постановщик Малек Бугермух, умирают в 1989 г. Катеб Ясин и Мустафа Катеб, в 1994 г. Аллула погибает от рук террористов, Агуми, Бенаисса, Зияни Шериф Айад и многие другие артисты и режиссеры уезжают во Францию, где создают труппы и снимаются в кино. Многие актеры живут и работают между двумя городами – Алжиром и Парижем. Такое положение дел, и политическая нестабильность в конце 1990-х гг. не способствовали появлению талантливых сценических постановок, которыми славился алжирский национальный театр первых лет независимости. Как следствие – отсутствие значимых пьес, написанных алжирскими драматургами на актуальные для страны темы. Многие мировые театры в таких случаях призывают на помощь «классику». Алжирские режиссеры и актеры стали приспосабливать литературные тексты к театральной сцене, обратившись к творчеству Мулуда Маммери, Мухамеда Дибя, Асси Джебар, Мухамеда Касими, Азиза Шауки.

Несмотря на объективную сложность ситуации в театральной жизни Алжира, деятели культуры предпринимают шаги для ее возрождения. Одним из действенных способов являются проведение фестивалей и смотров театральной культуры. Начало этому движению было положено еще в 1969 г., через семь лет после завоевания независимости, в период, когда страна была охвачена революционными идеями новых принципов жизни, – именно тогда в Алжире состоялся Первый Панафриканский фестиваль. Его инициатором был Мохаммед Бенгеттаф, возглавлявший НТА и известный бережным отношением к молодым талантам. Благодаря инициативе Бенгеттафа в 2007 г. начал свою жизнь фестиваль «Алжир – столица арабской культуры».

Второй Панафриканский фестиваль состоялся лишь через 40 лет, в 2009 г. В фестивале приняли участие театральные деятели из 17 африканских стран: Нигерии, Египта, Буркина-Фасо, Ганы, Бенина, Сенегала, Судана, Гвинеи, Чада, Мали, Кот-д'Ивуар, и др. Показы прошли не только в г. Алжире, но и в гг. Оране, Аннабе, Мостаганеме, Тизи Узу и Бежайя. Кроме того, все алжирские региональные театры участвовали в этом фестивале вне конкурса, в том числе алжирский театр из Марселя. Помимо спектаклей, были организованы театральные мастерские, семинары и поэтические чтения. Примечательной была и основная тема дискуссий – «Африканский театр между традицией и современностью».

Крупным культурным событием для Алжира в 2017 г. стал Международный форум, который был посвящен творчеству драматурга Катеба Ясина. На Форум были приглашены исследователи и театральные деятели из таких городов как Алжир, Оран, Тиарет и Аннаба, а также из Франции, Австрии, Туниса и Марокко. Мероприятие включало в себя инсценировку известного романа К. Ясина «Неджма». Помимо театральной постановки, участники литературных встреч обсудили феномен К. Ясина, создававшего свои произведения на двух языках – французском и арабском, которые были и остаются основными языками межкультурной коммуникации алжирцев.

Современная театральная культура Алжира, проявившая способность к самосохранению, демонстрирует безусловную значимость национальной культуры как мирового достояния. При этом богатство ее содержания и наличие в ней общечеловеческих ценностей дают возможность восприятия их представителями других культур. Так, процесс защиты локальных национальных традиций приобретает черты глобального феномена

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Гусейнова Д. Алжирский театр. Очерки истории. М.ГИИ, 1995.

Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976.

Прожогина С.В. Магриб. Франкоязычные писатели 60–70-х годов. М.: Наука, 1980.

Цюй Ва

Звуковые образы музыкальных инструментов Древнего и средневекового Китая в современной китайской фортепианной музыке

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЦЮЙ ВА, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки
quwa2009@yandex.ru

QU WA, Ph.D. in Art History, music education department of the Russian Federation Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
quwa2009@yandex.ru

SUMMARY:

SOUND IMAGES OF MUSICAL INSTRUMENTS OF ANCIENT AND
MEDIEVAL CHINA IN MODERN CHINESE PIANO MUSIC

The author considers one of the style-forming tendencies of the piano music of modern China. It is a versatile dialogue of the millennial history of instrumental culture and the rapid adaptation of the European piano within the framework of the last century. As the oldest national instrument, this process ensures the preservation and actualization of the sound on the professional stage. The author essentially renews the sonorico-color functions of the piano and actively styles the searching of new ideas for contemporary composers and performers.

KEYWORDS: the history of musical instruments, Chinese composers of the 20-21 centuries, piano transcriptions, sonoristic-color imitation.

АННОТАЦИЯ:

Автор статьи рассматривает одну из стилеобразующих тенденций фортепианной музыки современного Китая как разносторонний диалог тысячелетней истории традиционной инструментальной культуры и процесса адаптации европейского фортепиано в искусстве последнего столетия. Древнейшим националь-

ным инструментам этот процесс обеспечивает сохранение и актуализацию звучания на профессиональной сцене. Он же существенно обновляет сонорно-колористические функции фортепиано, активно стимулируя поиск новых идей для современных композиторов и исполнителей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: История музыкальных инструментов, китайские композиторы XX–XXI вв., фортепианная транскрипция, сонорно-колористическая имитация.

СТАТЬЯ:

Изучение фортепианной музыки современного Китая открывает для исследователя целый ряд ее специфических и оригинальных аспектов. Один из них, сохраняя свою уникальность, может рассматриваться и как достаточно универсальный, поскольку формирует не только жанровые модели, языковые и композиционные технологии, но и новые приемы трактовки фортепиано и его иные сонорно-колористические функции. Речь идет о «возрождении» китайскими композиторами XX – начала XXI вв., живущими сегодня в разных странах мира, образа и звучания своих древнейших национальных инструментов. Осознание этого феномена музыкантами, исследователями и слушателями видится более глубоким, если рассматривать его в поле напряженного взаимодействия или диалога современной музыкальной стилистики, звучания наиболее распространенных в Китае традиционных инструментов и очень непростого в культуре этой страны пути европейского фортепиано.

История убедительно доказывает, что в целом ряде стран мира, в том числе и в Китае, создание и усовершенствование многих музыкальных инструментов насчитывает несколько тысячелетий. Например, возраст одной из самых древних китайских флейт около 8000 лет. Однако, большая часть инструментария возникла в эпоху Чуньцю (770–476 гг. до н.э.). При этом, показательно, что национальные инструменты (как древние, так и современные), отличаются широким разнообразием по материалам их изготовления, специфической «архитектуре», приемам игры и сфере бытования. Примечательно, что по двум последним характеристикам (способам звукоизвлечения и условиям бытования) мы находим достаточно много совпадений с аналогичными традициями других стран, в том числе, и европейских. Однако археологическая и исследовательская работа даже с наиболее древними музыкальными инструментами различных областей Китая свидетельствуют о том, что диапазон материалов изготовления и, следовательно, их тембровые характеристики чрезвычайно многообразны и нередко достаточно оригинальны.

Даже самые ранние опыты классификации музыкальных инструментов, предпринятые китайскими учеными древности, насчитывают восемь различных групп природных и предварительно обработанных материалов, предназначенных для их изготовления. В настоящей статье мы делаем акцент на тех из них, которые не только сохранились в культуре нынешнего Китая, но и дали композиторам богатый звуковой материал для его внедрения средствами современного фортепи-

ано.

Среди древнекитайских металлических колоколов, разнообразных по форме и звучанию, выделяется «колокол гимнов» – *сунчжун*, устанавливавшийся, как правило, на западной стороне открытых пространств во время древнейшего ритуала императорских стрельб из лука [Хань Гаонянь, с. 69]. «Отзвуки» именно такого колокола имитированы в заключительной части (под названием «Шум прибоя») фортепианной сюиты Ван Лишаня (1933–2013) «По картинам японского художника Каии Хигасияма⁷³» (известной в Китае как «Доншанкуй», 1979). При этом, общий эстетический эффект явно ассоциируется с финалом фортепианного цикла М.П. Мусоргского «Картинки с выставки», благодаря пианистическим приемам расширения музыкального пространства: активному использованию крайних регистров при «органной» гармонической поддержке средних и нижних октав. Имитация звучания колокола *сунчжун* с учетом его специфики приобрела у Ван Лишаня более свободное метроритмическое и интервальное изложение с преобладанием репетиционной техники. Однако сонорно-кolorистические возможности фортепиано реализованы здесь вне связи с европейской традицией, поскольку отсутствуют ритмическая дробь и кварто-квинтовые «покачивания».

Примечательно, что некоторая часть древнекитайских ударных инструментов изготавливалась из разных сортов камня, в том числе из нефрита, к примеру, нефритовый гонг *минцю*⁷⁴. Инструменты из нефрита имеют в Китае богатейшую историю, они упоминаются во многих китайских мифах и легендах и, благодаря их специфическому звучанию, практически не имеют аналогов в современной музыке. (Вспомним хотя бы, миф о Лань Цайхэ или легенду об игре дочери князя Цинь Мугун на продольной флейте – нефритовом *сяо*, вызывавшей феникса.)

Нередко современные китайские композиторы имитируют звучание традиционных инструментов, струны для которых с древних времен делали из различных видов шелка. Например, цитры: *цин* (7-струнная), *сэ* (в древности 50-, позже 25-струнная), *чжэн* (13–25-струнная), а также древняя ударная цитра *чжу* (обычно 13-струнная). Подробнее приемы имитации звучания струнных в фортепианных сочинениях профессиональных композиторов будут рассмотрены ниже.

Оригинальностью звучания отличалась и группа духовых инструментов, корпус которых сделан из специально обработанной тыквы. Это разновидности губного органа *юй* и *шэн*, варган *хуан*⁷⁵. Но чаще всего, в китайской фортепианной музыке XX в. авторы мастерски имитируют звучание таких духовых инструментов из бамбука, как продольная флейта *сяо*, флейта *юэ*⁷⁶. (Детальные исследования китайских народных инструментов создали Чэнь Цзефэн [*Чэнь Цзефэн*], Е Цоган

73 Хигасияма Каии (1908–1999), известный в Японии писатель и художник. Основное образование получил в Берлинском университете. В течение жизни много путешествовал не только по Японии, но и по Китаю, скандинавским и другим странам Северной Европы. С 1960 г. преподавал в Токийской академии искусств.

74 Об этом инструменте писал Шэнь Ко (1916–1992) в своей энциклопедии «Из бесед в Мэнси».

75 Упоминания уникального варгана хуан с несколькими язычками встречаются со II в., его изображение содержится в музыкально-энциклопедическом труде «Юэшу» («Книга о музыке», 1104 г.) Чэнь Яна. – Примеч. ред.

76 Под этим названием в литературе по истории древних китайских инструментов фигурирует достаточно обширная группа различных флейт с количеством отверстий от трех до семи. Видовым объединяющим свойством флейт этой группы является их происхождение от трубочки для розжига огня (кит. чуйхогуань).

[*Е Цоган*] и Дай Вэй [*Дай Вэй*]. Звучание отдельных инструментов этой группы виртуозно имитирует в своих фортепианных прелюдиях классик XX в. композитор и пианист Чу Ванхуа (ныне живет в Австралии). Примечательна одна из них – «Бамбук на ветру» («Чжэнсяоинь», 1961). Китайское название этого сочинения довольно сложно поддается переводу. Английский вариант – «Bamboo in the wind» («Бамбук на ветру») не соответствует буквальному значению китайских иероглифов: «чжэн» – упомянутая выше цитра; «сяо» – продольная бамбуковая флейта, «инь» – особая напевная форма декламации стихотворений. Параллельное изложение мелодии в октаву без гармонической поддержки подчеркивает прозрачность фактуры. Аккомпанемент в партии правой руки в виде арпеджированного движения по нисходящим ступеням пентатонического лада дублирует опорные (попадающие на сильные доли) звуки мелодии и напоминает «бесплотное», прозрачное звучание цитры чжэн, или *гучжэн* (кит. гу – «древний»). Еще один пример имитации того же традиционного инструмента находим в каденционном разделе прелюдии (*Lento poi accel.*). Пассажи по ступеням китайского лада *гун* (мажорный лад) имитирует скольжение по струнам обеими руками. Второй раздел пьесы по фактуре и гармонии близок к европейскому гомофонному фортепианному стилю. Имитируя звучание флейты *сяо*, Чу Ванхуа использует здесь ритмически простую мелодию, изложенную секундовыми и кварто-квинтовыми созвучиями, без синкоп, с обильной орнаментикой форшлагами (см. подробнее [*Цюй Ва*, с. 129–132]).

На рубеже «старого» и Нового времени китайские ученые для обозначения национальных инструментов стали использовать определение «Хуася» (древнее название Китая), отделив их тем самым от более поздних, завезенных из других стран. Но для китайской культуры решающую роль в процессе иноземных заимствований значительно ранее сыграло возникновение Великого Шелкового пути, второе тысячелетие которого мир отмечает в последние годы. Благодаря ему культуры многих стран Древнего Востока значительно обогатили китайскую музыку новыми инструментами, которые со временем нашли свое устойчивую нишу в профессиональном искусстве Китая и сохраняют ее вплоть до сегодняшнего дня. Став со временем также своеобразным символом страны, эти инструменты (или их «эх») нередко становятся предметом звуковых фантазий в различных жанрах современной китайской музыки. Достаточно назвать в этой связи лютную *пина*, духовой язычковый *били* (ныне инструмент называется *гуань*), барабаны *цзегу*, цянскую (тангутскую) флейту *цянди* и др. (подробнее об этом см. ниже).

Примечательно, что звучание таких китайских инструментов, как, например, цитры *цин* (*гуцин*; а также *гучжэн*), столь характерные для традиционного музыкального искусства, благодаря древнему понятию «вэньжэнь»⁷⁷, стали симво-

77 Понятие «вэньжэнь» насчитывает более трех тысяч лет и представляет одну из древнейших культурных традиций. В самом названии содержится два иероглифа: первый – «вэнь» – имеет широкий круг значений, связанных с письменностью, литературой, образованием и культурой, второй иероглиф – «жэнь» – означает человек, то есть вэньжэнь – это высокообразованный человек, владеющий различными жанрами литературы, искусством каллиграфии, а также другими формами художественной культуры, основанными на импровизации в широком смысле этого слова: музыкальной, поэтической, живописной. Таким образом, вэньжэнь должен был владеть четырьмя видами искусства цинь-ци-шу-хуа: цинь – игра на цитре цинь, ци – китайские шахматы, шу – каллиграфия, хуа – живопись.

лом целого пласта элитарной культуры современного Китая.

Еще раз подчеркнем, что наиболее оригинальными и доминирующими материалами для изготовления инструментов или их деталей были (и часто остаются до сих пор) бамбук, драгоценный нефрит, индийское мелколиственное сандаловое дерево, старый эвкалипт и шелковые нити.

История композиторской фортепианной музыки Китая, в отличие от традиционной инструментальной, очень непродолжительна и насчитывает около 100 лет. (Однако известно, что, первая коммерческая партия клавишных инструментов была завезена в Китай в 1842 году [*Ван Юэцин*]). Последовательно возраставший интерес к фортепиано активно мотивировался студенческим движением «Четвертого мая»⁷⁸. Дело в том, что его участники распевали тексты революционного содержания на мелодии известных зарубежных массовых песен, аккомпанируя себе именно на фортепиано, поскольку ладовый строй традиционных китайских инструментов был несовместим с ладовой структурой европейской мелодики. Процесс ускорялся еще и тем, что в первые годы XX столетия начинают активно развиваться различные жанры массовой патриотической песни. (У Ген-Ир называет их школьными, имея в виду главных адресатов таких сочинений – детей и юношество [*У Ген-Ир*, с. 75]).

Универсальные возможности фортепиано, а также развитие консерваторского образования (напомним, что первая консерватория в Китае была открыта в Шанхае в 1927 году) обеспечили китайской музыке новую ситуацию: традиционные инструменты, в особенности древние, начали последовательно вытесняться.

На фоне многообразных поисков китайских композиторов второй половины XX в. выделяется большая группа сочинений, наиболее тесно связанных с осознанием необходимости реконструировать звучание древнейших китайских инструментов. Речь, в первую очередь, идет о фортепианных транскрипциях, получивших широкое распространение именно в данный исторический период. Вплоть до сегодняшнего дня этот музыкальный опыт остается одним из основополагающих в формировании нового арсенала средств для отражения национальных особенностей «языка» музыки и для создания новых жанрово-стилистических приемов в китайской фортепианной музыке XX – начала XXI вв. Кроме того, частое обращение к произведениям такого рода обусловлено их легкостью для восприятия широкой и разнородной слушательской аудиторией.

Именно к середине 1970-х гг. появляется ряд фортепианных транскрипций, авторы которых обращаются к имитациям традиционного национального инструментария. Среди наиболее известных переложений такого рода назовем «Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа (1941 г.р.), «Осенняя луна над озером Пинху» Чэнь Пэйсюня (1922–2006), «Флейта и барабаны на закате» Ли Инхуа (1927–2007), «Три взгляда на цветущую сливу» и «Сто птиц поклоняются фениксу» Ван Цзяньчжуна (1933–2016).

В качестве одного из ярких примеров представим здесь концертную пьесу

78

Речь идет о молодежном революционном движении, охватившем различные регионы Китая в первые десятилетия XX в.

для фортепиано «Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа. Выбор именно этого сочинения далеко не случаен. Дело в том, что фортепианные творчество Чу Ванхуа в целом (около 200 опусов) ярко демонстрирует ведущие тенденции и характеристики, определяющие китайскую фортепианную музыку на современном этапе: непосредственную проекцию на творческий процесс истории страны и ее идеологии, поиск интеркультурных контактов, заботу о сохранении национальных художественных традиций и влияние русской композиторской и пианистической школы. Вместе с тем пример и опыт Чу Ванхуа достаточно оригинальны. Покинув Китай в начале 1980-х годов, художник оказался вдалеке от эпицентра современной музыкальной культуры Европы и США. Полемика реализации его устремлений стала «классика» XX в.: стихия прокофьевских ритмов, додекафония, сонорно-колористическая и ударная трактовка инструмента. Воспитанный «на глубинах» китайской художественной культуры: музыкальном фольклоре, древнем понятии «вэньжэнь», различных формах китайского традиционного театра, Чу Ванхуа свой талант композитора, пианиста, просветителя и педагога сосредоточил на конкретных возможностях актуализации и органичного синтеза древнейших китайских музыкальных традиций, романтических жанров и современного фортепианного пространства.

Основой сочинения Чу Ванхуа «Отражении луны в источнике» стала пьеса, изначально созданная для китайского двухструнного смычкового инструмента *эрху*. (Этот оригинальный инструмент, появившийся в Китае в эпоху правления династии Тан, 618–907, продолжал привлекать внимание китайских композиторов на протяжении всего XX в., созданные современными музыкантами произведения для *эрху* составляют основной концертный репертуар китайских исполнителей.) Пьеса была создана слепым музыкантом-импровизатором Хуа Яньцзюнем, известным под именем А Бин (1893–1950) [Чу Ванхуа, с. 13]. Музыка А Бина – создателя основного современного репертуара для *эрху* – неизменно покоряла сердца не одного поколения слушателей своим драматизмом, ощущением одиночества и обреченности. Появление пьесы Чу Ванхуа было вызвано не столько восхищением природой красивейшего курортного места Хуэйшань (городской округ Уси провинции Цзянсу), сколько размышлениями автора о собственной судьбе.

В пьесе Чу Ванхуа не ставил перед собой задачу тембровой имитации звучания традиционного *эрху* на фортепиано. Однако удивительный эффект близости с его звучанием возникает благодаря «запаздыванию» каждой шестнадцатой доли в пунктирном ритме. Не изменив первоначального характера музыки, композитор обогатил ее фортепианной полифонической фактурой. В данном случае Чу подчеркнул сонорно-колористические возможности рояля, прибегнув к созданию более плотного звучания, к аккордовому изложению мелодии и использованию всего фортепианного диапазона.

Две транскрипции другого композитора-пианиста Ван Цзяньчжуна (1933–2016)⁷⁹ – «Сто птиц поклоняются фениксу» (1972) и «Три взгляда на цветущую

79

В 1958 г. он закончил консерваторию в Шанхае по классу композиции. Позже преподавал там и работал в качестве заместителя ректора.

сливу» (буквальный перевод названия – «Песня о цветах сливы в трех куплетах», 1972) представляют собой переложения для фортепиано, в первом случае – пьесы для духового язычкового инструмента *сона* и оркестра традиционных инструментов, во втором – для солирующей лютни *пина*. В обоих случаях автор находит оригинальные сонорно-колористические приемы. Так, для имитации звука *соны* – инструмента, способного, в частности, подражать пению птиц, музыкант использует множество трелей и мордентов. К необычному глиссандирующему строю инструмента материал пьесы приближен благодаря многочисленным альтерациям. Динамические, регистровые, фактурные контрасты передают диалог солирующих духовых и оркестрового *tutti*. Преобладание в фортепианной фактуре кварто-квинтовых вертикалей с вкраплением секундовых созвучий подчеркивает прозрачное линейное звучание и несколько диссонирующий колорит традиционного китайского оркестра.

Вторая пьеса Ван Цзяньчжуна связана с образом и звучанием лютни *пина*. Его особенность заключается в определенной пластике игры: «пи» движение рукой вниз, «па» – обратное движение вверх. С целью имитации звучания *пины* композитор обильно использует мортелато «пустых» аккордов, кварто-квинтовые и секундовые созвучия.

Еще одна транскрипция, часто исполняемая в Китае и за рубежом пианистами разных поколений, принадлежит Чэнь Пэйсюню (1922–2006) и называется «Осенняя луна над озером Пинху» (1975). В ней композитор сохранил звуковые эффекты ряда струнных китайских инструментов, таких, как янцинь (тип цимбал), циньцин (щипковый лютневый), хэнсяо (поперечная флейта), с помощью непрерывной вибрации звуков мелких длительностей в разных регистрах, многочисленных украшений, тремоло и трелей. «Пустые» созвучия во вступлении и заключении пьесы рисуют картину бескрайнего спокойного озера, создавая ощущение безграничного пространства. Витиеватая мелодия по звукам пентатоники, вплетенная к тому же в фактурное движение других голосов, вобрала в себя черты, свойственные народной музыке провинции Гуандун.

Обращение к имитации звучаний традиционных инструментов на рояле далеко выходит за пределы жанра транскрипции. К примеру, имитация лютни *пина* становится эстетическим центром прелюдии для левой руки Чу Ванхуа «Багровая река» (2002). Так переход от кластерной техники к репетиционному движению на одном звуке в среднем разделе точно воспроизводит эффект игры на лютне *пина*. Даже пианистически неудобные кварто-квинтовые вертикали, гармонизирующие мелодическую линию, обусловлены самой природой китайской лютни.

Следует отметить, что к имитации звучания китайских инструментов обращались и музыканты других стран. Показательны в этом плане «Пять концертных этюдов» русского композитора первой волны иммиграции Александра Николаевича Черепнина, прожившего большую часть жизни за пределами России. Приехав в Шанхай в апреле 1934 года с концертами. Известный к тому времени петербургский пианист планировал трехмесячные гастроли, но остался в Китае до конца 1937 года и, даже покинув страну, не прерывал контактов с ней практически

до конца жизни [Рубан, с. 39].

В своем цикле концертных этюдов ор. 52, созданном в Китае еще в 1936 г., Черепнин «реконструирует» на фортепиано звучание разнообразных китайских национальных инструментов, виртуозно и изобретательно играя различными тембрами, фактурными и техническими приемами и артикуляционными находками (включая педализацию и штриховую палитру). Так, для создания эффекта подражания лютне *pipa* в третьем этюде «Посвящение Китаю» Черепнин использует остинатное ритмическое движение, репетиционную технику, мортелато, причудливые ладовые обороты, *sforzando* и в основном беспедальное звучание. Тем самым акцентируется внимание на блестящей имитации приёмов игры на *pipa* в стремительном темпе. Несмотря на постоянную пульсацию, нерегулярную акцентность и интонационное варьирование создается ощущение импровизации, характерной для китайской инструментальной музыки в целом.

В четвёртом этюде («Гиньоль») Черепнина изобретательно воплощены образы кукольных персонажей, характерных для любого национального кукольного театра, что позволяет рассматривать эту пьесу в контексте разных национальных традиций. Не менее фантазийно воспроизводит автор и инструментальное сопровождение к кукольному спектаклю. Так, фадиез-мажорный фрагмент (такты 56–69) характеризует сочетание репетиционной техники и мортелатных штрихов, имитирующих звучание оркестра китайских народных инструментов. Возникает ассоциация с лаконичным красочным вступлением перед театральной сценой, поскольку «оркестр в китайском театре ... <...> при помощи своеобразных оркестровых лейтмотивов поясняет сценическое действие и предвосхищает будущее событие» [У Ген-Ир, с. 317]).

Как видим, одним из способов имитации на фортепиано звучания старинных китайских инструментов часто выступают нетрадиционные для инструмента способы звукоизвлечения. Пожалуй, самым современным примером такого рода может служить использование препарированного фортепиано⁸⁰ в IV части («Фантазия») симфонии «Мечта о Шёлковом пути», написанной в 2016 году коллективом композиторов – преподавателей Шанхайской консерватории. С одной стороны, инструмент имитирует звучание целой группы старинных инструментов разнонационального происхождения, например, лютни и близких к ней. С другой – этот прием устанавливает тесные связи тембрового колорита с современной музыкой.

Многочисленные приемы фортепианной звуковой реконструкции традиционных инструментов нередко сами авторы связывают с образами Китая. Примерами такой художественной символизации могут служить не только Этюды Черепнина или симфония «Мечта о Шелковом пути», но и сюита современного композитора Тан Дуна (1957 г.р.) «Воспоминания» или программная пьеса китайского и французского композитора Чэнь Цигана (1951 г.р.)⁸¹ «*Instants d'un Opéra*

80 Имеется в виду так наз. подготовленное фортепиано (англ. *prepared piano*) – как правило, рояль, между струнами которого помещаются какие-то предметы (сурдины, гвозди, ластик и т.п.) с целью изменения тембрового звучания, иногда изменяется и настройка струн. – Примеч. ред.

81 С 1984 г. живет во Франции. – Примеч. ред.

de Pékin» («Музыкальный фрагмент из пекинской оперы»).

Таким образом, способы звуковой имитации древних китайских инструментов с помощью фортепиано многочисленны и разнообразны. Все они позволяют не только значительно обновить образ современного инструмента, но и реконструировать многомерное пространственно-временное поле, где различные аутентичные звучания формировали оригинальную и многослойную музыкальную культуру, древнейшую по своим истокам и, тем не менее, актуально отражающую звуковой профиль настоящего.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Ван Юэцин. Прибытие Лимадоу в Китай 400 лет назад и появление фортепиано в провинции Гуандун. URL: <http://www.chinanews.com/cul/2014/01-07/5703940.shtml> (дата обращения: 03.07.2017) (на кит. яз.).

Дай Вэй. Краткая история музыкальной культуры Китая. Гонконг: Чжунхэ, 2011. 216 с. (на кит. яз.).

Е Цоган. Китайская музыка и музыкальные инструменты. Тайвань: Фэнчэ, 2005. 141 с. (на кит. яз.).

Рубан Н.Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры. Дисс.... канд. иск. Нижний Новгород, 2017. 197 с.

У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие. СПб.: Изд-во «Планета Музыки»; Изд-во «Лань», 2011. 544 с.

Хань Гаонянь. Народные обряды и эволюция поэзии доциньской эпохи. Пекин: Чжунхуашуцзюй, 2006. 364 с. (на кит.яз.).

Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX в. Дисс.... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2015. 233 с.

Чу Ванхуа. О фортепианной пьесе «Отражении луны в источнике» без суэты // Фортепианное искусство. Вып. 1. Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 1999. С. 13-15 (на кит. яз.).

Чэнь Цзефэн. Учебное пособие по китайской народной музыке. Пекин: Высшее образование, 2012, 176 с. (на кит. яз.).

З.А. Мурадова

Узбекский детский традиционный фольклор и его интерпретация в песнях композиторов Узбекистана для детей

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

МУРАДОВА ЗУЛЬФИЯ АЛИЕВНА. Кандидат искусствоведения (PhD),
старший научный сотрудник, заведующий отделом музыкального искусства
Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан,
г. Ташкент
murza56@mail.ru

ZULFIYA MURADOVA. Ph.D. in Art Criticism, Senior Researcher, Head of Music
Art Department of the Fine Arts Institute of Uzbekistan Academy of Sciences
murza56@mail.ru

SUMMARY:

UZBEK CHILDREN TRADITIONAL FOLKLORE AND ITS INTERPRETATION IN SONGS OF COMPOSERS OF UZBEKISTAN FOR CHILDREN

Children song folklore, as one of a layer of traditional culture, represents a system of genres attending age interests and necessities of children. Due to an address direction, laconicism and accessibility of these genres one can see that in them, side by side with the universal regularities of music thinking, the key image meanings, intonation mode and valuable aesthetic norms of authentic culture are settled. A stable interest of composers of Uzbekistan to this original phenomenon is conditioned by the essential and sufficient optimum of expressive means of Uzbek children folklore. The main purpose of this article is an analysis of a number of traditional examples and their composer interpretations. As a result it was revealed that, in spite of all varieties of individual styles, the common traits of author interpretations of children folklore are: denial for direct quoting of selected examples, conditional and selective using elements of their musical vocabulary, development of their characteristic imagery.

Composers' interest to the folk children songs is one of the key canals for introducing the new generation of traditional culture and an important condition for viability of the contemporary society.

KEYWORDS: Uzbek children folklore, tradition, interpretation, composers' creative, genre children's song

АННОТАЦИЯ:

Детский песенный фольклор представляет собой систему жанров, обслуживающих возрастные интересы и потребности детей. Благодаря адресной направленности, лаконичности и доступности этих жанров в них наряду с универсальными законами музыкального мышления оседают ключевые образные смыслы, интонационные модусы и ценностно-эстетические нормы аутентичной культуры. Необходимый и достаточный оптимум выразительных средств узбекского детского фольклора обуславливает устойчивый интерес композиторов Узбекистана к этому самобытному феномену. Анализ ряда традиционных образцов и их композиторских интерпретаций определил цель настоящей статьи. В результате выявлено, что *при всей разности индивидуальных стилей* общими чертами авторских прочтений детского фольклора являются отказ от прямого цитирования привлекаемых образцов, опосредованное и избирательное использование элементов их музыкальной лексики, развитие заложенной в них образности.

Обращение композиторов к народной детской песне является одним из ключевых каналов приобщения подрастающего поколения к традиционной культуре, важным залогом жизнедеятельности современного общества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: узбекский детский фольклор, традиция, интерпретация, композиторское творчество, жанр детской песни

СТАТЬЯ:

Детский фольклор как один из пластов традиционной культуры представляет собой систему жанров, обслуживающих возрастные интересы и потребности детей. Приуроченный характер бытования позволяет считать его продуктом «общественного неспециализированного музицирования» (термин Т. В. Чередниченко), где собственно музыкальный компонент не имеет доминирующего значения, «входя в синорезис “слово-напев-танец” либо вплетаясь в трудовые, ... магические и другие процессы и явления» [Чередниченко, С. 14]. Видимо поэтому наиболее легко дифференцируемыми оказываются для детей те виды музыкального восприятия, которые связаны с синкретическими формами музицирования – танцем, игрой и пением [Назайкинский, с. 344].

Конкретная адресность, доступность и лаконичность детского фольклора обеспечила оседание в нем глубинно-универсальных законов музыкального мышления и ключевых для той или иной культуры образных смыслов и интонационных модусов, способствующих ранней выработке слухового восприятия и исполнительского воспроизведения родной музыкальной речи. Тем самым обусловлена социализирующая функция этого народного творчества, направленная на усвоение не только музыкально-языковых, но и художественно-эстетических норм, ценностей, установок, образцов поведения, присущих данному обществу.

Сказанное в полной мере относится и к узбекскому детскому песенному

фольклору, включающему в себя круг жанров, по практико-бытовой предназначенности разделенных на две группы. Первая, обозначенная термином «материнская поэзия пестования» [Сафаров, с. 6], включает произведения, исполняемые взрослыми для малышей: *алла́* и *беши́к қўшиқлар́и* (колыбельные), *овутмачоқлар́* (потешки), *эркаламалар́* (пестушки), *қизиқмачоқлар́* (прибаутки), *ғазалли́ маталлар́* (музыкально-поэтические сказки), *айти́м олқишиллар́* (благопожелательные заклинания-обереги) и тому подобные жанры.

В собственно детском репертуаре (вторая группа) преобладают разнообразные *санамалар́* (считалки), *уйин чақириқлар́и* (игровые заклички), *масхарамалар́* (дразнилки), *чорламалар́* (голосянки), *уйин қўшиқлар́и* (танцевально-игровые) и тому подобные песни. Отражением регламентированного участия детей в обрядово-ритуальных действиях являются *фасл ва мавсум бадиҳалар́и* (календарно-сезонные песни) и *ялинмачоқлар́* (сакральные приговорки). Типологическая особенность второй группы состоит в том, что наряду с отраженно-игровым детским творчеством в ней присутствуют и песенные образцы взрослого репертуара, «мигрировавшие» сюда в результате утраты своей изначальной (как правило, обрядово-магической) функции.

Необходимый и достаточный оптимум выразительных средств, делающий детский фольклор едва ли не сердцевинной аутентичной культуры, объясняет устойчивый интерес композиторов Узбекистана к этому самобытному феномену. Анализ ряда традиционных образцов и композиторских подходов к их интерпретации определили цель настоящей статьи (нотные примеры помещены после примечаний, переводы стихов выполнены мной – З.М.).

Показательным примером узбекских традиционных колыбельных песен может служить «Бешик ашулас́и» (бешик – колыбель, ашула – песня), демонстрирующая четкость ритмического рисунка, регулярность метрики, соразмерность и симметричность мотивов, их узкий объем (секунда, кварта), преобладание буквальной повторности, строго скандированное исполнение. Лежащий в ее основе и отражающий мерное покачивание колыбели формульный напев *a1-g1-a1-e1* типологически сходен с характерными для раннефольклорного интонирования «маятниковыми» *pendel*-модулами [Алексеев, с. 47] (пример 1).

По оценкам специалистов, первичная функция колыбельных была магической, оберегающей от сглаза и враждебных сил природной стихии [Аникин, с. 89–90; Керимова, с. 7–8]. Наряду с интонационно-ритмической характеристикой на это указывает и образная символика поэтического текста. Многократный повтор слова «айланси́н» («да покружится») на квартовом замыкании каждой мелостроки восходит к семантике круга (одного из древнейших универсальных знаков-оберегов) [Ремпель, с. 16] и ритуальному кружению в шаманской практике. Возможно, окружение колыбели исполнительницами ритуала первого укладывания младенца в бешик имеет аналогичное значение.

Обращение к младенцу «*қизил гулнинг шохас́и*» («стебель красного цветка») встречается (чаще как «*қизил гул*») во многих узбекских колыбельных [Бойчечак, сс. 13–14, 16–17, 19–20, 24, 31, 35; Раззоқов, сс. 140–141, 146; Мавлонова (Хасанова), с. 53] как идиома, отражающая народные представления о животворной

силе красного цвета (к ним адресуют камни красных оттенков в ювелирных украшениях-оберегах, красный фон на тканях, коврах, сюзанах, орнаменты из красных цветков в узбекском декоративно-прикладном искусстве).

Судя по всему, указанное выражение издревле имело оберегающее значение «росток (цветок) жизни». В пользу его магической семантики говорит и наличие сходных упоминаний в азербайджанских («*гызыл гул*») и туркменских («*гызыл гулун*») колыбельных [Успенский, Беляев, сс. 11, 13, 130; 6, 8; Успенский, Беляев, с. 806] (возможно, сюда восходит и образ «аленького цветочка»). Наряду с изживанием и последующей эстетизацией словесно-магических оберегов, узбекские колыбельные содержат и другие отражающие идеальные народные представления эпитеты и идиомы – «гули райхоним, садда райхоним» («мой цветок базилика, мой благоуханный базилик»), «жоним мени» («душа моя»), «кичкина жоним» («крошка-душечка моя»), «оппогим, думбогим» («миленький/ая мой/я, пухленький/ая мой/я» – адресуются именно ребенку) и т.п.

В колыбельных-алла, несущих лирическое начало и, как правило, мелодически развитых, ведущей интонацией является терция (заполненная, скачковая либо в составе трихорда), формообразующее значение которой позволяет увидеть в ней своеобразный индикатор этого жанра (примеры 2-3).

Опосредование указанных черт узбекской колыбельной песни демонстрирует вокальная миниатюра Софьи Абрамовой «Кўғирчогим» («Куколка моя») на стихи А. Рузимухамедова, привлекающая органичностью и естественностью легко запоминаемой мелодии (пример 4). Обилие компенсированных мелодических и гармонических терций на фоне «колышущего» аккомпанемента обеспечивает ей свойственную колыбельным уравновешенность. Глубинную же связь с указанным аутентичным жанром выявляет акцентная линия скрытого лада, или ЛСЛ (термин В. Зака). Сравнение ЛСЛ песни и алла (пример 3) обнаруживает идентичность их ладовых устоев (g^1-d^1) и «инверсионные» переключки трихордов – $g^1-e^1-d^1$ (в алла) и $d^1-f^1-g^1$ (в песне).

Оппозиция d^1-g^1 в обоих случаях демонстрирует главенство первого и подчиненность второго устоя, но обусловлено это разными причинами: в композиторской песне – функциональным соотношением s/S (g^1) и t (d^1) ступеней *d-эолийско-дорийского*, в модальном ладовом контексте – преобладанием опоры d^1 над опорой g^1 (вдвое больше акцентных попаданий, опевание прилегающими звуками, резюмирование кадансами). Наличие скрытых трихордов подтверждает, что «в разветвленной системе современного мажора и минора именно ЛСЛ ... возвращает слух к ангемитонике. Такой ... ладовый «атавизм»... – на самом деле лишь средство укрепления вечно живущей в искусстве традиции» (курсив мой – З. М.) [Зак, с. 113].

Не менее традиционны и ласковые обращения к кукле – «думбогим, ақллігим, оппогим» («моя пухленькая, умненькая, миленькая»), закрепляющие в памяти маленькой исполнительницы и ее ровесников-слушателей эстетически канонизированные эпитеты узбекской материнской поэзией пестования. Не удивительно, что эта, созданная еще в 1970-х гг., песня исполняется и сегодня, причем в закрепившейся детской текстовой «редакции» – «Кўғирчогим Наташа / Еб қўйибди қўп

каша́» («Моя куколка Наташа / Съела очень много каши») вместо авторского «Қўғирчоғим Лолахон / Малоҳати бир жаҳон» («Моя кукла Лолахон / Самая прелестная на свете»), что свидетельствует о ее точном адресном попадании.

Образцом второй группы детского фольклора, привлечшим внимание узбекских композиторов, является закличка дождя «Ёмғир ёғалоқ» («Дождик-брызгун»). Помимо жанровой принадлежности в пользу древности ее происхождения говорят строгая синхронность текста и напева, скандированное интонирование на секундовых сопряжениях (соль1-ля1-соль1-соль1-*fa*1) с хореическим выделением опоры соль1, но более всего – пятисложная формула напева 2+3, практически не встречающаяся в узбекском стихосложении (выделенные слоги соответствуют тону соль1):

Ём-гир ё-га-лоқ Дож-дик брыз-жет (как)

Эч-ки со-га-лоқ. Струй-ки у ко-зы.

Бой-нинг ўғ-ли-ни Сы-на бай-ско-го

Қор-ни ду-ма-лоқ. Брю-хо, что пу-зырь.

Ранняя версия обработки данного образца (опубликована в 1955) принадлежит Сабиру Бабаеву, более поздняя (2000) создана Авазом Мансуровым. Сравнение их подходов к интерпретации одного и того же фольклорного первоисточника любопытно в плане отражения его константных черт и развития мобильных ресурсов.

С. Бабаевым и поэтом А. Рахматом от фольклорного прообраза заимствованы скандированное интонирование, формульный метроритм, моторно-игровое начало, явственно ощущаемое в стаккатных репетициях и пробежках вступления, «подпрыгивающей» фактуре аккомпанемента. Отражение фольклорного начала прослеживается и в синхронности текста-напева, квинтовом диапазоне мелодии, господстве нормативных для аутентичных детских песен интонаций секунды и кварты (пример 5).

Традиционна и структура куплета – дробление (запев) с замыканием (припев), но складывается она под ощутимым воздействием гармонического фактора. Вызванная моторно-игровой образностью центростремительность обуславливает не характерные для узбекского фольклора автентические кадансы фраз, оформление кульминации последовательностью аккордов D9-T-II7-D7-T («смягченных» пропуском терций) и объединение запева и припева в период неповторного строения с явным тяготением выделяемых ступеней субдоминантовой группы (d¹, f¹) в нижнюю тонику До-ионийского.

Удачно вписав гармонические средства в монодийный контекст, композитор сумел создать невероятно популярную в детской среде песню. Примечательно, что в исполнительской передаче ее припев (ключевой компонент песенной формы) подвергся своеобразной устной «редактуре»: мелодическое опевание IV (f1) ступени (последние 4 такта песни) выместилось скандированной каденцией (отдельная строка в примере 5). Интуитивно найденная, подсказанная инерционно-мышечной памятью «поправка» подтвердила правоту наблюдений К. И. Чуковского: «Дерзко, без дальних раздумий... дети ломают любую ... форму, лишь бы только обеспечить победу своему любимому ритму» [Чуковский, с. 322].

Именно в таком варианте в 1986 г. (т. е. через тридцать с лишним лет после создания песни!) «Ёмғир ёғалоқ» был включен в эстрадно-театральную композицию «Музыкальная чайхана» ВИА «Ялла» [Беков, с. 116], став примером вторичной фольклоризации традиционного образа.

Другой вариант прочтения заклички – песня «Қувноқ ёмғир» («Веселый дождик») А. Мансурова. Весьма удачна ее стихотворная основа (автор текста – А. Обиджон), пронизанная фольклорными мотивами, звукоподражаниями и музыкальными образами. Дождь, уподобленный омочившему весь белый свет младенцу, играет на «гиджачных» струнах камыша, колосьях-«дута́рах», «дойра́х» крыш и «чангах» весенней листвы (гиджа́к, дута́р, до́йра, чанг – узбекские народные музыкальные инструменты). Соседство энергичных десятисложных стрóf и повествовательных восьмисложников создает игру стихотворных ритмов.

Отталкиваясь от образов и структуры стихотворения, Мансуров обогащает их приемами из традиционной и композиторской практики. Помещая, как в ферганских *ялла́* (песенно-танцевальный жанр узбекского фольклора), припев перед запевом, он наделяет их разными типами образности. Задорный, устремленный вверх, активно-мажорный припев (пример 6) контрастирует с лирически-умиротворенными минорными запевами, близкими по характеру колыбельным (ведь дождик в песне – младенец-*чақалоқ*!). Контраст носит характерный для узбекской монодийной традиции производный характер, в то же время начальная интонация припева – кличущая кварта, продленная до опеваемой сексты – соответствует лирическому типу тематизма, выработанному узбекской композиторской школой. Обе трактовки опосредуют древние культовые представления о дожде как символе природного обновления, очищения, однозначно позитивного начала. При этом ранний вариант остается в рамках игровой образности, тогда как более поздний включает и лирический элемент. Едины авторы и в сохранении пятисложного «кода» заклички, но если Бабаев использует его более строго и «традиционно», то Мансуров – модернизирует различными приемами. Цезурно разделяя десятисложные строки припева на два пятисложника (опосредование формулы 2+3), он подчеркивает последние свингованием четырехдольного метра, применяет регистровые переключки в вокальной партии и ритмические перебивки в аккомпанементе.

Сопоставление скромной по сегодняшним меркам гармонии бабаевской версии с красочно-альтерированной аккордикой «Қувноқ ёмғир» наглядно демонстрирует характерную для современной композиторской школы Узбекистана свободу оперирования ладотональными и гармоническими ресурсами. Но, пожалуй, главное отличие мансуровской интерпретации – «очеловечивание» природного явления, придание ему черт то озорного, то притихшего на время шалуна созвучными современным запросам детей средствами музыкально-эстрадной стилистики.

При всей разности авторских подходов в интерпретации детского фольклора, общей чертой рассмотренных песен является сохранение исходного образного начала – лирического в «Қўғирчоғим», игрового – в «Ёмғир ёғалоқ» и «Қувноқ ёмғир». Примером кардинального переосмысления содержания детской народной

песни может служить песня «Офтóб чикди оламга» («Солнышко взошло над миром») Рустама Абдуллаева на стихи Т. Тулы.

Фольклорный образец того же названия – это жалоба ребенка на обидевшую его родню. С восходом солнца он поспешил к отцу, угостившему его шлепком, а неласковая тетка (по другому варианту – мачеха) в ответ на просьбу накормить велела собрать огромную кучу хвороста для тандыра (хлебной печи) и несправедливо разделила испеченную лепешку:

Ўглига берди ўроқдай, *Сыну с серп дала кусок,*
Менга берди тирноқдай. *Мне же – ломтик с ноготок.*

Диалогичность в построении текстов и мелодических фраз («óна, óна қóрним оч, / Қóрнинг óча – чупчáк тер» «Матушка, матушка, голоден я, / Коли голоден – хворост собери»), повествовательность, интонационно реализуемая сказовой рецитацией, отвечают природе прибауток [Редькова, с. 258–259]. Однако содержание песни исключает другие признаки этого жанра – быструю смену событий, плясовое, моторно-речевое начало, звукоподражания, игру слов. Интонационным оформлением становится длительная секундовая рецитация a1-h1 в строгом соответствии с семисложным строением строк (тюркская силлабическая система бармак) и цезурным разделением слоговых групп (4+3). И лишь всплеск обиды отмечен скачком сначала на нижнюю (a1-e1), а затем верхнюю кварту (a1-d1), замыкаемую опевающим кадансом.

Сохранив прежнее название, структуру и метроритм стиха (курсивом выделены сходные строки), спаяв лирические, танцевально-игровые и маршевые интонации в единое мелодическое целое, авторы наполнили песню принципиально иным, оптимистическим содержанием (пример 7):

Офтóб чикди оламга, Солнышко взошло над миром –
Тагин не бахт одамга? Чем не радость человеку?
Офтóб чикди оламга, Солнышко взошло над миром,
Югуриб бордим онамга. Побежал я к маме.
Онам берди гулдаста, Мама мне дала букет,
Сенга, менга бир даста. Тебе и мне – целую охапку.

Таким образом, краткий анализ показал, что обусловленная конкретной адресацией музыкальная лексика узбекского детского фольклора отражает языковые нормы и ментальные особенности национального музыкального мышления, аккумулируя в себе наиболее древний слой аутентичного интонационного словаря. Этим обеспечивается базовый статус данного феномена в контексте узбекской национальной музыки и его основополагающее значение для направленного на ту же социально-возрастную группу композиторского песенного творчества.

Обращение композиторов Узбекистана к образцам народной детской песни, многообразие их авторских интерпретаций является одним из ключевых каналов приобщения детей к традиционной культуре, важным залогом жизнедеятельности современного общества.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. М.: Советский композитор,

1986. 240 с.

Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М.: Учпедгиз, 1957. 240 с.

Беков О. А. Современная узбекская эстрадная песня в контексте музыкальной культуры Узбекистана (рукопись). – Библ. ИИск АН РУз, инв. № 931. 130 с.

Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 2. М., 1963. 340 с.

Бойчечак: Болалар фольклори ва мехнат тароналари / Тўпловчилар: *О. Сафаров, К. Очилов*. – Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1984. 336 с.

Зак В. И. О мелодике массовой песни (опыт анализа). М.: Сов. композитор, 1979. 359 с.

Керимова Т. М. Азербайджанские колыбельные и детские песни: опыт этномузыкаведческого анализа: Автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1986. 23 с.

Мавлонова (Хасанова) С. П. Ўзбек халқ болалар кўшиқлари: Магистрлик диссертация. – Тошкент, 2003. ЎДК кутубхонаси, инв. № 435. 86 с.

Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Советский композитор, 1972. 383 с.

Раззоқов Ҳ. (сост.). Ўзбек халқ ижоди: Гулёр (фарғона халқ кўшиқлари). Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги бадиий адабиёт нашриёти, 1967. 249 с.

Редькова Е. С. Жанровые особенности образцов детского музыкального фольклора // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Выпуск № 93. СПб., 2009. С. 255-259.

Ремпель Л. И. Цепь времен: Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1987. 192 с.

Сафаров А. Жанровый состав и поэтика узбекского детского поэтического фольклора: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ташкент, 1985. 34 с.

Успенский В. А., Беляев В. М. Туркменская музыка / Отв. ред. Ш. Гуллыев. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. 832 с.

Чередниченко Т. В. Природа художественной ценности и структура критической оценки: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Тбилиси, 1979. 24 с.

Чуковский К. И. От двух до пяти. Минск: Народна асвета, 1983. 319 с.

НОТНЫЕ ИСТОЧНИКИ:

Романовская Е. Е. (сост.). Ўзбек халқ кўшиқлари. Кн. 1. Ташкент: Ўзфимгиз, 1939.

Ковбас М. С. (сост.). Е. Е. Романовская. Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1957.

Беляев В. М. Очерки по истории музыки. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1962.

Назаров Ф., Бурхонов П. (сост.). Кувноқ кўшиқлар. Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги бадиий адабиёт нашриёти, 1973.

Акбаров И. А. (сост.). Кичкинтойлар музыкаси (Музыка для малышей). Тошкент: Ўздавнашр, 1955.

Ўзбекистон – Ватаним маним. Вып. 4. Ташкент, 2000.

Абдуллаев Р. Авторская рукопись (набрана и использована с разрешения композитора). Ташкент, 2010.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ:

1. Бешик ашуласи

(запись М. Харратова)

2. Алла́

(запись Е. Романовской)

3. Алла́

(запись Ф. Кароматова)

Пример 4

4. Қўғирчоғим

С. Абрамова А. Рўзимуҳамедов

5. Ёмғир ёғалоқ

С. Бабаев А. Рахмат

Пример 6

6. Қувноқ ёмғир

А. Мансуров А. Обиджон

7. Офтоб чиқди оламга

Р. Абдуллаев Т. Тўла

Е.К. Карелина

Музыкальное искусство тюрков Южной Сибири в контексте современного образования

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КАРЕЛИНА ЕКАТЕРИНА КОНСТАНТИНОВНА, доктор искусствоведения,
доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской
государственной консерватории им. М. И. Глинки, г. Новосибирск
ye_karelina@mail.ru

KARELINA EKATERINA, Doctor of Art History, Docent, Associate professor
of Department of Music education and enlightenment at M.I. Glinka Novosibirsk
State Conservatory, Novosibirsk, Russia
ye_karelina@mail.ru

SUMMARY:

MUSICAL ART OF THE SOUTHERN SIBERIA'S TURKS WITHIN THE CONTEXT OF MODERN EDUCATION

The article is contributed to create a picture of the modern existence of ethnic music of the Southern Siberia's Turks within the context of modern education. The process of entering the traditional musical art of the Sayan-Altai's Turks in the practice of educational institutions of the Southern Siberia (Tyva Republic, Khakassia Republic, Altai Republic) has its own specific features. There is the problem of the relationship between inherent properties of folk music with the state model of musical education. Ethnomusicologists and music teachers offer a variety of models preserve ethnic types of music art and create a methodological teaching on throat singing and playing folk instruments. In educational institutions of the region creative teams actively function and then shape the professional folk groups. The activities of modern folk-groups is considered as a phenomenon of "new minstreltion", which translates and transformes the ethnic tradition.

KEYWORDS: Turks, Southern Siberia, ethnic music, tradition, modern education, new minstreltion.

АННОТАЦИЯ:

Статья призвана создать картину современного бытования этнической музыки тюрков Южной Сибири в контексте современного образования. Процесс

вхождения традиционных видов музыкального искусства тюрков Саяно-Алтая в практику учебных заведений Южной Сибири (Республики Тыва, Республики Хакасия, Республики Алтай) имеет свои специфические особенности. Существует проблема соотношения имманентных свойств народной музыки с государственной моделью музыкального образования. Ученые-этномузыкологи и музыканты-педагоги предлагают различные модели сохранения этнических видов музыкального искусства и создают методические работы по обучению горловому пению, игре на традиционных инструментах. В учебных заведениях региона активно функционируют творческие коллективы, из которых формируются профессиональные фольк-группы. Деятельность современных фольк-групп рассматривается нами как явление «нового менестрельства», которое транслирует и трансформирует этническую традицию.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: тюрки, Южная Сибирь, этническая музыка, традиция, современное образование, «новое менестрельство».

СТАТЬЯ:

Музыкальное искусство тюркоязычных народов, проживающих на юге Сибири и представляющих коренное население трех субъектов Российской Федерации – Республики Тыва, Республики Хакасия, Республики Алтай, – ныне известно благодаря широкой гастрольной деятельности ряда фольк-групп и артистов. Названные регионы географически связаны с Саяно-Алтаем, народы которого славятся древним традиционным искусством горлового пения (алт. кай, хак. хай, тув. хөөмей), причем, оно не только сохранилось, представлено различными стилями, но продолжает активно развиваться. Этнические виды горлового пения тюрков Южной Сибири тесно связаны с инструментальными и эпическими традициями и предполагают широкое владение исполнителем различными жанрами устного народного творчества. Выйдя на профессиональную сцену, традиционное горловое пение и инструментальное музицирование народов Саяно-Алтая постепенно перерастало рамки сферы фольклора, начиная проникать в слои элитарной и массовой культуры, обретая при этом новые формы и стилевые черты.

Пропагандой традиционной музыки народов Сибири были призваны заниматься ансамбли песни и танца, созданные в русле государственной культурной политики советского периода: «Саяны» в Туве (1969), «Алтам» в Горном Алтае (1986), «Улгер» в Хакасии (1989). Симптоматично, что сначала возникали коллективы, призванные стать эталоном национального искусства, а позже создавались группы, подающие фольклорный материал через призму массовых жанров (ВИА «Аян» в Туве, в Горном Алтае – этно-рок-группа «Новая Азия»). Однако, аутентичность материала, представляемого названными творческими коллективами, вызывает немало вопросов.

В постсоветский период (1990–2000-е), в противовес официальной культуре, стали появляться иные по составу, мобильные, нацеленные на более адекватное прочтение этнического материала, коллективы и артисты, обозначившие новую

«фольклорную волну». Широкую известность за пределами Горного Алтая получили фольк-группа «Алтай Кай» и артист-кайчи Болот Байрышев; в Хакасии – фольк-группы «Айланьс», «Сабчылар», этнический ансамбль «Хазыр Суғ» Хакасского национального драматического театра им. А.М. Топанова, артист-хайджи Евгений Улугбашев, семейный дуэт Сергея и Юлии Чарковых (оба – хайджи) Сергей – известный хайджи, но необычным является то, что женщина, его дочь, выступает как хайджи; в Туве – фольк-группы «Тыва», «Хун-Хурту», «Чиргилчин», «Алаш», рок-группа «Ят-Ха» и её лидер Альберт Кувезин, группа женщин-хоомейжи «Тыва кызы», артист-хоомейжи Конгар-оол Ондар и др.

Характерной тенденцией стало открытие специальных классов, студий, отделений по обучению традиционным видам музыкального искусства. Многие народные мастера (кайчи, хайджи, хоомейжи нормативное правописание в тув. языке – хөөмейжи, хотя в практике научных работ нередко используется и русифицированный вариант с обычными буквами оо – хоомейжи, *что дает возможность склонять слово хоомей по падежам, как я далее и поступаю и др.*) были привлечены к педагогической работе. В рассматриваемых республиках этот почин иногда шел не из центральных городов, а из сельской глубинки, и не обязательно был связан с профильными учебными заведениями культуры и искусства, демонстрируя общие тенденции возрождения этнических культур. Так, первый класс хоомея был открыт в 1989 г. в Детской школе искусств Овюрского района Тувы народным хоомейжи Германом Кууларом, алтайский кайчи Таныспай Шинжин основал в 1991 г. в селе Шишикман «Школу юных сказителей» (аналогичная школа была открыта на базе средней национальной школы №7 Горно-Алтайска). Если в советские годы местами функционировали лишь классы национальных инструментов, то начиная с 1990-х гг. в учебных заведениях региона стали появляться подобные отделения (позже это было закреплено Федеральным государственным стандартом образования по профилю «Национальные инструменты народов России»). Среди школ искусств Горно-Алтайска оригинальной моделью образования выделяется Детская музыкальная школа № 1, где в 1999 г. была создана студия мальчиков «Алтай» (по сути, отделение алтайских инструментов), где дети занимаются также горловым пением, сольфеджио, музыкальной грамотой, музыкальной литературой, хореографией, декоративно-прикладным творчеством, фортепиано, этикой.

Из трех республик только Хакасия ныне располагает полной трехуровневой системой музыкального образования⁸². Хотя в Кызыле в 1993 г. был открыт Тувинский филиал Восточно-Сибирской академии культуры и искусства, собственного подобного вуза в Туве нет, но с 2013 г. *на государственном уровне обсуждается проект создания Академии Хоомея*. Из учебных коллективов в регионе хорошо известны: оркестр хакасских народных инструментов Института искусств Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова и фольклорный ансамбль «Айдас» Хакасской республиканской национальной детской школы

82

Абаканское музыкальное училище было открыто в 1960 г., а в 1999 г. был создан Институт искусств Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова, в состав которого теперь входит и музыкальный колледж. Подготовка специалистов вуза осуществляется по направлениям «Музыкальное образование», «Народная художественная культура», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

искусств (руководители, соответственно, Людмила Кирбижекова и хайджи Евгений Улугбашев), фольклорный ансамбль «Чангы-Хая» и тувинский национальный оркестр Кызылского колледжа искусств им. А.Б. Чыргал-оола (руководители, соответственно, хоомейжи Ай-Хан Ооржак и Сайлыкмаа Ондар), вокально-инструментальный ансамбль «Шуну» Горно-Алтайского колледжа культуры и искусств им. Г.И. Чорос-Гуркина (руководитель кайчи Мансур Тонов) и др.

Успех артистов, выступающих в стилистике народной и так называемой world music, проведение республиканских и международных конкурсов горлового пения мотивировали молодежь к специальному обучению. Подпитываемая социальным заказом, сфера этнохудожественного образования начала активно развиваться. Однако, процесс вхождения традиционных видов музыкального искусства тюрков Саяно-Алтая в практику учебных заведений был отнюдь не простым и имеет свои специфические особенности.

Традиции народного музыкального творчества и традиции сложившейся системы отечественного образования находятся в противоречии, лежащем на поверхности – столь различна природа их социокультурного функционирования: преимущественно устный канал передачи знаний, приоритет индивидуального общения, отсутствие строго организованной системы занятий – в сфере народного творчества; письменно-устная форма передачи знаний, классно-урочная форма организации занятий, преимущественно групповых, – в сфере государственной системы образования. К этому прибавляются методологические проблемы, связанные с различием систем музыкального мышления в народной и академической музыкальной культуре (данной проблематике посвящена работа В.Ю. Сузукей [Сузукей]).

Современные требования, предъявляемые к образовательным организациям и педагогическим работникам, таковы, что любой народный мастер, решившийся на официальное трудоустройство в детскую музыкальную школу (школу искусств, лицей, училище, колледж) в качестве педагога по классу этнических инструментов или горлового пения, сразу сталкивается с тем, что он может не соответствовать по целому ряду параметров: 1) у него нет специального образования (ни музыкального, ни педагогического); 2) он не имеет официального педагогического стажа (всю жизнь проработал в селе, на производстве или просто был аратом, ведущим личное хозяйство, а опыт обучения в рамках устной традиции не в счёт); 3) он не имеет письменно оформленных методик и рабочей программы (этот аспект совсем непонятен для народных мастеров, которые ориентированы исключительно на устную передачу традиции); 4) он, вполне вероятно, плохо владеет русским языком (что также мешает работе над учебно-методическими документами). В предыдущий период таковые особенности не были препятствием для участия народных музыкантов в учебном процессе, что положительно сказалось на результатах педагогического труда хоомейжи Хунаштаар-оола Ооржака и кайчи Таныспая Шинжина, но сейчас обойти требования Закона об образовании стало практически невозможно. Отрадно, что во многих детских музыкальных школах и школах искусств ныне функционируют фольклорные отделения. Однако, обозначенная выше проблема с народными мастерами на государственном

уровне по-прежнему остаётся нерешенной.

Сфера этнохудожественного образования в республиках Саяно-Алтая тесно связана с развитием концертной практики. В её рамках формируются новые художественные эталоны, на которые ориентируются молодые музыканты. Например, «концертизация» тувинского хоомея, начавшаяся в 1960-е гг. в русле художественной самостоятельности, вызвала к жизни появление инновационных ансамблевых форм хоомея, которые поначалу не воспринимались носителями традиции. Организованный в 1987 г. этномузыковедом Зоей Кыргыз ансамбль хоомеистов «Тыва» обозначил определенную веху в процессе профессионализации горлового пения: поначалу состоящий из народных мастеров ансамбль обновлялся выпускниками училища искусств и, в итоге, стал одним из коллективов Тувинской филармонии. Стиливые эксперименты современных ансамблей исполнителей горлового пения в русле фолк-рока, джаз-рока, панк-рока, рэпа и др., развитие женских форм горлового пения⁸³ стали явлением вполне привычным.

Процесс модернизации этнической музыки привел к тому, что во многом изменился канал функционирования традиции, который ныне не ограничен рамками социального сообщества или географического пространства: чаще всего современные её носители – это профессиональные музыканты из числа городских жителей, имеющие заработок от регулярных гастрольных турне (в т.ч. за рубежом) в составе фолк-групп, творческая деятельность которых по целому ряду параметров напоминает практику средневековых бродячих музыкантов, что позволило нам ввести термин «новое менестрельство» (подробнее см.: [Карелина]).

Для функционирования традиции в условиях современного образования неизбежно встает вопрос о создании специальных учебных программ и пособий. Во всех трех республиках уже накоплен определенный опыт методического осмысления в преподавании игры на традиционных музыкальных инструментах и горлового пения. В Горно-Алтайском колледже обучение будущих кайчи идет в рамках специализации «Этнохудожественное творчество», для чего разработаны учебные программы спецкурсов «Горловое пение», «Фольклорный музыкальный инструмент», «Народное поэтическое слово (Эпос)», «Фольклорный ансамбль», входящие в единый профессиональный модуль, что отвечает синкретизму традиции. Программа «Горловое пение» разработана М.С. Тоновым и включает в себя изучение творчества кайчи старшего поколения (А.Г. Калкина и Н.Н. Улагашева) с итоговым экзаменом, на котором студент должен продемонстрировать исполнение наизусть отрывка из героического сказания (не менее 200 строк) под аккомпанемент струнного инструмента (щипкового топшуура или смычкового икили). В Хакасии создан фонд учебных пособий по обучению игре на национальных инструментах: на варгане тимір-хомыс, на цитре чатхан, на этнической лютне хомыс, на продольной флейте хобырах, на смычковом ыых. Благодаря профессионализму институтских преподавателей работа в этом направлении идет более

83 Этнические традиции не позволяли женщинам петь горловое пение и играть на некоторых инструментах. Сейчас традиционные табу сняты, но до сих пор на бытовом уровне встречается порицание женского горлового пения.

успешно, чем по горловому пению (хай), что объясняется отсутствием специальных навыков учебно-методической работы у носителей традиции. Учебную программу «Основы народного (горлового) пения» для колледжа в начале 2010-х разрабатывала педагог-инструменталист Р.В. Тодинова, программу для студентов-инструменталистов Института искусств (специальности «Национальные инструменты народов России») готовила группа педагогов под руководством кандидата культурологии Л.Ю. Мазай, хотя собственно сам учебный курс преподавал хайджи Е.А. Улугбашев.

Более активно шли учебно-методические поиски в преподавании горлового пения в Туве. Начавшись в 1993 г. с рукописной работы С.И. Бадыраа «Методические рекомендации по обучению хоомею», процесс продолжился в 2003 г. первой изданной Учебной программой по хоомею для детских школ искусств хоомееведа. На ее основе в 2008 г. преподавателями колледжа искусств Х.К. Ховалыгом, И.М. Кошкендеем и А.Х. Кан-оол для студентов специальности «Народное пение» был разработан учебно-методический комплекс «Хөөмей» (рукопись), позже обновленный молодыми педагогами-хоомеистами (здесь мною использован русскоязычный вариант, который также бытует в хоомееведении, иначе тувинское слово во множественном числе будет писаться как хоомейжилер) для практики колледжа и школ искусств Тувы. Процесс был дополнен авторской программой В.О. Куулар и в итоге привел к изданию в 2014 г. ученым-этномузыковедом Зоей Кыргыз первого учебника по хоомею [Кыргыз, 2014], в котором автор попыталась суммировать опыт народных мастеров в передаче навыков исполнения различных стилей хоомея и их специфических приёмов⁸⁴. Вслед за учебником З.К. Кыргыз вышло пособие педагога-хоомейжи К.К. Монгуша [Монгуш]. По обучению игре на тувинских инструментах достаточно работ, в основном, рукописных. В Хакасии и Туве также появились издания, нацеленные на различные модели и аспекты этнохудожественного образования (этнический репертуар по классам баяна, фортепиано и других академических инструментов, изучение музыкальной культуры региона, этносольфеджио и т.д.).

Региональный опыт показывает, что лучший результат возможен при взаимодействии трех сторон: 1) самого носителя традиции; 2) опытного педагога-методиста (причем, преподавателя по специальности, напрямую связанной с народной культурой); 3) опоры педагогов-музыкантов на результаты этномузыковедческих исследований. Данный комплекс, по сути, представляет хорошо знакомую всем профессиональным педагогам триаду: Знания–Умения–Навыки (условно: Ученый–Педагог–Мастер). Процесс сохранения традиции в настоящий период осуществляется в тесном взаимодействии сфер собственно народного искусства, государственной политики и культурной жизни, научной мысли и образования: неслучайно многие современные носители традиции удачно сочетают семейно-родовой опыт обучения с последующим профессиональным образованием, концертной и преподавательской практикой.

Изменение условий бытования музыкальных традиций тюрков Южной

84 Промежуточным этапом между научной монографией З.К. Кыргыз [Кыргыз, 2002] и учебником стала ее научно-популярная работа [Кыргыз, 2013].

Сибири привело, в итоге, к серьёзным изменениям данного искусства, отразившись в трансформации следующих его сторон:

- из сферы фольклора, устного профессионализма (по большей части, музицирования «для себя» в условиях обыденной жизни) оно перешло в сферу иного, устно-письменного профессионализма (демонстрации «для других» в условиях сценического пространства);

- со сменой традиционного уклада жизни (кочевого, полукочевого на оседлый) сменился и социальный портрет носителя данной музыкальной традиции – ранее представителя аратского слоя (скотовода, скотовода-земледельца), ныне чаще всего представителя интеллигенции (артиста, учителя, работника культуры);

- переосмысливаются каноны исполнительского мастерства, которое становится всё более нацеленным на демонстрируемую виртуозность, при этом постепенно утрачиваются нюансы, связанные с локальными исполнительскими традициями;

- под воздействием культурных контактов и процессов глобализации меняется стилистика, представленная синтезом как с академическими видами музыкального искусства, так и практически со всей палитрой направлений масс-культуры

- горловое пение ныне осмысливается как ценность этнической культуры само по себе, вне обязательной связи с другими жанрами народного искусства, с которыми ранее оно составляло синкретичный комплекс⁸⁵;

- ранее табуированные ритуальные звуковые орудия (шаманский бубен с колотушкой, раковина-труба, колокольчик, двусторонний барабан) используются современными фольк-группами в качестве концертных музыкальных инструментов;

- на уровне музыкального мышления постепенно уступает свои главенствующие позиции традиционная монодия: в творчестве современных фольк-групп и оркестров национальных инструментов нередко наблюдаются примеры организации музыкального материала по гомофонно-гармоническому и полифоническому принципам;

- хотя семейно-родовой порядок передачи мастерства не исчез (музыкальные династии есть во всех рассмотренных республиках), преемственность традиции ныне более активно осуществляется в условиях образовательных учреждений (и не только от учителя к ученику, но и от старших учеников к младшим).

За прошедшие полвека жизнь традиционной музыки коренных народов Саяно-Алтая вошла в новое русло. Если возможно образное сравнение с деревом, то корни его всё еще тянутся из той же матери-земли, ствол несёт живительные токи народной традиции, но на нем прижились новые привои, а крона формируется руками садовников. Рассмотренное нами взаимовлияние сфер этнической музыки и современного образования, которое мы наблюдаем в настоящее время в регионах Южной Сибири, демонстрирует своего рода механизм самосохране-

85 Алтайский кай и хакасский хай – неотъемлемые элементы традиционного сказительства, тувинский хоомей – часть песенных жанров.

ния, актуальный для всех постепенно исчезающих и сокращающих ареалы бытования автохтонных музыкальных традиций.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Карелина Е.К. Творчество современных фольклорных групп Тувы: новое менестрельство? // Музыкаведение. 2009. № 2. С. 45–49.

Кыргыс З.К. Обучение тувинскому горловому пению «Хөөмей»: учебное пособие / Международный научный центр «Хөөмей»; отв. ред. А.С. Шаалы. Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2014. 144 с.

Кыргыс З.К. Тайна тувинского горлового пения / Международный научный центр «Хөөмей»; отв. ред. Р.Р. Бегзи. Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2013. 128 с.

Кыргыс З.К. Тувинское горловое пение: этномузыкальное исследование / отв. ред. И.В. Мациевский. Новосибирск: Наука, 2002. 236 с.

Монгуш К.К. Хөөмейге өөредери: хөөмей башкызының дуржулгазындан [Обучение хоомею. Из опыта работы учителя] / отв. ред. А.С. Шаалы. Кызыл: Институт развития национальной школы, 2017. 112 ар. (на тув. яз.).

Сузукей В.Ю. Проблема концептуального единства теории и практики (на примере тувинской инструментальной культуры) / Тувинский институт гуманитарных исследований при Правительстве Республики Тыва; отв. ред. К.А. Бичелдей. Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2010. 256 с.

В. Н. Юнусова

Бытование классической музыки устной традиции в современном мире (на примере таджикского Шашмакома)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЮНУСОВА ВИОЛЕТТА НИКОЛАЕВНА, доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского
Violetta_yunusov@mail.ru

YUNUSOVA VIOLETTA, Doctor of Art History, professor of Department History
of Foreign Music of Moscow State Conservatoire named after P.I. Tchaikovsky
Violetta_yunusov@mail.ru

SUMMARY:

EXISTING OF CLASSICAL MUSIC OF ORAL TRADITION IN THE MODERN
WORLD (ON THE EXAMPLE OF THE TAJIK SHASHMAQOM)

In existing of the classical music of the Near and Middle East included in the list of the World non-material cultural heritage of mankind there were considerable changes connected with transition to oral and written tradition in last century. In article on the example of the Tajik Shashmaqom features of a transitional stage of this process, an originality of application of various forms of notations of classical heritage, training of traditional musicians in modern educational institutions, value of experience of great masters of last generations are analyzed. In article issues of influence of the European music on mentality of modern traditional musicians are discussed.

KEYWORDS: Tajik Shashmaqom, music of oral tradition, oral and written tradition, preservation problems, classic music of orient studies, maqam studies

АННОТАЦИЯ:

В бытовании классической музыки Ближнего и Среднего Востока, включённой в Список шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества (ЮНЕСКО), в прошлом столетии произошли значительные перемены, связанные с переходом к устно-письменной традиции. В статье на примере таджикского Шашмакома анализируются особенности переходного этапа этого

процесса, своеобразие применения различных форм записи классического наследия, обучения традиционных музыкантов в современных учебных заведениях, значение опыта великих мастеров прошлых поколений. В статье обсуждаются вопросы влияния европейской музыки на менталитет современных традиционных музыкантов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: таджикский Шашмаком, музыка устной традиции, устно-письменная традиция, проблемы сохранения, музыкальное востоковедение, исследования классической музыки Востока, макамоведение

СТАТЬЯ:

Богатство и разнообразие музыкально-культурных традиций Азии в нашем столетии характеризуется рядом специфических особенностей, связанных с влиянием процессов глобализации, модернизации и, как следствие, более интенсивного межкультурного взаимодействия. Выходя в мировое пространство, классическая музыка Ближнего и Среднего Востока во всём разнообразии её региональных и локальных традиций, становится общечеловеческим достоянием, что подтверждается (среди прочих факторов) её включением в Список шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества (ЮНЕСКО).

При этом на наших глазах происходит процесс её перехода из устной в новую устно-письменную форму бытования, что ставит ряд вопросов о сохранении устной традиции. Во второй половине прошлого века и начале нашего столетия издаются нотные записи многочастных вокально-инструментальных циклов на стихи классической восточной поэзии *Шашмакома*, азербайджанских *мугамов* (*дестгах*), уйгурских *мукамов*, арабского *макама*, ещё раньше изданы нотные записи иранских *дастгахов*. Аудио и видеозаписи классической музыки столь многочисленны, что их анализ составит тему отдельного исследования. Можно говорить и о сложившейся научной отрасли музыкального востоковедения, которая посвящена исследованию этого великого наследия, её можно условно обозначить как макамоведение.

В XX в. произошёл перелом в функционировании классики устной традиции и системе её передачи, которая стала осуществляться не только традиционными способами: от мастера к ученику, но и в стенах специальных образовательных учреждений: музыкальных училищ, колледжей, национальных консерваторий. Система образования в них сочетала устное обучение и методы, характерные для европейского музыкального образования, в том числе, знакомство с ранее не входившей в кругозор классических музыкантов европейской академической традицией. Всё это перевело классическую музыку Ближнего и Среднего Востока в русло устно-письменного бытования, которое, по всей вероятности, станет основной формой существования этого искусства в ближайшем будущем.

Хорошо это или плохо – покажет время. Задачей современной науки, на мой взгляд, является исследование самого процесса перехода к новой форме бытования, последствий внедрения западной музыкальной практики в обучение традиционных музыкантов, а также фиксация последних поистине бесценных образов устной традиции, которые мы ещё можем застать в наше время. Современные

технологии дают эту возможность, поскольку позволяют записать не только звук, но и видео, то есть акустический текст (термин музыковеда профессора А.С. Соколова), во всей его полноте: исполнительские жесты, аппликатура и проч. Сегодня в прекрасной творческой форме ещё находятся последние представители устной классической традиции; особую группу составляют музыканты среднего поколения, которые, используют устно-письменную традицию, но прошли устное обучение у старых мастеров, в этом аспекте их деятельность представляет отдельный интерес. Молодое же поколение исполнителей, на мой взгляд, завершает процесс перехода к устно-письменной форме бытования этого прекрасного искусства.

Несколько поколений классических музыкантов – исполнителей *Шаимакма* в Таджикистане демонстрируют выделенные стадии процесса перехода к устно-письменной форме бытования классики. Со многими из них мне довелось работать вместе на кафедре восточной музыки в Таджикском государственном институте искусств им. М. Турсун-заде в 1980-х – начале 1990-х гг., быть свидетелем и, в определённой мере, участником обозначенного процесса перехода. Это были великие музыканты: Нерёе Аминов, Барно Исакова, Нисон Шаулов, Якуб Бободустов, тогда ещё молодые, а ныне известные Алмос Абдуллоев, Абдували Абдурашидов и др.

Среди многих проблем, которые возникали в процессе нашей работы, мы обсуждали и вопросы сохранения классической традиции, которой был нанесён значительный урон в первой половине XX в. В те времена классическая музыка была объявлена феодальным наследием, а некоторые классические музыканты подверглись преследованию, и даже погибли в сталинских лагерях. Известный узбекский исследователь С.М. Векслер, в частности, пишет: «В начале 50-х гг. была высказана точка зрения, что макомы – порождение дворцово-феодальной культуры и что нельзя считать правильным использование этих наиболее архаичных жанров музыкального наследия в творчестве современных композиторов Узбекистана» [Векслер, с. 203]. Он также замечает: «Являются ли макомы продуктом народного творчества, откристаллизовавшегося усилиями многих поколений музыкантов-профессионалов, или они являются созданием дворцово-феодальной среды и, следовательно, чужды народу – вопрос, который на протяжении многих лет волновал композиторов и музыкальных деятелей Узбекистана» [Векслер, с. 202]. О преследованиях исполнителей *Шаимакма* рассказывали мне крупнейшие знатоки классической музыки исследователи Ф. Кароматов (Кароматли) и О. Матякубов. Это подтверждали и выдающиеся классические музыканты Нисон Шаулов, семья которого вынуждена была переехать в голодную степь, поскольку его дед был придворным музыкантом последнего Бухарского эмира Сеида Алим-хана (годы правления 1910–1920) и Нерёе Аминов, также подвергшийся преследованию (якобы за валютные спекуляции).

Идея возрождения национального наследия в Таджикистане (где бытует бухарский цикл *Шаимакма*) и Узбекистане стала воплощаться с 1950–60-х гг. прошлого столетия [Матякубов, с. 30]. Мастера старшего поколения обучали исключительно в устной традиции. Методы работы со студентом (в музыкальном

вузе или училище) определялись, при этом, его способностями, в том числе, памятью, поскольку требовалось запоминать значительные по протяжённости фрагменты классической мелодии. Она состоит из определённых строго либо свободно комбинируемых ритмо-интервальных блоков (термин исполнителя и исследователя М. Эшанкулова) [Эшанкулов, с. 74]. Одновременно передаются правила их следования, сочетания и комбинирования. Всё это органично связано с исполнительским штрихом и орнаментальной артикуляцией (термин мой. – В.Ю.). Эти навыки передаются исключительно в устной форме. Фиксированный нотный текст, применяемый в то время в ансамблевом музицировании, рассматривался как базовая матрица, которая дополнялась в устной передаче. Однако музыканты не играли по нотам, запись служила им своеобразной подсказкой.

Примечательный случай, наглядно демонстрирующий разницу в письменном и устном способе музицирования, произошёл на моих глазах в начале 1980-х гг. На репетиции оркестра реконструированных (модернизированных) таджикских народных инструментов (по Андреевскому образцу), отличающегося принципиально от ансамбля макомистов, обработку классической мелодии «Бебокча» из макома Бузрук (перс. бузрук – букв. «большой, великий») композитора Бориса Пиговата пела великая Барно Исхакова), которая не знала нот. В конце композиции она тянула основной тон столько времени, сколько считала необходимым в каждом конкретном случае. В тот раз, она продолжала тянула тон, а оркестр, доиграв композицию соответственно нотному тексту, замолчал. Тогда дирижёр Набиджан Абдуллаев попросил в таком случае (когда закончится нотный текст) поддерживать певицу только тех музыкантов, которые играют на свадьбах (то есть в устной традиции). Таких набралось человек восемь-девять, и на концерте именно они продолжали аккомпанировать Барно Исхаковой.

В качестве базовой модели изучения и освоения студентами Шашмакома использовалось нотное издание Бухарского цикла Шашмакома под редакцией профессора В.М. Беляева [Шашмаком], запись которого осуществлялась с исполнения знаменитых мастеров *Шашмакома* Бобокула Файзуллаева (1899–1966), Фазлиддина Шахобова (1911–1974), а также Неръё Аминова (1916–1996), который принимал участие в создании первых двух с половиной томов. В настоящее время в Таджикистане издано множество записей отдельных частей бухарского цикла *Шашмакома* в исполнительских версиях многих музыкантов: Алмосхона Абдуллаева, Мурата Эшанкулова и др. Полный цикл *Шашмакома* в Таджикистане записан в 2017 г. Абдували Абдурашидовым, который возглавляет специально созданную Академию макома (2003). Анализ этой записи *Шашмакома*, как и других изданий, достоин отдельного исследования. В 2010 г. в Германии при содействии исследовательницы Ангелики Юнг издана запись полного цикла Бухарского *Шашмакома* в версии одного из выдающихся музыкантов Ари Бабаханова (1934 г.р.) [Jung]. В этих изданиях учитывались исполнения *макомов* многими мастерами, и в том числе великого Неръё Аминова, чью традицию в наши дни продолжает его сын Рошель Аминов. Предшествующее издание Бухарского *Шашмакома* было осуществлено знатоком *макомов* Юнусом Раджаби в 1959 г. [Узбекская народная музыка].

От классического музыканта устной традиции требовалось также знать тексты классической поэзии, на которые поются вокально-инструментальные части цикла, понимать и соблюдать правила квантитативной арузной метрики, присущей этим текстам, и её отражения в ритмической стороне инструментальных партий. В устном обучении все эти навыки передаёт один мастер, в вузовской практике они были распределены по нескольким дисциплинам: основы *макомов*, основы *аруза* и др. К преподаванию были привлечены, помимо выдающихся мастеров *Шаимакома*, также филологи, музыковеды-востоковеды.

Обычное сольфеджио было заменено на этносольфеджио, где тренировка слуха, в том числе, тембрового, происходила на материале *Шаимакома* и других классических мелодий, не входящих в цикл. Музыкальные диктанты часто давались не в рояльном звучании, а в тембрах привычных для музыкантов инструментов: *танбура*, *дутара*, *рубаба*, *кануна*, *дойры*. Вместе с тем, музыканты изучали историю музыки (западноевропейской, русской), основы гармонии и другие дисциплины консерваторского цикла. Это оказало определённое воздействие на их слух: молодые музыканты стали применять более широкие интервалы на микроуровне (менее полутона), компьютерный анализ, осуществлённый с помощью Программы SPAX А.В. Харуто, показал, что музыканты молодого поколения практически не используют интервалы менее 50 центов, в то время как старые мастера интонируют в пределах интервала в 25 центов (при том, что темперированный полутон равен 100 центам) [Yunusova, Kharuto, p. 142]. Известный исполнитель *Шаимакома* Президент Фонда Неръё Аминова, Директор школы Шашмакома (Нью-Йорк, США) Рошель Аминов, не получивший европейского музыкального образования, также (хоть и реже, чем отец) пользуется этим интервалом.

Что же меняется при переходе на устно-письменную форму обучения? С одной стороны, облегчается освоение базовой матрицы. Обучение становится доступным не только самым талантливым музыкантам (в недалёком прошлом классические музыканты составляли элиту музыкального мира), что влечёт, на мой взгляд, более широкое распространение популярных форм классики, востребованных обществом. С другой стороны, принципиально меняется музыкальное мышление исполнителя, возникает опасность утери того особого типа музыкального мышления, которое присуще музыке устной традиции, с её вероятностной природой, сосуществованием в сознании музыканта нескольких версий исполняемой музыки и возможности их выбора в конкретной ситуации – того, что некоторое время назад в этномузыкальном знании ошибочно описывалось как импровизация. Происходит стабилизация текста, которая может привести к сущностным изменениям самой традиции. Так это или нет, покажет время.

В регионе Ближнего и Среднего Востока можно найти и другие примеры перехода к устно-письменной форме: в арабской и иранской музыке, где обучение с привлечением нотной записи осуществляется уже давно. Хотя и там старшее поколение музыкантов передаёт мастерство исключительно устным путём. В то же время азербайджанские коллеги крайне осторожно относятся к нотной записи и практически не перешли на устно-письменную форму обучения. Ещё

в конце 1970-х гг. знаменитый музыкант и знаток азербайджанских *мугамов* Бахрам Мансуров говорил мне, что если записать *мугам*, получится соната-*мугам*, этюд-*мугам*, но не будет самого этого искусства. Нотные записи азербайджанского *мугама* осуществляются исключительно в научных целях.

Возможно, что различие в отношении к проблеме перехода на устно-письменную форму обучения проистекает из разных типов творческого процесса с преобладанием масштабно-мобильного (в азербайджанских *мугамах*, где исполнитель может контролировать и менять время звучания раздела и цикла) и стационарного (в таджикско-узбекских *макомах*) начал в формообразовании. Второй тип, при котором время исполнения раздела цикла практически не меняется, позволяет использовать письменную фиксацию базовой модели, что и происходит в наши дни.

Нам ещё предстоит исследовать все параметры данного перехода, его последствия. Речь идёт не столько о методах обучения, но о глобальной проблеме сохранения уникального типа музыкального мышления, функционирующего в классическом наследии Ближнего и Среднего Востока.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Векслер С.М. Очерк истории узбекской музыкальной культуры. Ташкент: Учитель, 1965. 242 с.

Джумаев А.Б. «Традиционное» и «Инновационное» в исполнительском искусстве и концепции Бухарского Шашмакома узбекского музыканта Ари Бабаханова // URL: www.mugam.az14.pdf (Дата обращения: 10.10.2018).

Матякубов О. Бухарский Шашмаком. Ташкент: Musiq, 2011. 498 с.

Узбекская народная музыка. Т. V: Бухарские макамы. Собрал и записал Юнус Раджаби. Под ред. И.А. Акбарова. Ташкент: Государственное издательство художественной литературы Узбекской ССР, 1959. 864 с.

Шашмаком / Сост. *Б. Файзуллаев, Ш. Сахибов, Ф. Шахобов*, под ред. *В.М.*

Беляева, предисловие *Е.Э. Бертельса, В.М. Беляева*. В 5-ти томах. М.:

Государственное музыкальное издательство. 1950, 1954, 1957, 1959, 1967. 298 с., 194 с., 208 с., 295 с., 274 с.

Эшанкулов М.Э. Национальные инструменты шашмакома. Душанбе: ООО «Мир Полиграфии», 2015. 186 с.

Юнусова В.Н. Хранитель традиции: виртуоз Шашмакома Рошель Аминов снова в России // Музыкальная жизнь. 2018. № 1. С.86–87.

Jung A. (Ed.). Shashmaqam from Bukhara – notated by Ari Babakhanov in the tradition of the old masters. Berlin: Verlag Hans Schiler, 2010. 486 p.

Yunusova V., Kharuto A. Computer Sound Analysis of Traditional Music of Transcaucasia and Central Asia // Yearbook for traditional Music. International Council for Traditional Music. Department Musicology, Faculty of Arts University of Ljubljana. 2016. Vol. XLVIII. P. 136–145.

Раздел седьмой

Религиозное искусство в эпоху глобализации

З.А.Имамутдинова

Современная религиозная культура российских мусульман. Исламский рэп

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ИМАМУТДИНОВА ЗИЛЯ АГЗАМОВНА, кандидат искусствоведения, ст.н.с.

Государственного института искусствознания, г. Москва

IMAMUTDINOVA ZILIA, Ph D in Art History, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow.

SUMMARY:

MODERN RELIGIOUS MUSIC CULTURE OF RUSSIAN MUSLIMS.
ISLAMIC RAP

The report reveals the specifics of the development of the musical tradition of Muslim Turks in modern Russia. The disruption of continuity in the religious culture of Tatars and Bashkirs during the Soviet period generated the necessity to revive the traditional melodised ritual forms. This process (including the tradition of the melodious reading of the Qur'an) began in the 1990s, when historically rooted tunes (munajat, Mawlid, Tarawih du'a, etc.) started to revive, and it became possible for the traditions of modern Islamic East to get adapted.

At the same time, the transformation of traditional religious forms, in particular, the tradition of celebrating Mawlid (Prophet Muhammad's birthday), conducted in megacities on Grand concert halls and realized as a multi-cultural project, is taking place. It initiates new religious practices such as the "Ramadan Tent" (timed to the Muslim fasting), approaching the scope of an international religious and ethnographic festival organized in Moscow and other places.

The report pays a particular attention to Islamic rap as a special form, which on the whole points to the emergence of a new youth subculture. This means the inclusion of the musical culture of Russian Muslims in the twin process of globalization, oriented to the East and the West.

KEY WORDS: Russian Muslims, revival and transformation, religious musical traditions, new forms, Islamic rap, globalization, Middle Easternizing, Westernization.

АННОТАЦИЯ:

В статье выявляется специфика развития религиозной музыкальной традиции мусульман-тюрков в современной России. Нарушение преемственности

в религиозной культуре татар и башкир в советский период породило задачу возрождения традиционных мелодизированных ритуальных форм. Этот процесс (включая традицию напевного чтения Корана) берет свое начало с 1990-х гг., когда начинают восстанавливаться исторически укоренившиеся напевы (мунаджаты, маулид, таравих дуасы и др.), а также и оказывается возможной адаптация традиций современного исламского Востока.

Одновременно, происходит трансформация традиционных религиозных форм, в частности, традиции празднования маулида (дня рождения пророка Мухаммада), выходящего в мегаполисах на грандиозные концертные площадки и реализующегося как мульти-культурный проект. Вводятся новые религиозные практики, такие как «Шатер рамадана» (приурочен ко времени мусульманского поста), приближающийся к международному религиозно-этнографическому фестивалю и организуемый в Москве и др. населенных пунктах.

Отдельное внимание уделяется исламскому рэпу – особой форме, созвучной исламскому граффити, что в целом указывает на зарождение в конце XX в. у российской уммы (общины) новой молодежной субкультуры и вестернизацию мышления мусульман. Это означает включенность музыкальной культуры российских мусульман в процессы двухвекторной глобализации – ориентированной как на Восток, так и на Запад.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Российские мусульмане, возрождение и трансформация, религиозные музыкальные традиции, новые формы, исламский рэп, глобализация, Восток, Запад.

СТАТЬЯ:

Религиозная музыкально-мелодическая культура российских мусульман-тюрков включает многообразие форм напевного чтения, связанных с совершением обязательных молитвенных ритуалов в мечети (азан – призыв к молитве, речитирование Корана, дуа – мольба в завершение молитвы), напевы, связанные с особыми событиями по мусульманскому календарю (празднование маулида – дня рождения пророка), а также исполняемые в контексте семейных обрядов (мунаджаты – религиозные песнопения) и пр.

Современный этап в развитии этих традиций характеризуется противоположными тенденциями, обусловленными, с одной стороны, задачей восстановления форм религиозной культуры, утраченных в предшествующий исторический период, а с другой – вовлеченностью в общие для всего исламского мира процессы глобализации.

Прежде всего, отметим, что вопреки бытовавшему до недавних пор мнению, в советский период религиозная активность российских мусульман (татар и башкир, как и других этнических групп) поддерживается, существуя в большинстве мест скрытно либо полулегально. Об этом свидетельствуют исследования последних лет⁸⁶, а также живые носители традиции, с которыми автору приходилось

86 Уникальные сведения, выявляющие степень религиозной активности мусульман в советский период на Урале, собраны историком Р.Ш. Хакимовым [Хакимов].

встречаться в поездках по Южному Уралу и Пензенской области в июле–августе 2016 г.

Исходя из записей, можно говорить о сохранении к концу XX в. лишь части бытовавших некогда религиозных напевов у татар и башкир. При этом практически все формы религиозного напевного чтения, включая речитирование Корана, обнаруживают влияние стиливых пластов музыкального фольклора этих близких по своей культуре народов, с опорой на пентатонику (пятиступенную ладовую структуру).

Имевшая место преемственность религиозных музыкальных традиций (ориентированных в канонических источниках ислама на арабскую макамную мелодику) в регионе Урало-Поволжья оказалась потеряна: в советский период из жизни ушли поколения священнослужителей и рядовых верующих, владевших необходимыми знаниями и умениями.

В 1990-е гг., с одной стороны, легализуются религиозные музыкально-мелодические формы, исконно поддерживаемые татарами и башкирами, с другой же – происходит активное проникновение традиций исламского Востока, вновь обретающих в восприятии российских мусульман (как и в прошлые столетия) значение нормы. Это осуществляется по нескольким каналам: благодаря обучению за рубежом (в Египте, Саудовской Аравии, Турции и других странах), миссионерской деятельности и преподаванию в России выходцев из этих стран (арабов, турков, как и религиозных деятелей из стран СНГ), а также посредством распространения аудио и видеозаписей через Интернет.

Эти процессы затрагивают как традицию напевного чтения Корана, так и религиозные музыкальные жанры, образуя этно-региональный (татаро-башкирский) и ближневосточный (прежде всего арабский) стиливые пласты.

Остановим наше внимание на вошедших в повседневную жизнь мусульман религиозных песнопениях, позволяющих говорить о кардинальном обновлении этой сферы.

Уникальное значение в этом плане у татар и башкир имеют мунаджаты (духовные песнопения, имеющие религиозное содержание и обращенные к Всевышнему).

Крайне важной для традиции стала практика популяризации религиозных мунаджатов, что осуществляется как в рамках российских государственных программ, нацеленных на укрепление этнических традиций в системе фольклора, так и благодаря инициативам со стороны религиозного сообщества. Сольное либо ансамблевое исполнение мунаджатов включается практически во все массовые религиозно-просветительские мероприятия, одновременно с этим, стало вполне типичным проведение соответствующих конкурсов (в том числе для детских групп разного возраста). Большую роль играет и полевая деятельность почитателей традиционных напевов среди мусульман, среди которых особую роль сыграла Г. В. Абубакирова (Оренбург), собравшая около 100 старинных образцов и подготовившая диски с их записями. Ею же был создан один из популярных женских вокальных коллективов «Нур», известный в регионе исполнением духовных напевов татар и башкир.

Наряду с этим, российские мусульмане обнаруживают принципиальную открытость к влияниям извне. Фактически музыкальная культура мусульман-россиян (не только татар и башкир) постепенно вовлекается в процессы глобализации, ориентированная как на Восток, так и на Запад. Меняется репертуар молодых исполнителей, отдающих дань как звучащим на родных языках мунаджатам, так и аналогичным арабским нашидам (араб. – «песнопения») и турецким иляхи (от араб. Бог), получившим распространение среди мусульман на Ближнем Востоке, а также у диаспор в Европе.

Религиозные нашиды (как и иляхи), исторически восходящие к тальбийе (мелодическому приветствию, которым встречали пророка Мухаммада в Мекке сподвижники во время его паломничества), обретают современные стиливые очертания на Ближнем Востоке к концу прошлого столетия, когда начинают ощущаться западные веяния, осваиваются выразительные свойства нового инструментария и начинается осуществление звукозаписи.

В мир звезд у мусульман в этот период выдвигается британский певец Ислам Юсуф (1948 г.р., Лондон; до принятия ислама в 1978 г. – известный западный певец и мультиинструменталист Кэт Стивен), исполняющий религиозные песнопения на арабском и английском языках. Профессиональный уровень его авторских композиций и аранжировок обеспечивала, несомненно, приобщенность к культуре пения группы «Битлз». Религиозные напевы стали примером буквального и музыкального двуязычия, являя одну из форм синтеза традиций Востока и Запада.

Огромную популярность в последующие десятилетия у российских мусульман завоевывают британский музыкант иранского происхождения Сами Йусуф (1980 г.р., Тегеран), подкупающий слушателей проникновенным исполнением религиозных напевов в различной стиливой манере на английском и восточных языках и Махер Зейн (1981 г.р.), шведский исполнитель ливанского происхождения.

Нельзя не добавить, что особую выразительность также несут арабские нашиды, развивающиеся в классическом русле. Традиционная форма профессионального исполнительства может предполагать опору на стилистику макамов, что, в частности, характеризует марокканскую исполнительскую школу. Носители традиции нередко являются хафизами – знатоками Корана, среди которых шейх Мухаммед Хассан ат-Тураби (1951 г.р., Касабланка) из Марокко, являвшийся председателем Международного конкурса чтецов Корана в Москве в течение двух лет (2016 и 2017). Он продемонстрировал свое высочайшее мастерство в исполнении нашидов в завершение этих событий.

Несомненно, влияние современной массовой культуры на религиозные традиции мусульман проявляется в самих формах праздничных мероприятий, приобретающих недопустимые, с точки зрения иных богословов, облик. Это

коснулось, в первую очередь, маулида⁸⁷, в небольших городах и деревнях празднующегося нередко по старинке (в узком кругу при активном участии в этом действе присутствующих)⁸⁸, в то время как в Москве и других крупных городах перемещающегося на грандиозные концертные площадки, представляя мульти-культурный проект.

В столичном мегаполисе маулид ориентирован на многотысячную аудиторию, объединяющую этнически разнородную умму. Мероприятие предполагает присутствие официальных лиц (членов государственных структур, послов иностранных государств), приветствие официального лица – шейха Равиля хазрата Гайнутдина, возглавляющего Духовное управление мусульман Российской Федерации, напоминая этим правительственные концерты прошлой эпохи. Обязательным в маулиде оказывается проведение стимулирующей лотереи (на средства организаторов – ДУМ РФ и спонсоров), когда разыгрываются поездки в хадж или умру (полное и сокращенное паломничество).

Начавшись с чтения Корана, маулид разворачивается как литературно-музыкальная композиция, реализуя функции религиозного просвещения и нравственно-этического воздействия. По составу участников такой маулид приближается к международным музыкальным фестивалям (с участием исполнителей из стран СНГ, Ближнего Востока, Европы, США, Канады), имея современное техническое оснащение. В нем, как правило, используются мощная звуковоспроизводящая и световая аппаратура, мультимедийные экраны, куда проецируются тексты (суры Корана, жизнеописание пророка), лица исполнителей, а в завершении празднества на зрителя обрушивается серебристое конфетти. Звучащие в празднестве старинные мунаджаты (не без влияния фольклорной стилистики) обычно характеризуют вопросо-ответная структура, опора на пентатонику, витиеватые интонационные обороты и неустойчивый метроритм (синкопы). Исполняющиеся на разных языках современные духовные песнопения часто приближены к эстрадной музыке, имеют различное инструментальное сопровождение и демонстрируют жанрово-стилевую широту.

Сходным образом празднуется в мегаполисах и Курбан байрам (Праздник жертвоприношения), преследуя те же цели – воспитание и эстетическое воздействие на верующих.

К числу принципиально новых религиозных проектов относится «Шатер рамадана (поста)», приуроченный к мусульманскому календарю и организуемый в Москве (при мечети на Поклонной горе), а также в других городах (Казани, Грозном) как 30-дневная культурно-благотворительная программа. Этот концепт

87 Понятие маулид (от араб. wulida – «быть рожденным») в исламском мире имеет множество вариантов написания и произнесения – мевлит, мевлют, маулюд, милад, молид, мулид, имея целый спектр значений: факт или место рождения пророка; праздник, связанный с рождением пророка Маулид и датируемый 1¹м днем месяца раби ал-ауал (третьего месяца лунного календаря); художественные формы и жанры, возникшие в исламской традиции и адресованные пророку, а также – мероприятие другого назначения.

88 Важно, что традиция празднования маулида в советский период, судя по сообщениям информантов, во многих местах не прерывалась, предполагая участие близких людей (родственников, соседей). Традиционным являлось речитирование фрагментов книги Джафара ал-Барзани (ум. 1116) «Маулиды», зафиксированной в Урало-Поволжье в разных вариантах. Текст нередко читался по памяти.

исходит из традиции ифтара (вечерних разговений после завершения дневного поста), в связи с чем в «палаточных условиях» накрываются столы и сооружается сцена для выступления чтецов Корана, исполнителей религиозных песнопений, народных коллективов (инструменталистов и даже танцоров). Каждый вечер имеет свой религиозный посыл (связываясь с конкретным аятом Корана) и общетематическую направленность: «День Азербайджана», «День Чечни», «День Турции», «День Ирана», «День Казахстана», «День Ногайского землячества», «День донора», «День равных возможностей» и др. Показательно, что на эти мероприятия приглашают людей разных конфессий, национальностей и социального уровня – как знаковых фигур, так и рядовых верующих.

Новую необычную форму обретают и международные конкурсы чтения Корана, обретая все больший масштаб. В последние годы, когда конкурсанты соревнуются в номинации тияла (распевного чтения), в эту торжественную церемонию включаются музыкальные номера (что в целом для такого рода мероприятий нетипично). В 2017 г. на XVIII Московском международном конкурсе чтецов Корана в программу был включен сюжет-притча, в рамках которого был исполнен дагестанский танец с саблями с целью характеристики персонажа.

Фактически все осуществляемые сегодня проекты предполагают звучание духовных песнопений мусульманских народов. К ним сегодня примыкает новый жанр – «исламский» рэп, в корне трансформирующий прежние формы, хотя и в определенном плане являющийся их закономерным продолжением. Это подтверждает и практика их совместного исполнения (духовных песнопений и рэпа).

Сегодня можно говорить о зарождении (в масштабе уммы) самостоятельно-го хип-хоп направления с фестивалями, охватывающего самые разные населенные пункты⁸⁹. В 2012 г. в Москве уже был запланирован исламский рэп-фестиваль⁹⁰.

Безусловно, определение «исламский», используемое в сети Интернет, в данном случае является условным, указывая на специфику содержания. Финский исследователь Инка Рантакаллио в отношении к рэпу использует как синоним понятия мусульманский и исламский хип-хоп, в первом случае имея в виду исполнителей, а во втором – содержательный план [*Rantakallio, Inka*].

Отношение к рэпу носителей традиций неоднозначно, вызывая дискуссии о его совместимости с исламом. Если одни богословы и рядовые мусульмане отрицают эту возможность, другие допускают, рассматривая рэп как форму, создающую условия для позитивного звучания религиозной темы в среде молодежи.

Под определением рэп (англ. *rap*) подразумевается речитативное ритмизованное изложение текста (часто в свободной форме) на фоне звучаний, выдержан-

89 Так, рэп (наряду с народными баитами и мунаджатами) включен в репертуар фольклорно-эстрадного ансамбля «Мижар» из чувашского села Урмаево.

90 В анонсе фестиваля указывалось 7^{ое} марта, клуб «Шторм» (ул. Сельскохозяйственная, дом 1^{ое}, строение 1).

ной в самой разной манере⁹¹. Музыкальная стилистика исламского рэпа максимально широка: от ритмизированной скороговорки до рэпа на грани распевности, без какого-либо сопровождения либо подкрепленного разнообразными инструментальными составами. Исламский рэп получил распространение в границах всего бывшего СССР и звучит на разных языках, включая русский, татарский, башкирский, казахский и другие. Пионерами русскоязычного мусульманского хип-хопа выступили Рашид Джаппар (имеющий псевдоним Mujaheed MC) и Евгений Дубровин (Dub Dervish). В современной ситуации круг слушателей у исполнителей рэпа определяет подключенность к интернету и возможность знакомства на сайтах с новыми клипами.

Среди других в недавнее время набрал популярность видеоролик «Ближе к звездам» Тимура Шабакаева, молодого имама и преподавателя медресе в г. Туймазы в Башкортостане⁹². Исполнитель в декламационно-распевной, легкой для восприятия манере начинает посвящать сидящих перед ним учеников в тайну сотворения мира.

В целом, «исламский» рэп подтверждает появление новой тенденции, берущей начало в конце XX в. – усиление вестернизации мышления российских мусульман. В то же время, сближение религиозных музыкальных традиций с современной массовой (светской) культурой может идти под влиянием зарубежной мусульманской эстрады, что означает вовлечение традиций российской уммы в процессы глобализации, нарастающие на исламском Востоке. Это выявляет существование в российском мусульманском сообществе разновекторных субкультур при едином их духовном основании.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Хакимов Р.Ш.* Красная звезда против полумесяца: противостояние десятилетий. Ислам и партийно-государственная власть на Урале в советский период (1917–1991 гг.). Челябинск: ООО «Абрис-Принт», 2013.
- Rantakallio, I.* Muslimhiphop.com: Constructing Muslim Hip Hop Identities on the Internet. *CyberOrient*, Vol. 7, Iss. 2, 2013. <http://www.cyberorient.net/article.do?articleId=8623>. 11.07.2018.

91 Рэп (как часть хип-хопа, включающего музыкальное, танцевальное и изобразительное направления) зародился среди афроамериканцев в Нью-Йорке в 1970-е гг. Проникновение исламской темы в эту сферу происходит также в Америке в 1980-е гг. (Энциклопедия популярной музыки. Минск: Изд. центр «Экономпресс», 2006. С. 27, 28). Появление рэпа сопровождается у молодежи увлечением исламским граффити – то и другое оценивается как части протестной хип-хоп культуры. О масштабе этого движения можно судить по материалам американского Веб-сайта Muslimhiphop.com, где дается информация о шестидесяти четырех исполнителях из разных стран мира, включая Америку, Европу, вплоть до Пакистана и Гаити [1]. Необходимо также добавить, что «исламский» рэп в определенном плане не является чем-то исключительным, поскольку современная массовая культура дает примеры и христианского рэпа (группа «Соль земли»).

92 Запись клипа Тимура Шабакаева «Ближе к звездам» выполнена в 2014 г. в селе Барда (Пермский край). – <https://www.kp.by/online/news/17.10.2016/2182481>

Е.С. Ванеян

Буддийская скульптура современной Японии: мастерская Сэки Ко:уна в Токио

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ВАНЕЯН ЕЛИЗАВЕТА СТЕПАНОВНА, Магистр истории искусства,
аспирантка отделения Истории искусства, Исторического факультета МГУ
им. М.В. Ломоносова
vanejan.liza@yandex.ru

VANEIAN ELIZAVETA, PhD student, Art History department, Lomonosov Moscow
State University
vanejan.liza@yandex.ru

SUMMARY:

BUDDHIST SCULPTURE WORKSHOPS IN MODERN JAPAN: THE CASE OF THE SEKI KŌUN STUDIO IN TOKYO

Based on my personal visit to the studio of Seki Kōun in Tokyo, this research analyzes how exactly a contemporary Buddhist sculpture studio in Japan is organized, what kind of people take part in it and what technologies are used by sculptors. In addition, the historical background for the current status of Buddhist sculptors (*busshi*) is reviewed, in an attempt to define how they are related to the tradition, what they take from it and what is unique in the contemporary situation. In conclusion, although the practice of following traditional technologies and style is, for a number of reasons, regarded crucial for their craft by many contemporary *busshi*, their community is far from being closed and elitist, since they are actively engaged in sharing their knowledge and craft with those who wish to create an image of Buddha on their own.

KEYWORDS: contemporary Buddhist sculpture, Japan, *busshi*, traditional art, tradition now, crafts

АННОТАЦИЯ:

В статье на основе личного посещения мастерской Сэки Ко:уна в Токио и общения с её участниками анализируется, какой конкретно облик принимает современная мастерская буддийской скульптуры в Японии: откуда происходят её члены, какие техники они используют, и каковы основные аспекты их деятель-

ности. Кроме того, рассматривается, каковы исторические предпосылки положения скульпторов буддийской скульптуры (бусси) Японии наших дней, и какое место их мастерские занимают по отношению к традиции, что они берут от неё, а что является характерным именно для сегодняшней ситуации. Выясняется, что хотя следование традиционной модели творчества и классическим формам принципиально для многих современных мастеров в силу различных причин, это не элитарное общество, поскольку скульпторы-бусси ведут активную просветительскую деятельность и стремятся поделиться со всеми желающими опытом создания буддийского образа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современная буддийская скульптура, Япония, *бусси*, традиционное искусство, традиция и современность, ремесло

СТАТЬЯ:

Мастерство создания деревянной буддийской статуи имеет в Японии многовековую историю, и образы, получившие статус «национального сокровища», наполняют храмы по всей стране. В современной Японии основная продукция, обеспечивающая культовые потребности буддизма, является массовой, однако деревянная буддийская скульптура, созданная мастером-резчиком, подобно многим другим ремёслам, воспринимается как один из символов японской традиции, одно из средств противостояния глобализации, и потому деятельность мастеров-резчиков поддерживается государством и вызывает интерес общества. В статье на основе личного посещения мастерской Сэки Ко:уна в Токио и общения с её участниками анализируется, какой конкретно облик принимает современная мастерская буддийской скульптуры: откуда происходят её члены, какие техники они используют, и каковы основные аспекты их деятельности. Кроме того, рассматривается вопрос, какое место подобные мастерские занимают по отношению к традиции, что они берут от неё, а что является характерным именно для сегодняшней ситуации.

Мастерская Сэки Ко:уна основана в 2007 г. Глава мастерской происходит из семьи мастера-резчика *буцу-дан*, то есть буддийского домашнего алтаря. Закончив старшую школу, он поступил в ученики к одному из наиболее известных мастеров-бусси (букв. значение иероглифов – «мастер» и «будда», мастер-резчик буддийской скульптуры) современной Японии по имени Сайто Ко:рин (1937-2016). У этого же мастера учился еще один член мастерской Ко:уна – Конно Ко:кэй⁹³. Всего в мастерской 6 человек, из них две – женщины. Большинство из них после школы сразу поступили в ученики в мастерскую к тому или иному мастеру, один человек окончил Токийский художественный институт, отделение скульптуры. Два человека происходят из семейств ремесленников близких буддийской скульптуре областей (например, одна из девушек – дочь резчиков архитектурного декора), остальные же пришли в профессию скорее из личных побуждений. Трое имеют звание

93 Имена «Ко:рин», «Ко:кэй» и «Ко:ун» содержат один и тот же иероглиф «ко:» 光 (яп. «большой», «великолепный»), поскольку скульпторы обучения получили новые имена от своего мастера, содержащие первый иероглиф его собственного имени. Это давняя ремесленно-художественная традиция, благодаря которой по имени сразу можно определить школу того или иного мастера.

мастеров-бусси, остальные же – мастера-резчики по дереву, обе девушки также имеют звание художниц *буцу-га-си*, живописных буддийских изображений и росписи статуй [Ко:ун Сэки Буссё].

Сами мастера стараются воспроизвести как можно точнее традиционную модель ремесла мастера-бусси: мастерская в этой парадигме становится образом жизни (члены мастерской даже живут в том же здании, где работают); они обладают навыками, полученными непосредственно от учителя; при работе точно следуют каноническим образцам и прорисовкам; над одним и тем же заказом работает одновременно несколько мастеров, каждый согласно своей специализации. Мастера работают и появляются на публике в традиционных одеждах.

По всей видимости, основная работа над статуей проходит по тем же правилам, что у мастеров-бусси прошлого: кубический объём дерева разделяется на сетку, с образцов переносится абрис будущего образа, и на каждом новом этапе работы разлиновка и очертания постоянно восстанавливаются. В целом, прорисовки канонические, как это было и раньше. Однако мастера-бусси сами создают эти прорисовки, и на этом этапе даже возможен некоторый творческий поиск. Как замечает мастер Ко:ун, он сам посещает разные храмы и делает зарисовки со статуй. По его словам, он ищет наиболее гармоничные формы и пропорции. Прорисовки, помимо того, что позволяют точно копировать стиль и пропорции статуи, также делают возможным максимально контролировать процесс, планировать развитие работы, не допускать ошибок и порчи материала.

Дело в том, что древесина для статуи – это очень дорогой материал, обладающий особыми качествами (такими как отсутствие изъянов и т.д.). Чем дерево старше, тем его структура однороднее и плотнее, а значит – тем легче работать с деталями, поэтому и цена древесины для скульптуры пропорциональна возрасту дерева. Кроме того, для буддийской статуи дерево выбирается с особым вниманием, часто с определенной территории, связанной с храмовым комплексом или другим сакральным местом [Mertz, pp. 122-124]. Таким образом, ценность материала, буквальная и метафизическая, – это ещё одна причина строгой регламентированности работы над образом.

Техника, когда из цельного куска дерева создаётся образ, называется *итибо-ку-дзукури*. Эта одна из наиболее древних техник деревянной буддийской скульптуры, но теперь в ней создаются только маленькие образы. В основном же фигуры будд и бодхисаттв – это именно сборные конструкции из нескольких полых частей с минимальным количеством креплений, эта техника именуется *ёсэги-дзукури*. Она появилась ещё в XI в., формировалась и оттачивалась на протяжении XII-XIV вв., и сейчас воспроизводится примерно в том же виде. Техника ёсэги-дзукури позволяет разделить работу между мастерами – один из них будет делать лотосовый трон, другой – части статуи, третий – огненную мандорлу⁹⁴ и т.д.

Работа от детали к целому – важная специфика этого вида скульптуры, и обучения искусству бусси. Именно это, по мнению Ко:уна, отличает обучение

94

Мандорла – живописный или скульптурный нимб, ореол буддийского образа. Такие образы эзотерического буддизма как Светлые Владыки (яп. Мё:о:), часто имеют мандорлу в виде переплетенных язычков пламени.

просто резьбе по дереву от обучения искусству вырезания сакральных буддийских образов.

Современные буддийские статуи отличаются от классических образцов заключительным этапом работы. Если раньше тонкая моделировка проходила по стуковой и затем лаковой поверхности, то современные мастера оставляют в основном не покрашенную поверхность дерева с легкими цветовыми акцентами – скорее всего, это влияние скульптуры таких мастеров эпохи Эдо (1603–1868) как Энку и Мокудзики, чей экспрессивный стиль стал особенно цениться начиная с эпохи «Движения за народные искусства» 20–30-х гг. XX в. Во всяком случае, по словам Ко:уна, статуи, в которых подчеркнута эстетика натуральной поверхности дерева, пользуются среди современных заказчиков наибольшей популярностью.

Подобно тому, как это было в Японии Средних веков и Нового времени, современные мастера-бусси выполняют также важнейшую роль «реставраторов» старых образов. Мы берем «реставрацию» в кавычки, поскольку зачастую речь идёт об очень серьёзном вмешательстве в памятник, и цель такого обновления не только профилактика разрушения древесины, но и придание образу «первозданного вида». Хотя это далеко от научной реставрации, процесс непрост и обязательно идет согласно традиционной технике создания статуи (см., например, [Отчет о «реставрации»]).

Таким образом, скульптурные произведения мастерской Ко:уна – технологически совершенные статуи, ориентированные по стилю и иконографии на шедевры буддийской скульптуры Японии XII–XIV вв., только производящие впечатление лёгкости благодаря своей отшлифованной деревянной поверхности и минималистичным цветовым акцентам. На наш взгляд, технологические особенности, специфика заказа (желание заказчика видеть узнаваемые образы), дороговизна материала (нельзя допускать ошибки), к сожалению, выливаются в чрезмерную стандартизацию образов и их экспрессии, несмотря на всю уникальность процесса создания каждого произведения. Хотя в настоящее время существуют разные модели творчества скульпторов, работающих в буддийской тематике, если буддийская скульптура является основной сферой деятельности мастерской, то её члены воспроизводят именно традиционную модель, в которой регламентированность процесса играет ключевую роль (о трансформации и истории японского буддийского искусства Нового и Новейшего времени см.: [Graham, 2007]).

Однако для таких мастеров, как Сэки Ко:ун быть в «традиции возрождения традиции», заложенной в начале XX в. – это почётное дело, и сложно сказать, волнует ли их обновление художественного языка буддийского искусства в принципе. Рассмотрим некоторые события XIX–XX вв., которые могут помочь понять предпосылки той консервативности, которой придерживаются современные мастера-бусси, подобные Ко:уну.

Во второй половине XIX в., в эпоху Мэйдзи (1868–1912), правительство осуществило политику, которая разделяет всю предыдущую буддийскую традицию и Новейшее время: в 1886 г. вышел указ о разделении буддизма и синтоизма

Симбуцу-хандзэнрэй. За ним последовали жестокие санкции против буддизма, разрушение монастырей, уничтожение статуй. Традиции, связанные с буддизмом, приходят в упадок, хотя ясно, что в эпоху Мэйдзи прослойка ремесленников как таковая перестаёт существовать в прежнем виде. В некотором смысле часть из них трансформируется в профессиональных скульпторов, деятелей искусства, которые формируют преподавательский состав Токийской школы изящных искусств, первого в Японии учебного заведения такого рода [Modern Japanese Sculpture].

Позже, на рубеже XIX и XX вв., политика по отношению к буддизму становится терпимее, а традиционная японская культура и искусство переоцениваются, создаются первые истории японского искусства⁹⁵. Интересно, что именно тогда возникает стойкое представление о том, что буддийское искусство заканчивается эпохой Камакура, XIV в., – далее же создаётся только типизированное искусство, не представляющее какого-либо эстетического интереса, за редкими исключениями (например, в известнейшей монографии о японской скульптуре Куно Такэси, периоду после эпохи Камакура посвящается один общий раздел всего из нескольких страниц, см.: [Kuno 1963, pp. LXVII-LXIX]). Только в последнее десятилетие такое понимание истории японской буддийской скульптуры стало пересматриваться [Graham 2011, p. 391], однако оно до сих пор формирует вкусы современных заказчиков.

В послевоенной Японии, во второй половине XX в., переориентация на массовую продукцию задела сферу искусства, связанную с буддизмом в том числе. Возникает политика поддержки традиционных японских ремесел, пришедших в сильнейший упадок, в рамках которой в 1974 г. выходит «Закон о поддержке традиционных ремесел». Важным условием этого закона является не только создание предметов своими руками, но также и следование технологии, датирующей временем не позже периода Эдо (то есть не позже середины XIX в.), принадлежность к обществу ремесленников, создающих произведения в той же технике. Таким образом, чтобы получить поддержку государственных организаций, необходимо доказать что твои технологии традиционны [Durstun, pp. 15-16].

Таким образом, мастера-бусси оказываются в противоречивой ситуации: с одной стороны, есть необходимость сохранить традиционные технологии, пришедшие в сильнейший упадок в эпоху Мэйдзи и послевоенные годы, в том числе для того, чтобы иметь возможность адекватно восстанавливать статуи. С другой стороны, мастерство бусси окончательно перестаёт рассматриваться как чисто ремесленная, утилитарная деятельность и скорее тяготеет к области «свободных искусств», тем более что основная масса продукции всё равно обеспечивается более дешевым производством. Но поскольку буддийская скульптура сакральна, большинство создателей этого вида пластики свои задачи видят вне концепции индивидуального художественного творчества [Mertz, p. 162]. Вместо этого, регламентированный опыт создания статуи (и вообще образа будды в любом материале) начинает всё больше концептуализироваться самими мастерами.

95 Обстоятельства создания первой истории японского искусства и связанных с ней концепций подробно разобраны в исследовании О.И. Лебедевой, см. [Лебедева, 2016].

Например, на первый план выходит идея о том, что создание образа будды – это, по сути, молитвенный, медитативный акт. Конечно, эта идея родилась не в XX в., но если ранее её практиковали только исключительные монахи-скульпторы, то теперь она является кредо большинства современных мастеров. Приведу слова Мацухисы Со:рина (1926-1992), одного из патриархов современной буддийской скульптуры: «...Когда создаешь буддийскую статую, невозможно создать по-настоящему качественную вещь, если не стремиться к тому, чтобы самому стать образом будды. Вырезание буддийского образа – это путь познания самого себя...» [Гэндай ни окэру хотокэ-но би..., с. 102].

Таким образом, вырезание образа осмысливается как форма личного благочестия, форма медитации. Может быть даже в большей степени, чем раньше, мастера-бусси воспринимаются как люди, близкие к сакральной стороне буддийского учения, либо даже надрелигиозному знанию о гармонии с самим собой, так что профессия бусси неожиданно сближается с миссией буддийского монаха-учителя. Эта роль проявляется в ещё одном важнейшем и специфическом именно для наших дней аспекте их деятельности. Дело в том, что многие из мастерских бусси, в том числе мастерская Ко:уна, одновременно функционируют как школы резьбы по дереву и созданию образа будды своими руками. При этом популярность таких курсов очень высока, практически каждый сайт мастера буддийской скульптуры помимо основной деятельности, содержит информацию о подобных занятиях (см., например, [Мисё: Ан. Буцудзо:...], [Буцудзо:-но ко:бо:...], [Gakuyu Miyamoto...]). Возможно, ещё одна причина этой популярности заключается во всплеске интереса к буддийской пластике в целом, появившимся в последнее десятилетие – издаётся множество книг, посвященных истории и пониманию буддийской пластики, как никогда популярны эстетические паломничества к классическим буддийским статуям. Это явление даже получило неофициальное название *буцудзо:-бу:му* (где «буцудзо:» – это «статуя будды», а «бу:му» – это «бум»)⁹⁶.

Заметим, что скульпторы живут как бы в параллельном с историками искусства мире. Общество мастеров буддийского искусства вполне независимо от научного сообщества публикует книги и сборники, посвященные знаменитым мастерам, деятелям второй половины XX и XXI вв. (в их числе [Гэндай ни окэру хотокэ-но би...], альбом, целиком посвященный Мацухисе Со:рину [Дайбусси Мацухиса Со:рин]). Кроме того, публикуются подробные издания по созданию буддийского образа (например, [Буцудзо: тё:коку. Кансё: то хориката], [Ёку вакару буцудзо: тё:коку...]). Скорее всего, такие издания используются и в институтах, где изучают резьбу по дереву, и частными лицами – мастерами-одиночками, или просто любыми желающими, кто хочет попробовать создать буддийский образ своими руками.

Таким образом, искусство буддийской деревянной скульптуры особенно пострадало в эпоху Мэйдзи, а в послевоенное время, подобно множеству других ремесел, было окончательно вытеснено массовой продукцией с позиции отрасли,

96 См. несколько примеров новостных сайтов, где фигурирует словосочетание «буцудзо:-бу:му» (бум статуй будды): [Рэкиси, бунка...], [AERA dot.].

обеспечивающей материальную культуру буддизма. Поддерживаемые государственной политикой и финансированием современные мастера в первую очередь воспроизводят и сохраняют старинные техники. Однако на примере мастерской Сэки Ко:уна из Токио становится очевидно, что современные создатели буддийской скульптуры Японии (по крайней мере, их часть) не просто стараются точно следовать традиционным техникам и использовать традиционные материалы, но своим образом жизни как бы воплощают идеал мастера-бусси древности. Не будучи более ремеслом в строгом смысле слова, но и не вписываясь в концепцию «свободного творчества», деятельность бусси осмысливается как медитативная практика, глубоко соприкасающаяся с буддийским и общечеловеческим сакральным. При этом произведения, которые скульпторы создают, имеют узнаваемую, общую для всех стилистику, и они как правило не получают новыми в художественном смысле, но такая задача и не ставится. Это в каком-то смысле рафинированное общество, занимающееся поддержанием возрожденных традиций, подобное многим другим в Японии. При этом очевидно, что открытость для него также принципиальна – персональный состав мастерской свидетельствует, что большинство людей пришли к этой профессии из личных побуждений. Новый относительно традиции аспект их деятельности в том, что скульпторы-бусси передают мастерство любым желающим, организовывая курсы, мастер-классы, издают пособия для самостоятельного освоения техники вырезания буддийской скульптуры. На наш взгляд, наиболее плодотворный аспект их деятельности – как раз в создании условий для всех, кто хочет понять процесс и философию создания буддийского образа изнутри.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Лебедева О. И.* Искусство Японии на рубеже XIX-XX вв. Взгляды и концепции Оакура Какудзо. М.: РГГУ, 2016. – 209 с.
- Durston D.* Japan crafts sourcebook: a guide to today's traditional handmade objects Japan Craft Forum. Kodansha International LTD., 1996. – 207 p.
- Graham P.* The visual culture of Japanese Buddhism from the early Modern period to the present // Religion Compass. 2011. Vol. 5. № 8, pp. 389-411.
- Graham P.J.* Faith and power in Japanese Buddhist art, 1600–2005. University of Hawaii Press, 2007. – 353. p.
- Kuno T.* (Ed.) A guide to Japanese sculpture. Tokyo: Mayuyama & Co., 1963. – LXIX, 100, 38 p.
- Mertz M.* Wood and Traditional Woodworking in Japan [second edition], Kaiseisha Press, 2016. – 227 p.
- Буцудзо: тё:коку. Кансё: то хориката. [Буддийская скульптура: эстетика и техника резьбы]. / Под. ред. мастерской Мацухисы Со:рина, Масаки Мияно:, 2000. – 215 с.
- Гэндай ни окэру хотокэ-но би: буцудзо:, буцу-га, кириканэ. [Красота Будды в современном мире: статуи, изображения, кириканэ] / Под ред. мастерской Мацухисы Со:рина, Танкося, 2013. – 211 с.
- Дайбусси Мацухиса Со:рин. [Великий мастер-бусси Мацухиса Со:рин]. / Под ред. мастерской Мацухисы Со:рина, 1992. – 152 с.

Ёку вакару буцудзо: тё:коку. Омои-тоори-ни хору. 55-но коцукоцу-га вакару хон. [Понятная буддийская скульптура. Вырезать образ без проблем. Книга № 55 из серии «Секреты мастерства»]. / Под ред. Сэки Ко:уна, 2017. – 128 с.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ:

Gakyu Miyamoto. Kyoto Japan Buddha Sculpture. URL: <http://gakyu.jp/daruma>. (дата обращения: 12.05.2018).

Буцудзо:-но ко:бо:. Бусси Судзуки Кэнтаро. [Мастерская буддийской скульптуры. Бусси Судзуки Кэнтаро:]. URL: <http://bussikentarou.com/kyousitu.html> (дата обращения: 12.05.2018).

Ко:ун Сэки Буссё. [Сайт мастерской Сэки Ко:уна] URL: <http://www.sekikoun.com/staff/> (дата обращения: 12.05.2018).

Мисё: Ан. Буцудзо: тё:коку кё:сицу. [Приют радости. Курсы резьбы буддийских образов]. URL: <http://www.mishoan.jp/index.html>. (дата обращения: 12.05.2018).

Modern Japanese sculpture: the glory of the conservative traditional school. Обзор выставки в Музее Императорских коллекций (Токио). URL: <http://www.kunaicho.go.jp/e-culture/sannomaru/zuroku-12.html>. (дата обращения: 12.05.2018).

Отчет о «реставрации» киотского мастера-бусси: URL: <http://gakyu.jp/information/works/592.html> (дата обращения: 12.05.2018).

Рэкиси, бунка. Нихон бунка то има-о цунагу. [История, культура. Соединяя культуру Японии и сегодняшний день]. URL: <http://mag.japaaan.com/step/43215> (дата обращения: 12.05.2018).

Е.А. Баторова

Коралловая маска Чжамсарана как художественный феномен

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

БАТОРОВА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства Российского Государственного Гуманитарного Университета (Москва).
batea2005@mail.ru

BATOROVA ELENA, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Theory and History of Art of Russian State University for the Humanities (Moscow)
batea2005@mail.ru

SUMMARY:

CORAL MASK JAMSRAN AS AN ART PHENOMENON

The Cham (Tsam) ceremony is a costumed mystery dance performed by Buddhist monks. The Cham was introduced in Mongolia in the middle of the 18th century from Tibet. Traditionally the material used for Cham masks is painted papier-mache. Famous works by the artists belonging to the Mongolian school Ikh Khuree (late 19th—early 20th century) from the collections of The Fine Arts Zanabazar Museum in Ulan Bator and the Rubin Museum of Art in New York are recognized masterpieces both nationally and worldwide. The school's foundation is a legacy of Zanabazar, the first Bogd Gegeen, a prodigious sculptor and painter. It is interesting to make a comparison between Mongolian pieces and the works of an unknown Buryat master (late 19th – early 20th century) from the National museum of the Republic of Buryatia. Today Buryat masters mostly make only painted masks of the protectors of faith. A work of the contemporary artist Gankhuyag Natsag – the image of fearsome dokshit represents a lineage of tradition, a link between generations.

Mongolian Jamsran masks have always made a lasting impression on the observer, serving as a known quality standard not only domestically. Sergey Pancheshny, a master from Murmansk, was so impressed with these images that he started creating similar masks, despite not being a Buddhist himself or having an art degree. His works are known both in Russia and abroad.

KEYWORDS: Cham, Tsam, mystery dance, coral, mask, papier-mache, Jamsran, dokshit, Mongolian school Ikh Khuree, tradition, masterpiece.

АННОТАЦИЯ:

Церемония Чам (Цам) представляет костюмированный мистериальный танец защитников буддийского учения, исполняемый монахами. В середине XVIII в. танец из Тибета был завезен в Монголию. Традиционным материалом для масок Цам является раскрашенное папье-маше. Коралловая маска Чжамсарана из всех божеств мистерии имеет особую художественную традицию. Знаменитые произведения монгольской школы Их-Хурээ конца XIX—начала XX вв. из музеев Занабазара, Чойжин-ламы (Улан-Батор) и Художественного музея Рубина (Нью-Йорк) относят к категории не только национальных, но и мировых шедевров. Основание школы Их-Хурээ связано с деятельностью первого Богдо Гэгэна⁹⁷ и выдающегося скульптора Занабазара. Интересно сравнение монгольских образов с работой неизвестного бурятского умельца конца XIX – начала XX вв. из Национального музея Республики Бурятии. На сегодняшний день бурятские мастера создают только раскрашенные маски защитников. Линию преемственности традиций, непрерывную связь поколений демонстрирует образ грозного докшита современного потомственного мастера масок Цама Ганхуяг Натцага. Монгольские маски Чжамсарана всегда производили на зрителей неизгладимое впечатление, служили определенным эталоном, знаком высокого качества не только для национальных художников. Сергей Панчешный из Мурманска был настолько впечатлен этими образцами, что начал делать подобные маски, не будучи буддистом и не имея художественного образования. Работы Сергея знают не только в России, но и за рубежом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Чам, Цам, танцевальная мистерия, коралл, маска, папье-маше, Чжамсаран, докшит, монгольская школа Их-Хурээ, традиция, шедевр.

СТАТЬЯ:

Чам (монг. Цам) – ритуальное танцевальное представление буддийских монахов, включающее пантомиму или диалоги, возникло при тибетских монастырях и распространилось на территории Центральной Азии. Мистерия появилась в конце VIII в. в Тибете в связи с деятельностью индийского учителя, основателя тантрического буддизма, Падмасамбхавы, уже с середины XVIII в. она существует и в Монголии: первое представление-богослужение было проведено в 1737 г. в первом буддийском монастыре Эрдэнэ-Дзу, расположенном на окраине ранее существовавшего города Каракорум (1220—1260). Некоторые исследователи видят непосредственные связи традиции Цама с древним танцевальным искусством Индии, где актеры, как правило, также выступали в масках и одеждах богов, вели диалоги на языке богов, демонов и людей [*Forman, Rintschen*, p. 61].

Тибетский танец дхармапал (тиб. чойджин – «хранитель учения», также драгшед – «ужасный, гневный палач», монг. и бурят. докшит) – божеств-защитников буддийского учения первоначально устраивался последователями школы сакьяпа в Самье – первом буддийском монастыре в Тибете и представлял мисти-

97

Богдо-Гэгэн (монг. Богд гэгэн, Джебцун Дамба Хутухта – Главный святой) – высший титул воплощения нирмана-кайя, титул главы ламаистской церкви Монголии. подробнее см.: [Андросов, с. 125–126].

ческое таинство. Затем эзотерический ритуал превратился в публичное представление, которое проводилось всеми тибетскими школами – ньингмапа, сакьяпа, гелугпа, кагьюпа. Как правило, мистерия была приурочена к празднованию тибетского Нового года – Лосар: «Главный смысл представлений Чама – изгнать старый год с его злыми духами и несчастьями, совершить жертвоприношения, ублажить духов-хранителей, чтобы они берегли счастье грядущего года» [Календарные обычаи..., с. 205]. Существовали разные виды Цама, где костюмированное богослужение могло исполняться и без масок, например, в Цаме Калачакры (монг. Дуйнхор-цам).

Классический тибетский список содержит имена восьми (по другим спискам – десяти) чойджинов, так называемых «Восьми ужасных», среди которых упоминается и Чжамсаран (Жамсаран, Джамсаран; тиб. «Великий защитник в кольчуге», вариант Бегцзе – тиб. «Скрытая кольчуга»)) (подробнее см.: [Баторова, с. 131–135]). Божество является манифестацией Махакалы (Красного Махакалы). Возникновение культа Чжамсарана связывают с бонской традицией⁹⁸, он широко почитается не только школой гелугпа, но и школой ньингмапа.

По монгольской версии, демон был обращен в веру главой школы гелугпа Соднам Джамцо, который в 1576 г. следовал в ставку Алтан-хана Тумэтского ханства (1548–1582) для принятия титула Далай-ламы, и таким образом превратился в ярого защитника буддизма. Появление Чжамсарана в бурятском пантеоне, согласно варианту аларских бурят, связано с известным мифом о Хан Хото бабае: хозяин острова Ольхон исповедовал шаманскую религию, однако при встрече с буддийским проповедником, был настолько убежден его словами, что покорился ему и стал докшитом, он был назван Жамцараном [Баторов, с. 79–81]. Божеству у монголоязычных народов был присвоен эпитет «Красный хранитель» (монг. Улан сахиус, бурят. Улан сахиусан). Возможно, что популярность этого докшита в Монголии была связана с тем, что воина в кольчуге отчасти отождествляли с Гэсэром – героем эпоса монгольских народов.

В Урге XIX в., как отмечал А.М. Позднеев, проводились ежедневные хуралы с восхвалением и просьбой помощи у грозного божества: «Величественный Чжамсаран, силою могущества твоего существа, пореши злобных врагов и вредоносные препятствия...» [Позднеев, с. 332]. Многие исследователи подчеркивали его особое положение в монгольском Цаме, занимаемое «за его военную доблесть и статус защитника Богдо-Гэгэна и, соответственно, страны», в тоже самое время Великий защитник редко фигурировал в тибетских представлениях [Pegg, p. 158].

Искусствовед Н.-О. Цултэм указывал, что к началу XX в. каждый крупный монгольский монастырь устраивал представление театрализованного зрелища-мистерии и создавал свои маски и украшения: «Так, в монастыре Джанджин Чойр маски были небольшого размера, соответствующие натуральной величине человеческой головы, и через тонкие, застекленные прорези глаз танцующий мог смотреть вокруг, а маски монастыря Их-Хурэ в Урге были огромных размеров и отличались экспрессивностью. Они вдвое превышали величину головы человека,

поэтому танцор мог смотреть вокруг лишь через отверстие в раскрытой пасти маски. А маски монастыря Маньчжушри-тумэн сплошь покрывались заглаженными волосами» [Цултэм, 1982, с. 88]. Весьма примечательно то, что получающаяся несоразмерность большой головы с маской и туловища танцующего божества совпадает с иконографией позднетибетской художественной школы – с пропорциями низкорослых тел дхармапал в системе аштатала в 6–8 ладоней⁹⁹.

А.М. Позднеев указывает на то, что перед началом монгольского ежедневного хурала Чжамсарану хувабеки¹⁰⁰, приносящие ритуальное подношение балин¹⁰¹ божеству, должны, прежде всего, прочитать тарни (мантру) «ом–ма–хум–сваха» и мысленно созерцать докшита в ритуальной молитве: «Он имеет одно красное лицо и две руки. В правой руке, испускающей пламя, он держит медный меч, упираясь им в небо, – этим мечом он посекает жизнь нарушающих обеты. На левой локтевой кости у него повешены лук и стрелы, а в самой руке он держит сердце и почки врагов веры; под левой мышкой он прижал кожаное, красное знамя. Рот страшно открыт, четыре острые клыка обнажены, он быстро движет языком, имеет три глаза и страшно гневный вид. Брови и усы его пламенеют как огонь при конце мира; желто-красновато-темные волосы заплетены в косу. Он коронован пятью человеческими черепами. На нем надеты под низом медный панцирь, а сверху красная шелковая одежда, на ногах красные сапоги с желтыми голенищами. Правая нога у него согнута, а левая выпрямлена в позу пляски. Стоит он среди пламенеющего огня премудрости» (цит.: [Позднеев, с. 329]). В данной садхане¹⁰² отчетливо указана цветовая атрибутика Красного хранителя. Символика красного отражена не только в описании костюма и реквизита божества, но и всего антуража – пламени, фона из озер и морей крови. В буддизме ваджраяны культ божеств-защитников приобрел более «жесткие» формы устрашения для подавления врагов религии. «"Гневные" перевоплощения будд и бодхисаттв наделены особой мистической и магической силой, в ламаистском пантеоне они занимают более высокую позицию, чем нирванические формы» (цит.: [Герасимова, 1989, с. 272]).

Традиционным материалом для масок театрализованной мистерии служило папье-маше, технологический процесс которого предусматривал многослойную оклейку мокрой бумагой подготовленной деревянной или глиняной формы, затем проводились работы по окончательной доводке и шлифовке изделия. Далее маска раскрашивалась, частично золотилась, дополнялась необходимыми аксессуарами из разных материалов – ткани, драгоценных камней, металла, длинных волос яка. Маска Чжамсарана – единственная в Цаме, которая могла инкрустироваться кораллами.

Использование мастерами данного минерала не может однозначно связы-

99 Ладонь – одна из традиционных мер буддийской иконометрии. К примеру, изображения будд и бодхисаттв согласно канону были более стройными: в системе дашатала – в 10 ладоней, см.: [Герасимова, 1971].

100 Студенты-монахи, не получившие еще духовных званий, см.: [Позднеев, с. 106].

101 Подношение в виде фигур, приготовленных из муки и масла.

102 Иконографический текст с процессом визуализации божества и практики духовной реализации, подробнее см.: [Андросов, с. 327–328].

ваться с его эстетическими качествами или семантикой красного в образе Уулан сахиусана. Коралл выступает одним из характерных атрибутов божества, как указывается в многочисленных источниках. Как отмечает тибетский исследователь-лама Келсанг Ладранг, одна из тибетских легенд о Бегцзе повествует о двух царевичах-братьях, старший из которых Драгден (будущий Будда Шакьямуни) желал, чтобы младший Дракье присоединился к его религиозным убеждениям. Вначале Дракье отвечал отказом, но, в конце концов, дал обет стать защитником Дхармы. Драгден на прощанье подарил ему доспехи, лук и жезл из коралла. После многочисленных перерождений старший стал Буддой Шакьямуни, а младший родился у демонов из двух коралловых яиц, угрожавших уничтожению миров. Родители упростили Ноджина Махадеву¹⁰³ усмирить эти два яйца. «Махадев погрузился в глубокую медитацию, поднял свой трезубец и пронзил эти два яйца. Из них появился красного цвета мальчик, покрытый волосами до затылка, в медной рубахе из щитов и пик, с луком из шкуры носорога, с мечом и коралловой дубинкой. Махадев спросил его: “Что ты за вредоносный дух такой?”. От красного существа последовал ответ: “Я чудесное проявление речи Шиндже Шепо (gShin rje gshed po – Владыка Мёртвых). Меня зовут Кьебу Ванги Догчен (sKyes bu dbang gi mdog can); я – Согдаг Марпо (Srog bdag dmar po – Красный Пехар Гьялпо)”» (цит. по: [Келсанг, с. 183–184]). Таким образом, в представленных легендах о докшите указываются определенные атрибуты – жезл, дубинка, яйца из красного коралла.

Индийские истоки иконографии Чжамсарана – воина, одетого в доспехи и вооруженного, вполне очевидны, как и связь его с богом войны Гуань-ди в китайской народной мифологии (и официальном культе с конца XVI в.) с красным лицом от рождения (по одной из версий), а также с эпическим Гэсэром. Согласно «Шива-пуране» (послеведийский период) во время медитации Шивы на горе Кайлаш с его лба на землю упали три капли пота. Из этих капель появился четырёхрукий младенец (Шива-гхармаджа – «рожденный от пота Шивы») с кожей красноватого цвета, которого взрастила Бхуми, богиня Земли. Когда Бхаума («сын Бхуми») подрос, Шива отдал ему во владение планету Марс, и он стал известен под именем Мангала (санскр.) – бог войны, он изображался с кожей огненно-красного цвета, одетым в красные одежды (другое имя божества Ангарака – «красноцветный»). Красный коралл в традиционном индийском украшении наваратна («девять сокровищ») символизирует планету Марс, а полный набор из девяти драгоценных камней соотносится с девятью планетами в индийской астрологии (наваграха). Помимо красного коралла, одним из символических минералов Мангалы выступает и другой полудрагоценный камень аналогичного оттенка – темно-красная яшма, которая, в свою очередь, также упоминается в отдельных описаниях местопребывания Чжамсарана: из неё сложены скала и стены ограда дворца Красного защитника.

Иконографические предписания в буддийском художественном каноне опираются, прежде всего, на эмоциональную выразительность образа: «одним

103

Махадева – Великий Бог, эпитет Шивы, в данном контексте образ предстает как одно из проявлений божества, вооруженного трезубцем.

из символических признаков устрашающих божеств, служит стереотипная маска гнева – вытаращенные глаза, открытый оскаленный рот, сморщенный нос, изломанная линия бровей» [Герасимова, 2006, с. 302]. Примечательно, что поначалу новогодние тибетские маски грозных божеств в монастырях Ладакха были настолько устрашающи, что в масках изображали условное съедание кусков жертвенного линги¹⁰⁴ [Waddell, p. 531]. Функции божеств-защитников веры – устрашения и подавления враждебных сил – передаются посредством их облика: они имеют богатырское телосложение с установленной системой пропорций и обладают вселяющими страх аксессуарами.

Первая из рассматриваемых нами масок – работа монгольского монаха, жившего в XIX – начале XX вв. Пунцог-Осора из Их-Хурээ (ныне Улан-Батор), которая была приобретена в 1976 г. у музея Чойжин-ламы¹⁰⁵ и ныне хранится в Музее изобразительных искусств Улан-Батора. О Пунцог Осоре известно лишь, что он занимал высокую должность чомбона – ламы-руководителя и постановщика всей мистерии Цам, разрабатывавшейся в соответствии с традицией монастыря.

Данный монгольский образец имеет впечатляющие размеры – 93х39х32,5 см. (ИЛЛ. 1). Нанизанные на нить кораллы ровно выложены рельефными линиями вдоль овала лица, выпуклых красноватых глаз, прикрытых тяжелыми веками, ушей, широкого вздернутого вверх носа и оскаленного рта с четырьмя торчащими клыками и загнутым назад кончиком языка. На фоне небольших бусин, покрывающих поверхность ровными рядами и закручивающимися спиралями, выделяются более крупные камни, расставленные декоративными розеттами – объемными акцентами. Так, на выступающих скулах мастером подобрана композиция из четырех крупных и средних размеров минералов, на массивном подбородке и висках – комбинация из трех бусин, а межбровье акцентировано двумя одиночными небольшими камнями. Благодаря искусной работе мастера, использующего разный размер камней, создается ощущение динамики, пульсации раскаленного кожного покрова, словно покрытого вздувающимися пузырями, которые готовы лопнуть в любой момент от чрезмерного эмоционального напряжения свирепого персонажа. С безукоризненно подобранной палитрой красного коралла контрастируют позолоченные чеканные медные части пламевидных бровей, взвивающихся язычков огня, вырывающихся из рта, а также своеобразная борода в форме выпуклых пирамидок.

Важно обратить внимание на оригинальную трактовку глаз в данной маске. Во-первых, Пунцог Осор совместил две известные формы глаза, согласно индийской теории пяти канонических изображений в раса-дришти¹⁰⁶ [Вертоградова,

104 Линга, фигурка сделанная из теста или бумаги, для церемонии Чам, олицетворяет всех враждебных духов, в частности, царя Ландарму – противника веры, см.: [Андросов, с. 375].

105 Храм-музей Чойджин-ламы (монг. *Чойжин ламын сүм*) — храмовый комплекс начала XX в. в Улан-Баторе. С 1941 г. функционирует как музей.

106 Раса-дришти (букв. «наделенный расой взгляд») – концепция связи эмоции со взглядом дришти, см.: [Вертоградова, 2014. С. 81–86].

с. 82], – округло-вытаращенных «в форме раковины», характерных для гневных защитников и «в форме рыбьего живота» с нависающим верхним веком, предписанного для облика мирных божеств. Во-вторых, внешние углы глаз художник приподнял вверх почти на 45 градусов, и получившуюся заданную линейную диагональ ритмически повторил в рисунках «взлетающих ввысь» бровей и изрывающегося пламени, что и придало всему облику характер повышенной экспрессии. Как отмечает К.М. Герасимова: «"Язык мелькает во рту как вспышка молнии" – этот признак красоты чакравартина в ламаистских обрядниках обычно фигурирует при описании гневных божеств, в изображении их широко открытого рта тщательно вырисовывается длинный красный извивающийся язык» [Герасимова, 2006, с. 305]. Дополняют облик докшита Пунцог Осора устрашающая корона с пятью черепами, ярко-красные волосы и длинные серьги.

Стилистически близка рассмотренной маске Пунцог Осора работа другого монгольского мастера Тавхай Бора¹⁰⁷, также выполненная в конце XIX в. (из собрания музея Чойжин-ламы, Улан-Батор). Экземпляр Тавхай Бора (70x30x35 см) имеет предписанные каноном формы широкого почти квадратного лица, вытаращенные, глубоко посаженные и прямо взирающие на зрителя «глаза в форме раковины», совершенно иной рисунок треугольных бровей и вырывающегося из рта пламени (ИЛЛ.2). Живость и невероятная экспрессивность облика не менее впечатляющи. Рельеф маски имеет более объемную форму: пластика резких перепадов выступающих и заглубленных частей лика создает выразительную игру света и тени, усиленную бугристой поверхностью матовых кораллов. В оформлении применяются не только кораллы, но и золоченые пластины, серебро, бирюза и ляпис-лазурь в украшении головного убора. В экспозиции образ божества эффектно представлен не только в полном облачении – высоком головном уборе с треугольными флажками, ритуальном костюме с украшениями, атрибутами – мечом и луком, но и в окружении своих восьми спутников – дитокчжад в красных масках и одеждах – танцевальной свитой дхармапалы в мистерии.

Два рассмотренных образца монгольских мастеров относят к школе Их-Хурээ. Расцвет религиозного классического искусства Монголии связан с творчеством Занабазара, его учеников и последователей, которые и создали особую художественную школу, известную как ургинская или же школа Их-Хурээ¹⁰⁸. Как известно, Гомбодарджин Занабазар (1635–1724) был выдающимся скульптором, религиозным и политическим лидером, удостоившимся титула Ундур-гэгэна («Высочайшего владыки»), дарованного Пятым Далай-ламой. Занабазар очень много сделал для роста монастыря Их-Хурээ и лично руководил возведением

107 В более ранней книге Н.-О. Цултэма [Цултэм, 1982] данная маска значится как работа неизвестного автора, в более поздней [Цултэм, 1989] – авторство приписывается Тавхай Бору.

108 В современных монгольских, как и во всех зарубежных исследованиях используют термин «школа Их-Хурээ», однако в российском искусствоведении фигурирует лишь условное название «ургинская школа». Монгольское название Орго означает «дворец, ставка знатного человека», так называлась кочевая столица Монгольской империи, основанная в 1139 г. Позднее название столицы Их-Хурээ – букв. «большой круг/курень», появилось лишь в 1794 г., по названию одноименного главного монастыря Да-Хурээ (Их-Хурээ). Таким образом, монгольские памятники XVIII – начала XX вв. было бы корректно именовать как принадлежащие школе Их-Хурээ, а не просто «ургинской».

первых храмов.

Заслуживает отдельного упоминания еще один замечательный образец школы Их-Хурээ (50,8х40,8х34,3 см. XX в. Художественный музей Рубина, Нью-Йорк), представляющий такой же высокий уровень исполнения. При внимательном рассмотрении можно обнаружить некоторое отличие в технике наложения коралловых бусин: если в предыдущих образцах они выложены очень плотно, то здесь между бусинами имеются небольшие зазоры (ИЛЛ.3). Возможно, это объясняется желанием сэкономить на материале, тем не менее, получившийся рельеф также поражает качеством работы с безупречно выложенными линейными узорами из тщательно подобранного камня. Помимо этого, на этой маске хорошо просматривается коническая шапка красного цвета, напоминающая формой головные уборы нищенствующих монахов, практикующих чод (тиб. *gsod* – «отсечение») ¹⁰⁹. Кстати, данная практика Пробуждения проводится ночью не просто в безлюдных местах, вроде пещер и горных вершин, но и на кладбищах, которые, как известно, также являются местом обитания Джамсарана ¹¹⁰.

Вышерассмотренные работы действительно заслужили репутацию эталонных образцов классической школы Их-Хурээ, хронологические рамки развития которой принято ограничивать началом XX в. Среди ее стилистических особенностей отметим следующее: соблюдение иконографических норм, высокий технический уровень исполнения, сочетание монументальности с четкой виртуозной проработкой всех деталей, а также исходящая от образов впечатляющая сила сакральной энергетики. Монгольские художники строго следовали каноническим предписаниям религиозных текстов, таким как индийский трактат «Читралакшана» («Характерные черты живописи», начало н.э.), вошедший в том «Данджура», ксилографическим пособиям – «Сборник 300 бурханов», «Сборник 500 бурханов», сочинениям тибетских и монгольских лам (в их числе Ишбалджир, Агванхайдуб, Агванцэрэн и др.).

Одним из наиболее известных современных монгольских авторов является Ганхуяг Натцаг (р. 1961), являющийся потомственным мастером по созданию ансамблей для Цама. В результате десятилетнего труда он создал коллекцию из 108 традиционных монгольских костюмов и масок «Хурээ цам–108» [Artist Gankhuyag Natsag]. Его маска Чжамсарана, демонстрировавшаяся на выставке монгольского искусства в Институте Франклина (Филадельфия, США) в 2005 г. (ИЛЛ.4), вобрала лучшие традиции монгольского искусства, образ грозного докшита по силе эмоционального звучания перекликается с рассмотренными работами Их-Хурээ. Натцаг использует имитацию коралла, но делает это умело, с художественным вкусом и чутьем.

Монгольский Жагхар Цам, или Эрлик Цам (Цам Ямы Дхармараджи) в Бурятии известен как Цам Защитников – Докшидын цам. Грандиозная бурятская

109 Йогическая практика преображения привязанностей методом забвения страха, подробнее см.: [Андронов, с. 381].

110 Согласно тибетским текстам, он обитает на кладбище Маруцзе в Индии, см.: [Галданова, Герасимов, Дашиев, Митупов, с. 114].

мистерия в начале XX в. проводилась в Гусиноозерском (Тамчинском) дацане в июле и включала 78 персонажей. Монастырские художники и мастера по изготовлению одежды, жившие при монастыре, также создавали маски богов, шили разнообразные и красочные костюмы для персонажей мистерии. В многочисленных дацанах хранились специальные руководства на тибетском языке по обряду священных танцев и служили ламы-тантрины (чомбоны) высокого посвящения, руководившие всей церемонией богослужения и постановкой танцев. Маска Чжамсарана в бурятском Цаме всегда производила большое впечатление: «Она красного цвета, представляет собой искусную инкрустацию из коралловых бус различного размера и красного бисера. Маска трехглазая, имеет четыре клыка, торчащие из раскрытого рта. Выражение яростное. Исполнитель держал в одной руке меч, в другой – окровавленное сердце врага веры. Пляска этого божества – медленная торжественная поступь грозной силы» [Найдакова, с. 11].

По сравнению с монгольскими образцами, в маске неизвестного мастера конца XIX – начала XX вв. из экспозиции Национального музея Республики Бурятии был использован мелкий темно-красный бисер. Пять укрупненных коралловых бусин расставлены выразительными акцентами на носу, щеках и висках, вокруг которых вихрятся спиралями бисерные ряды. Весьма оригинально то, что автор инкрустировал также глаза белым, красным и чёрным бисером, при том что средний глаз на лбу оставлен расписанным. Создаётся впечатление живой и рукотворной работы, напоминающей техники аппликации и вышивки буддийских икон. Маска бурятского мастера по-своему оригинальна и эффектна. С.Б. Бардалеева, ссылаясь на предположение К.М. Герасимовой, также относит данную маску к творчеству кяхтинского мастера Дамдина [Бардалеева, с. 562]. Об этом знаменитом народном умельце осталось мало сведений, известно лишь то, что его несколько работ были выполнены для одного из первых дацанов Бурятии – Цонгольского (Мурочинского), известного также как Балдан Брэйбун.

Современные маски Чжамсарана чаще представляют раскрашенные варианты и реже инкрустируются кораллом из-за его дороговизны и невероятно трудоемкой работы по подбору драгоценного материала. Самодеятельный отечественный мастер Сергей Панчешный (1962 г.р.) из Мурманска с воодушевлением работает над созданием масок Цам. На подобное увлечение его сподвигли именно монгольские образцы из популярных альбомных изданий Н.О. Цултэма¹¹¹. Много экземпляров были подарены мастером буддийским храмам и монастырям, буддийским Учителям и Далай-ламе, некоторые экспонаты приобретены отечественными музеями. Мастер не придерживается классической технологии изготовления, где предварительная модель лепится из глины, вместо этого он использует пластилин, который также многослойно обклеивается кусочками бумаги. Коралл в маске заменяется горохом, который покрывается алой гуашью и лакируется [Маски буддийской мистерии Цам]. На наш взгляд, чрезмерно глянцевого блеска лака придает изделию характер сувенирной продукции. Все маски Сергея Панчешного получаются более добродушными, образы в трактовке мастера утратили свой

111 См.: [Цултэм, 1987; Цултэм, 1989].

устрашающий вид, характер эмоциональной аффектации нивелирован. Пластика рельефа маски более сглажена, выстроенные ровные ряды «бусин» гороха не добавляют художественной выразительности. Тем не менее, работы Панчешного выставляются, они востребованы в современных представлениях Цам.

Современные художественные процессы XX–XXI вв. затронули и общую трактовку изготовления масок Цам в Центральной Азии, в частности, Тибете, где театрализованная мистерия нередко превращается в коммерческое представление для туристов. Изготовление масок все чаще тяготеет к ремесленной, сувенирной продукции, происходит частичная замена более современными материалами, объемно-пластическая трактовка сводится к плоскостно-декоративному решению, некоторой поспешности и усредненности в задачах художественного воплощения. К.М. Герасимова справедливо отмечала, что в буддийском каноне должна соблюдаться не только количественная составляющая, но и духовно-содержательная: «Иконометрия относилась к области закрытого знания, её нельзя было изучить человеку по его собственному желанию, без специального духовного посвящения» [Герасимова, 1971, с. 100]. И, действительно, создание сакрально значимого образа возможно лишь как результат творческого процесса в особом состоянии медитирующего сознания.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Андросов В.П.* Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь. М.: Ориенталия, 2011. – 448 с.
- Бардалеева С.Б.* История буддийской коллекции Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2008. С. 556–565.
- Баторов П.П.* Культ орла у северобайкальских бурят // Бурятияведение. – Верхнеудинск: БМ НО им. Д. Банзарова, 1927. № 3–4. С. 79–81.
- Баторова Е.А.* Семантика коралла в искусстве тибетских и монгольских народов // Традиции в современном искусстве: интерпретация и проблема критериев. Пятые Валеевские чтения. Сб.ст. Казань: Ин-т Истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2016. С. 131–135.
- Вертоградова В.В.* Живопись древней Индии по Читрасутре из Вишнудхармттарапураны – теория и технология. М.: Наука. Восточная литература, 2014. – 224 с.
- Галданова Г.Р., Герасимова К.М., Дашиев Д.Б., Митупов Г.Ц.* Ламаизм в Бурятии XVIII – начала XX вв. Структура и социальная роль культовой системы. Новосибирск: Наука, 1983. – 234 с.
- Герасимова К.М.* Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1971. – 303 с.
- Герасимова К.М.* Теория и практика буддийской художественной культуры Центральной Азии // Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. С. 299–313.
- Герасимова К.М.* Традиционные верования тибетцев в культовой системе ламаизма. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1989. – 318 с.

- Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год. М.: Наука, 1985. – 264 с.
- Келсанг Л.* Божества-защитники Тибета / Пер. с англ. Ш. Дролма. М: Ганга, 2016. – 240 с.
- Найдакова В.Ц.* Буддийская мистерия Цам в Бурятии. Улан-Удэ: Бурятский институт общественных наук СО РАН, 1997. – 38 с.
- Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1993. – 512 с.
- Цултэм Н.-О.* Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX в. М.: Изобразительное искусство, 1982. – 230 с.
- Цултэм Н.-О.* Декоративно-прикладное искусство Монголии. Улан-Батор: Госиздательство, 1987. – 156 с. (на монг. яз.).
- Цултэм Н.-О.* Скульптура Монголии. Улан-Батор: Госиздательство, 1989. – 148 с. (на монг. яз.).
- Forman W, Rintschen B.* Lamaistische Tanzmasken. Der Erlik-Tsam in der Mongolei. Leipzig: Koehler & Amelang, 1967. – 143 S.
- Pegg C.* Mongolian Music, Dance, & Oral Narrative: Performing Diverse Identities. Seattle, WA: University of Washington Press, 2001. —380 p.
- Waddell L.A.* The Buddhism of Tibet or Lamaism. 2nd ed. Cambridge: Heffer, 1971. – 598 p.
- Artist Gankhuyag Natsag. [Электронный ресурс] URL: http://www.mongolian-art.de/01_mongolian_art/01_artist_gankhuyag_natsag.ht/ (дата обращения: 15.10.2017).
- Маски буддийской мистерии Цам (Тибет, Непал, Монголия, Бурятия, Тува, Калмыкия). [Электронный ресурс] URL: https://vk.com/topic-39920007_28256998?offset=20, http://www.maskicham.narod.ru/obo_mne.html/ (дата обращения: 16.10.2017).
- SUMR Meets Genghis Khan (at The Franklin Institute). [Электронный ресурс] URL: <https://ldi.upenn.edu/sumr-blog/sumr-meets-genghis-khan-franklin-institute> (дата обращения: 15.10.2017).

С. М. Червонная

Архитектурная концепция современного Исламского центра в контексте понятий «Мечеть – весь мир» и «Мечеть – наш общий дом»

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЧЕРВОННАЯ СВЕТЛАНА МИХАЙЛОВНА, профессор, доктор
искусствоведения, профессор Университета имени Николая Коперника
(Польша, город Торунь)
swetlana@umk.pl

CZERWONNAJA SWIETLANA, Prof. ord., Dr hab. in Art History, Prof. of the
Nicolaus Copernicus University (Poland, Torun),
swetlana@umk.pl

SUMMARY:

THE ARCHITECTURAL CONCEPT OF THE CONTEMPORARY ISLAMIC
CENTER IN THE PARADIGM OF THE NOTIONS “THE MOSQUE IS THE
WHOLE WORLD” AND “THE MOSQUE IS OUR COMMON HOME”

The material analyzed in the paper was collected by the author during the field-researches provided in various countries. It is partly published in the author's monograph “The Contemporary Mosque. The Motherland's and World's Experience of the Newest Times” [Червонная 2016]. Some discussed positions not reflected in the book are brought in the paper to the forefront. It is the interpretation and understanding the Mosque (in the context of the statement “The Mosque is the whole world”) as a model of the Universe, that has its important place among discussed questions. The idea “The Mosque is our common home” finds its expression in the forms maximally approximated to the traditions of the dwelling architecture, which differ in various regions and ethnic cultures and in various social dimensions (a modest peasant's hut – a luxurious palace and all transitional forms between them). There are complex (of many profiles) Islamic Cultural and Educational Centers, which play the noticeable role in the contemporary architecture and town planning. The Islamic Centers built in European and American cities bring an “Islamic message” addressed to the representatives of other, non-Islamic civilizations.

KEYWORDS: Contemporary Islamic architecture, Mosque, Complex poly-functional Islamic cultural-educational Centers

АННОТАЦИЯ:

Материал статьи заостряет некоторые дискуссионные положения, не получившие отражения в монографии “Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени” [Червонная]. К ним относится претворение в архитектурном образе мечети и в ее декоре философски и религиозно понимаемого *Универсума*, соответствующего основам исламской космологии и онтологии. Идея, выраженная в формуле «Мечеть – наш общий дом», находит свое выражение в формах, максимально приближенных к традициям жилой архитектуры. Исламские культурные и просветительские центры принимают на себя идеологическую нагрузку «исламского послания» представителям иной, неисламской культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современная исламская архитектура, мечеть, комплексные многофункциональные Исламские культурно-просветительские центры

СТАТЬЯ:

В строительной деятельности мусульманских сообществ, в литературе об этой деятельности, в документах, в частности, в пояснительных записках к авторским проектам, в последнее время все чаще встречается понятие «Исламский центр» («Исламский культурно-просветительский центр»). Связано ли это явление с формированием принципиально иного типа сооружений, отличного от традиционной мечети, или по сути это одно и то же – первый вопрос, на котором следует сосредоточить внимание.

Сама идея придания мечети функций культурно-просветительского центра (или, иначе говоря, включения культового, сакрального пространства в более широкий ансамбль общественного назначения) стара, как 1400-летняя история ислама.

Мечеть в мусульманской культуре, будучи прежде всего основным местом культовой практики – домом, предназначенным для коллективной пятничной (*джума*-мечеть) или индивидуальной ежедневной молитвы (*масджит*, от арабского *Al-Masjid*), никогда этой культовой практикой не ограничивалась. С давних пор это сооружение (естественно, в той или иной мере) предназначалось для общественных собраний, проведения советов, оглашения государственных актов, судопроизводства, учебной работы с детьми, проповедей (как формы религиозной и политической пропаганды), лекций, научных диспутов, собирания рукописей, книг, ценных реликвий, для ночлега и порою для постоянного пребывания здесь тех или иных членов мусульманской общины, для захоронения выдающихся деятелей (в архитектуре формировался особый тип мечети-мавзолея) и для многих других целей. Мечеть всегда была многофункциональным культурно-просве-

тительским центром: храмом (хотя как раз по поводу ее храмовой сущности и принадлежности к храмовой архитектуре идут серьезные дискуссии [Шукуров 2002]), школой, университетом, библиотекой, музеем (собранием художественных ценностей и реликвий), административным центром; комплекс вокруг мечети (кулии) часто обладал полноценной инфраструктурой с жилыми помещениями, кухнями, столовыми, банями, садами, постоянными дворами; стены комплекса могли защитить людей в час военной опасности или разгула стихии.

Многофункциональность мечети была заложена уже при создании Дома Пророка Мухаммеда в Медине в 20-х гг. VII в. [Johns], который принято считать первой мечетью и исходным образцом для последующих мечетей. Помимо совместных молитв во дворе (сахн), дом служил жильем Пророка и его семьи (здесь жили его жены, воспитывались его дети), был местом проведения военных советов, приема делегаций, здесь Пророк читал проповеди и учил сподвижников. Функции мединского Дома-Мечети еще более расширились после смерти Пророка в связи с погребением в одном из его помещений его останков и превращением в важнейший центр паломничества. Таким образом, мечеть с самого начала обеспечивала сложную совокупность как чисто прагматических задач исламской общины (дом-резиденция ее лидера, общественный, административный центр), так и задач духовных. Ориентируясь на эту традицию, зодчие последующих эпох создавали мечети как своего рода исламские культурно-просветительские центры многофункционального назначения.

Разумеется, не в каждой мечети было возможно, да и практически необходимо сочетание всех описанных функций. И все же нередко даже самые скромные, отнюдь не претендующие на роль «центра» в государственном или в региональном масштабе мечети были «многопрофильными». Даже небольшая деревянная мечеть, возведенная в каком-нибудь татарском селе, как правило, была одновременно мектебе (школой, где местный мулла учил деревенских мальчиков читать и запоминать наизусть Коран, а нередко и преподавал основы арабской письменности, родного языка, географии, астрономии, арифметики), а по мере обогащения ее интерьера произведениями народного творчества – ткаными и вышитыми молитвенными ковриками-*намазлыками*, живописными и графическими *шамалями*, керамическими и металлическими художественными изделиями, произведениями из точеного, резного и раскрашенного дерева, хранившимися здесь редкими рукописями и книгами – превращалась и в музей, и в библиотеку – *китаб-ханэ*.

Наглядное представление о подобном совмещении функций может дать интерьер деревянной мечети в польском селе Богоники¹¹². Масштаб этого памятника в его физическом измерении (прямоугольный в плане деревянный сруб 11,3х7,8 м, едва способный вместить небольшую общину верующих) и в его историко-культурном измерении (одна из провинциальных мечетей, построенная в XVIII в. для небольшой общины татар, осевших здесь после 1679 г.) является настолько скромным, что кажется трудным применить к такому сооружению определение «исламский культурно-просветительский центр»; но именно здесь

112 Материал полевых исследований в Подляском воеводстве Польши, проведенных автором в 2010–2014 годах.

сосредоточена духовная жизнь польских татар-мусульман (каждая экскурсия в этот домик – это открытие их богатой культуры), а собрание текстильных изделий, живописных и печатных *мухиров* (как местных, так и импортных), пластики и керамики может соперничать с любым музейным собранием памятников материальной культуры польских татар.

То же самое можно сказать о деревянной мечети в Крушинянах, функционирование которой неотделимо от активной деятельности созданного здесь Центра татарской культуры¹¹³.

Утверждение «Мечеть – это весь мир» означает не только практическую возможность совершать молитвы в любом месте, если только оно отвечает определенным условиям (требованиям чистоты, ориентации молящихся на Мекку, ограждения от остального пространства), но гораздо более важную и глубокую в теологическом плане идею всемирного, универсального значения мечети, в которой как бы воплощается «весь мир». Один из *хадисов*, формирующих *Сунну* (традицию Пророка), гласит: *«Земля была сотворена однажды, чтобы быть мечетью (масджид) и местом [ритуальной] чистоты, и где бы ни оказался человек из моей общины, ему дозволено отправить молитву»* [Blair Sh.]. Этот *хадис*, исходный и важнейший для понимания сущности мечети, имеет дихотомное содержание: он содержит практическую рекомендацию-позволение (*«...и где бы ни оказался человек из моей общины, ему дозволено отправить молитву»*) и одновременно философское, онтологическое определение (*«Земля была сотворена однажды, чтобы быть мечетью»*), то есть широкую философско-теологическую и космологическую формулу «Мечеть – весь мир».

Если «Мечеть – весь мир», то все прекрасное (чистое), что в этом мире существует, может быть охвачено широким, философским понятием мечети, а это и земля, и вода, и небо, и солнечный свет, проникающий в интерьер мечети сквозь оконные проемы или сквозь прозрачные стеклянные стены. Мечеть мыслится как архитектурный комплекс, существующий в синтезе с окружающей природой, функционирующий как часть этой природы. Если «мечеть – наш общий дом» (в соответствии с коранической характеристикой мекканской святыни, которую Аллах передал людям, сделав ее *надежным домом*, и в соответствии с *Сунной* Пророка, чей дом в Медине стал действующей мечетью, оставаясь жильем), то мечеть, естественно, мыслится как центр, в котором сосредоточена и духовная, и повседневная жизнь мусульманской общины, вершится все, без чего не может существовать дом, обязанный обеспечить его обитателям и безопасность, и тепло, и уют, и возможность реализации их многообразных физических и духовных потребностей.

Но если так было всегда, то изменилось ли что-либо с появлением в современном лексиконе и в архитектурно-строительной практике определения «исламский культурно-просветительский центр»? Отличается ли чем-то «исламский центр», включающий в себя в качестве главной составляющей мечеть, от любой другой мечети, которая почти никогда не бывает «только мечетью», но наделена

многими функциями исламского общественного центра?

Мне кажется, однозначного ответа на этот вопрос не существует. С одной стороны, во всех декларациях, утверждающих, что мы строим не мечеть, а сложный, комплексный, многофункциональный культурно-просветительский исламский центр, есть большая доля политических спекуляций, погони за престижем и модой, расчета на более щедрое государственное финансирование, определенное лукавство (в тех случаях, когда такой проект кажется легче «протолкнуть», сломав предубеждения, к примеру, большинства населения какого-нибудь европейского города, не желающего видеть на своей территории мечеть, но готового терпимо отнестись к существованию исламского «культурного центра» или института, открыто на «звание» мечети не претендующего), наконец, элементарное ханжество со стороны тех учредителей, инициаторов и меценатов, которым неловко объявить себя патронами и отцами-организаторами сооружения новых мечетей, но хотелось бы выглядеть просвещенными правителями, содействующими созданию музеев, университетов, библиотек, выставочных залов, театров. Получается, что разница только в словах и никакого принципиального различия между исламским культурно-просветительским центром, формирующимся вокруг мечети, и мечетью со всеми присущими ей функциями культурно-просветительского центра просто не существует.

Однако, с другой стороны, все более широкая практика сооружения архитектурных комплексов, в которых культовое пространство оказывается лишь одной из составляющих, а значительная нагрузка приходится на помещения (иногда целые этажи многоярусного сооружения) и постройки (примыкающие к зданию мечети), которые никак или почти никак с местом молитвы не связаны, приводит к постепенной трансформации традиции, к выделению из общей сферы исламского культового зодчества особой ветви архитектурного проектирования и дизайна культурно-просветительских центров¹¹⁴. По большому счету, они остаются прежде всего мечетями, но отличаются сильнейшим акцентом, который приходится на те составные части архитектурного ансамбля и на те общественные функции сооружения, которые формально выходят за границы культового назначения. Впрочем, культура ислама отличается единством и *профанное*, светское начало не может быть легко отделено от религиозной основы. Тем не менее, некоторое движение в сторону секуляризации архитектурного пространства исламских культурно-просветительских центров – или значительной части этого пространства – все же намечается.

Эти центры существуют в виде комплекса сооружений (иногда своего рода *микрородка* внутри большого города) и в виде единого здания, под крышей которого (чаще всего на нескольких уровнях разных этажей и подвальных помещений, но иногда и на одном уровне широкой строительной площадки) собраны помещения разного назначения. И в том, и в другом случае к таким центрам вполне применимо понятие «нашего общего дома» (в парадигму «нашего дома» они вписываются даже более органично, чем «просто» мечети), и в их архитек-

турно-пространственной композиции и дизайне находит отражение (согласно сформулированному в книге Р. Гароди императиву «*Мечеть – зеркало ислама*» [Garaudy]) «весь мир», то есть мусульманские представления о совершенстве, гармонии, целостности сотворенной Аллахом Вселенной.

Особенно большое значение исламские культурно-просветительские центры обретают в тех государствах, прежде всего Европы и Америки, где мусульманское население составляет религиозное меньшинство. Здесь возводимые по инициативе общин «исламские культурно-просветительские центры» нередко подвержены вынужденной мимикрии: они должны не столько выдвигать, сколько укрывать в своих стенах мечеть, прятать ее в своей сложной конструкции, они должны напоминать сооружения европейского / американского города.

Талантом замечательных зодчих нашего времени (как выходцев из мусульманских стран, так и известных европейских и американских архитекторов) созданы интереснейшие объекты («исламские центры», институты), в которых живут и богато преломляются мусульманские представления о мечети как «нашем общем доме» и о мечети как зеркале мироздания («мечеть – весь мир»).

Подлинным шедевром исламского зодчества в США является архитектурный комплекс «Дар аль-Ислам» (по названию финансировавшей его строительство организации), возведенный в Альбукерке (штат Нью-Мексико) в 1970–1981 гг. [Stewart] по проекту уже находившегося в зените своей славы египтянина Хасана Фатхи [Dillon]. Это маленькая крепость – крепость духа, крепость собственного достоинства людей, оторванных от «своего» мира, который, однако, зримо стоит за ними, живет в их коллективной памяти. Крепостной оттенок этой архитектуре придают не высотные доминанты (таковые отсутствуют), а иные детали: минимум оконных и дверных отверстий в почти «глухих» стенах, скос этих стен, как бы усиленных невидимыми контрфорсами и «ниспадающих» сверху вниз – к широкой платформе сооружения. Невысокие постройки, гармонирующие золотистым цветом с песками предгорного плато, вызывающие плавными формами куполов и арок ассоциации с юртами кочевников, не несут в своей художественной концепции ничего агрессивного, угрожающего покою страны: это удивительный, воплощенный в архитектуре вариант «мягкого», «доброего», «приветливого» ислама, гармонично вписанный в окружающий пейзаж и в образ страны, открытой для «чужих» и «иных».

Не менее интересные примеры «исламских центров», осторожно, но уверенно входящих в культурный ландшафт немусульманских стран, мы находим в Западной Европе.

Созданный в Риме как общественная организация «Итальянский исламский культурный центр» выступил в первой половине 1970-х гг. с инициативой строительства мечети в столице Италии [Steele 007]. В 1975 г. был проведен международный конкурс на лучший проект мечети для Рима. В нем участвовали 47 авторских коллективов. Были отобраны два проекта – иракского архитектора из Манчестера Сами Муссави и итальянских зодчих из Рима Паоло Портогези и Витторио Джиглиотти, которые в дальнейшем создали единый проект, одобренный в 1979 г.

Несмотря на обнадеживающее начало, строительство (практически оно началось в 1984 г.) шло медленно, не раз прерывалось и с трудом преодолевалось протесты, саботаж, юридическую волокиту, за которыми стояла нетерпимость определенных слоев населения, не желавших допустить проникновения ислама в сердце католической Европы. Потребовалось даже вмешательство высших авторитетов Ватикана (сначала папы Павла VI, затем Иоанна Павла II), которые поддерживали начинание мусульман, чтобы сдвинуть с мертвой точки и довести до конца сооружение Исламского культурного центра в Риме. Между конкурсом проектов и завершением ансамбля прошло почти 20 лет. Торжественное открытие состоялось 21 июня 1995 г.

Все купола мечети декорированы концентрическими кругами, что, по замыслу Портогези, должно было ассоциироваться с образом неба (кругов небес) в исламской космологии и одновременно напоминать о кругах Рая в поэзии Данте [Steele 1991]. Основные параметры планировочного (квадрат), пространственного (гипостильный зал под куполом; выявленное в экстерьере обрамление главного купола 16-ю малыми куполами) и декоративного решения молельного зала соответствуют классическим традициям арабских мечетей. В то же время архитекторы стремились органично включить новое, чужеродное тело мечети в архитектуру Вечного города, приблизить ее облик к привычным для жителей католической Италии силуэтам христианских соборов. Диапазон источников, к которым прибегали архитекторы в процессе «креативного цитирования» [Шукуров 2014], был очень широк. Мотивы христианской и мусульманской архитектуры здесь сложно переплетались, трансформировались в качественно новое явление. Внешне подражая классическим образцам, в частности, воспроизводя волшебную нервюрную и арочную паутину знаменитой мечети в Кордове, выбранной зодчими как важнейший исторический пример проникновения ислама в Европу (римская мечеть в известном смысле должна была стать «Кордовой XX века»), Портогези и его соавторы создали новый художественный образ, основанный на тех возможностях, какие им удалось извлечь из стальных конструкций, неизвестных зодчим средневековой Андалусии. Стальные нервюры римской мечети вырастают из 32-х тонких колонн, окружающих подкупольное пространство, и взлетая вверх, образуют свободно парящую аркаду, производящую впечатление головокружительной свободы и легкости. Римская мечеть снабжена крупной библиотекой, в которой хранятся 100 тысяч томов. При мечети имеется конференц-зал вместимостью в 400 человек, несколько классов, предназначенных для обучения Корану и арабскому языку, и выставочный салон.

В 1996 г. Исламский Центр с мечетью внутри окруженного парком архитектурного пространства строится в столице Ирландии Дублине. Разработкой проекта занимались зодчие Майкл Коллинс и Брайен Марфи [Richardson]. Архитекторам удалось создать произведение исламской культуры, органично вписанное в природный и архитектурный ландшафт северной европейской страны. В католической Ирландии мусульманская святыня мыслилась как некое подобие собора Св. Петра в Риме, и, хотя ни о каком копировании не могло быть и речи, однако и торжественная ритмика широкого фасада со строгой симметрией, и лестничный

марш, подводящий к главному входу, и очертания золотого центрального купола заключали в себе своего рода «дух места» – Ватикана, являющегося камертоном и вкусов, и религиозных чувств жителей Ирландии. Исламский Центр не казался им чуждым сооружением, он создавался и для них – в не меньшей мере, чем для многотысячной мусульманской общины давних и новых мигрантов, живущих в Дублине и его окрестностях. Разумеется, он отличался от церковных построек, и это отличие было заложено в ориентации на *киблу*¹¹⁵, в самом плане и в композиции мечети (не базилика, а центрическое пространство) и проявлялось во многих характерных деталях вплоть до *олемов* (из трех шаров с разомкнутым полумесяцем над ними), венчающих главный купол и главку минарета. Все сооружение со множеством объединенных в единое целое помещений идеально соответствует задачам комплексного исламского центра, включающего библиотеку, пять школьных классов, спортивные залы, магазин, ресторан, жилые комнаты, служебные офисы, аудитории для общественных собраний.

Своей неординарной архитектурой и особенным, хрупким изяществом отличается Исламский (исмаилитский) Центр, возведенный в Лиссабоне в 2002 г. [Richardson. S. 86–92]. Это второй после лондонского Исламского Центра, заложенного еще в 1971 г., опорный пункт исмаилитов (одной из ветвей шиизма) в Европе. Международный Фонд Ага Хана вкладывает значительные средства в масштабное строительство, превращает именно это сооружение в главную базу своей научно-исследовательской и благотворительной деятельности на Западе.

Началу строительства предшествовал международный конкурс, победителем которого стал Радж Ривал из Нью-Дели. Он возглавил коллектив архитекторов, дизайнеров и проектировщиков, которым удалось создать в центре европейского города сооружение, впечатляющее широким размахом переходящих друг в друга открытых пространств (сады с фонтанами и бассейнами, внутренние дворы, вымощенные каменными плитами и оживленные зеленью газонов и низких кустарников) и замкнутых помещений различного назначения (выставочные залы, учебные аудитории), среди которых главное место занимает молельный зал. В плане сооружение напоминает сложный геометрический меандр, в котором нет строгой центричности и симметрии. Над плоской крышей рассыпано множество куполов различного диаметра. Не имея никаких бросающихся в глаза маркеров исламского культа (ни *олемов* над куполами, ни минарета, ни каллиграфических инскрипций на стенах), этот ансамбль все же несомненно вносит в городской ландшафт особый дух занявшего здесь достойное место мусульманского *sacrum*. Важнейшим средством художественной выразительности сооружения является обнимающая, как бы наложенная на его стены ажурная «решетка» из крупных ромбовидных ячеек из розового гранита, при этом был задействован механизм резьбы на основе специально разработанной компьютерной программы.

115 При строительстве Исламского Центра занимавшаяся реализацией этого проекта архитектурная мастерская Майкла Коллина (Michael Collins Architects) приложила поистине педантичные усилия к тому, чтобы точно рассчитать *киблу* – направление на Мекку, согласно которому здание мечети следовало развернуть в пространстве. Для уточнения расчетов приглашались специалисты в области геодезии и топографии, использовалась авиация. При этом точно по *кибле* ориентированы все помещения, что дает возможность верующим использовать для молитвы любое помещение большого архитектурного комплекса – не только главный молельный зал.

Во всех приведенных случаях «исламский центр» в современном европейском или американском городе создается как художественное произведение (по индивидуальному проекту профессионального авторского коллектива), и мы имеем дело с сооружениями высокой культуры, тонкого вкуса, новаторского характера, с подлинным *grand art*. Однако нередко возникающие в европейских и американских городах «исламские центры» имеют совершенно иной облик, довольно пестрый, сумбурный характер, как правило, окруженных стенами, отделенных от окружающего урбанистического пространства «микрорайончиков». Их можно назвать – по аналогии со старинными татарскими кварталами в российских городах – уже чуть архаичным, но сохраняющим романтический флёр словом «слобода» (как правило «микрослобода», всего лишь большой двор или майдан с несколькими десятками зданий), но, к сожалению, чаще при рассмотрении этого феномена на память приходит слово «гетто», имеющее весьма горькие ассоциации. В таком микрорайоне возводится своя мечеть (иногда весьма импозантная), но чаще это весьма скромные, не претендующие на «высокий стиль» т.н. «мечети на задворках» (в немецкой терминологии *Hinterhofmoschee* – «мечеть заднего двора», или „*Ladenmoschee*“ – «мечеть-лавка»), окруженные самыми настоящими «лавками», магазинами, складами, сараями, кухнями и иными постройками, формирующими инфраструктуру мусульманского квартала.

Такие «исламские центры» обычно становятся «вещью в себе», местом, предназначенным для жизни (прежде всего для молитвы, но еще и для учебы, повседневных занятий, торговли, встреч, общественных собраний, совместных трапез) мусульман, оказавшихся в чужом окружении, ищущих способы изоляции от этого окружения (хотя бы с помощью глухих стен и заборов), создания особого островка их собственной духовной и материальной среды.

Далеко не все объекты такого рода представляют интерес в плане современной архитектуры, но их социальное, политическое и культурное значение трудно переоценить. Детлеф Мюллер-Ман на основании социологических исследований, проведенных им в «египетской деревне» в северо-восточной части Парижа, приходит к выводу, что конфронтация с «чужими» способствует усилению религиозности в среде прибывающих в столицу Франции мусульман: *«Мечеть становится едва ли не главным местом их встреч, их общения за пределами частных жилищ и приобретает особенное значение правоохранительной инстанции для иммигрантов, не имеющих легальных удостоверений (так называемых «людей без бумаг» – Sans-papiers) <...> Настоятель этой мечети, имам, как и большинство местных мусульман прибывший в Париж из египетской деревни Сибрбэй (Sibrbay), становится главной фигурой для своих соотечественников, представляя здесь единственный всеми признанный авторитет. Он, как судья, улаживает конфликты и споры, связанные с заработком и финансовыми вопросами. Он организует медицинскую помощь больным и собирает взносы солидарности для взаимной поддержки в случае необходимости»* [Müller-Mahn P. 455.]. Если это заключение было справедливо по отношению к сравнительно мирному периоду существования мусульманских общин в европейской столице (статья Мюллер-Мана была написана в 2003 г.), то в условиях кризиса, переживаемого Запад-

ной Европой начиная с 2014 г. в связи с массовым наплывом беженцев из стран Ближнего Востока, и нарастающей конфронтации между коренными жителями европейских городов (особенно в лице правых сил и организаций, декларирующих свою исламофобию) и новыми переселенцами, религиозная солидарность мусульман в Европе еще более усиливается и мечеть («исламский культурный центр») в местах их скопления в европейских городах приобретает для них огромное социально-психологическое значение в качестве главной и даже единственной духовной опоры.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Червонная С.М. Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени. Варшава: Институт исследований мирового искусства, Издательский дом ТАКО, 2016.

Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. Москва: Прогресс-Традиция, 2014.

Шукуров Ш.М. Образ храма / *Imago Tempeli*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002.

Behrens-Abouseif D. The Qubba, an Aristocratic Type of Zawiya // *Annales Islamologiques*, 1983. № 19.

Blair Sh. Sufi Saints and Shrine Architecture // *Muqarnas*. 1990. № 7

Dillon D. A Mosque for Albiquiu // *Progressive Architecture*. 1983. Vol. 64 (June). P. 91.

Drozd A. Bohoniki // *Drozd A., Dziekan M., Majda T.* Meczety i cmentarze Tatarw polsko-litewskich. Katalog zabytkw tatarskich, t. II. Warszawa: Res Publica Multiethnica, 1999. S. 86.

Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond. *Alofsin A.* (ed.). Berkeley: University of California Press, 1999.

Garaudy R. Mosque, miroir de l'Islam. Paris: Les ditione du Jaquar, 1985.

Hillenbrand R. Islamic Architecture. Form, Function and Meaning. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1994

Holod R., Khan H. U. The Mosque and the Modern World. Architects, Patrons and Designs since the 1950s. L.: Thames and Hudson, 1997. P. 241–248.

Johns J. The „House of Prophet” and the Concept of the Mosque // *Bayt al-Maqdis. Jerusalem and Early Islam* / Ed. J. Johns. Oxford, 1999. Pp. 59–112

Kamal I.M. The Architecture of the Prophet's Holy Mosque Al Madinah. L.: Hazar Published Limited, 1998.

Kahera A.I., Abdulmalik L., Anz C. Design Criteria for Mosques and Islamic Centers. Art, architecture and Worship. Oxford: Macmillan Publishing Solutions, 2009.

Levine N. The Architecture of Frank Lloyd Wright. Princeton: Princeton University Press, 1996;

Serageldin I. Fathy Hasan. Alexandria: Bibliotheca Alexandria, 2007.

Steele J. Hassan Fathy. N.Y.: St. Martin's Press, 1988

Steele J. The New Mosque and Islamic Center in Rome // *Mimar*. 1991. № 41.

Раздел восьмой

Вдохновленные Востоком

Е. Г. Малиновская

Право на традицию в эпоху перемен. Советская архитектура Ташкента и мусульманская постройка Рима

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

МАЛИНОВСКАЯ ЕЛИЗАВЕТА ГРИГОРЬЕВНА, кандидат искусствоведения, доцент, картинная галерея «ARK», директор.

eliz.mln@gmail.com

MALINOVSKAYA ELIZAVETA G., PhD in Art History, Docent, Art Gallery «ARK», Director, Almaty, Kazakhstan

eliz.mln@gmail.com

SUMMARY:

THE RIGHT TO TRADITION IN AN ERA OF CHANGE. SOVIET ARCHITECTURE OF TASHKENT AND THE MUSLIM BUILDING OF ROME

The modern stage of global cultural development is characterised by the intense formation of new national schools. Is it possible to call it the national cultural identity when we talk about those styles of national modern art that were formed in 1990s? Is it some sociocultural and professional experiment with a view of modern and ethnocultural peculiarities? Historically speaking, the nations of Central Asia were always at the crossroads of cultures, East and West cultural fusion (avant-garde of Central Asia, the art of Gandhara, III P.X.). When analysing all the mechanisms that came into play when Kazakhstan's National Art Schools of the 20th century were being formed, one can distinguish certain patterns. It can explain the division between two completely polarising tendencies. Like in many developing countries, art is torn by the archaic tendencies on one side and by the Eurocentric ones on the other. It remains true whether we talk about combining East and West; Professional, Contemporary Art and Folklore.

KEYWORDS: Central Asia, East and West cultural fusion, professional Art Schools, modern and ethnocultural aspect.

АННОТАЦИЯ:

Современный этап развития мировой культуры отмечен процессом интен-

сивного развития молодых национальных школ. В этой связи, профессиональное искусство Центральной Азии, которое демонстрирует позитивные результаты западно-восточного культурного синтеза, а также профессионального и этнического опыта, представляет значительный интерес для исследователей национальных культур. Параметры динамики народной художественной традиции в системе профессионального искусства выступают как фактор проявления национальных школ. Данное явление приобретает особую актуальность в эпохи кардинальной перестройки национального самосознания и национальной психологии, активизируя социально-культурную миссию отдельных видов искусства. Интерес к взаимoadaptации различных по источникам образцов и органичность результатов данного процесса возникает в условиях существования на средокрестии культур. С этой позиции для нас интересна архитектура А. С. Косинского, созданная им в Ташкенте.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Центральная Азия, западно-восточный культурный синтез, профессиональная школа, исторический и современный аспект.

СТАТЬЯ:

Интерес художников к адаптации различных по источникам образцов и органичность результатов данного процесса особенно ярко реализуется на средокрестии культур. Как результат, достаточно высокая степень культурной мобильности. Органичность такого рода контактов связана с конкретной исторической ситуацией, степенью внутренней готовности к ним при наличии прочных традиций, которые позволяют сохранить самобытность. Итогом должно стать рождение произведения, отличного от исходных историко-культурных образцов – национальных (этнических) и инонациональных. В большей степени это связано со спецификой профессиональной деятельности – возможностью программных установок в творчестве (для народной культуры приоритет отдаётся следованию канонам).

Профессиональная культура и школы – не только достояние современности. Вспомнить хотя бы феномен фаюмских портретов начала нашей эры. В них удивительно талантливо соединены мастерство, идущее от эллинистической живописи, и верность тысячелетним египетским мемориальным традициям. Другим ярким примером в контексте интересующей нас центральноазиатской темы служит искусство Гандхары того же времени, I–III вв. [Кляшторный, *Султанов*, с. 78]. Реалии западно-восточного синтеза разных культур в Средние века убедительно демонстрирует Испания, где синтетический стиль мудехар, не был эпизодом, просуществовав с XI по XVI вв. Он сложился на основе европейских готических конструкций, ренессансных и мавританских элементов и арабского декоративно-прикладного искусства. Удивительный синтез культур обнаруживает и голландская колония западного полушария. На острове Кюрасао Антильских островов европейские поселенцы основали морскую базу (1634) – новый «Амстердам» (сейчас – Виллемстад). Существенное отличие жилых домов от исторических прообразов заключается в декоре полихромных фасадов: асимметричные

детали, балкончики с античными элементами, декоративная свобода цветового и конструктивного решения окон.

Говоря об искусстве XX в., трудно упустить шанс вновь вернуться в Испанию, которая явила миру буквально калейдоскоп идей и сооружений гениального зодчего Антонио Гауди [Боссегода, 1986, Хенсберген, 2004]. «Синтаксис» формального языка А. Гауди нередко обозначают термином ориентализм, подразумеваемая экзотичность определенных конструктивных элементов, приемов отделки и декора с большой долей использования разноцветной керамики, как на Востоке. Но не в этом дело. Не стоит забывать, что подобные реминисценции неотъемлемы от испанской архитектуры, давшей прекрасные образцы великолепного западно-восточного синтеза сложного стиля мудехар, начиная со Средневековья. [Антонио Гауди, 2017]. Двадцатый век множил примеры талантливых решений культурного взаимовлияния в разных странах Востока. В послевоенный период практически на пустом месте и в кардинально короткие сроки в Индии возник город Чандигарх. По предложению Джавахарлала Неру демократические идеи независимости Индии в архитектуре города воплотил известный французский архитектор Ле Корбюзье [Короцкая, с. 11].

Интересен процесс формирования облика национальных столиц в Центральноазиатском регионе. Архитекторам приходилось работать в сложившихся ранее городских пространствах, и первоначальной идеей авторов проектов всегда было стремление изучить и использовать местное архитектурное наследие. Это, конечно, отвечало социокультурной политике советского государства по формулированию задачи создания национальных культур, начиная с 1920-х гг. Но, в не меньшей степени, проектировщиков, начиная с авангарда, как это ни прозвучит странно на первый взгляд, волновало решение профессиональных задач – перспектива расширения арсенала приемов и средств, их адаптация в конкретной среде. Что важно, это характеризовало деятельность приезжих архитекторов, особенно остро ощущавших специфику местной строительной культуры. Транслируя в проектах и сооружениях идеи тех направлений, к которым были привержены, они трансформировали их под влиянием региональных традиций. В случае удаchi подобные эксперименты позволяли совершать новаторские прорывы в диапазоне приемов профессиональной культуры, а объекты приобретали качество синтеза «разноязыких» приемов [Малиновская, с. 120123].

В частности, это характеризует проекты московского архитектора Андрея Станиславовича Косинского (1929–2018), который приехал в командировку в Ташкент после землетрясения 1966 г. на два года, но остался на четырнадцать лет. Ничем особенно ранее не проявивший себя, архитектор необычайно увлекся работой для национальной республики, имевшей богатейшее наследие не только уникальных сооружений, как он подчеркивал, но и народной жилой архитектуры, на которую тогда мало обращали внимание. Косинский обнаружил, что местное население избегало переезда в кирпичные или панельные жилые дома, не желая терять прекрасные тенистые с виноградом, цветами, арыками и бассейнами (хаузами) дворики, прохладные даже в жару сырцовые постройки. Как он вспоминал, поразили и другие социологические наблюдения. Снеся квартал традицион-

ных построек и построив на его месте многоэтажный дом-«пластину», власти оказались перед неразрешимой проблемой. Оказалось, что одноэтажная плотная застройка, где жили семейными кланами, вмещала намного больше жильцов, чем современный огромный дом, к тому же летом там температура была намного выше, чем в традиционных махалля (кварталах).

Косинский смог реализовать свои представления о специфике строительства в регионе, применив знания об исторических традициях – принцип вертикальной и горизонтальной аэрации за счет разницы температур стен в течение дня. Используя своеобразные защитные экраны лоджий в 500-квартирном жилом доме на улице Богдана Хмельницкого (1971–1975), архитектор добился в помещениях температурной разницы со стандартным домостроением в 6 градусов. Идея соблюдения региональных пространственно-временных факторов, которые надо познать, пережить, и правильно претворить в архитектуре, привела Косинского к концепции проекта квартала «Калькауз» (1974–1978) [Косинский]. Это была масштабная проектно-исследовательская работа по формированию гармоничной среды обитания, базирующаяся на знаниях архитектора-профессионала и исследования народного опыта в зоне исторической застройки кварталов Старого города. Проект был принят, утвержден и забыт.

Стремясь преодолеть монотонность застройки типовыми домами новых жилых комплексов, Косинский подготовил проект гостиницы в виде двадцатидвухэтажного здания-«минарета» (1970), как высотной доминанты микрорайонов на Чиланзаре. В данном районе возведение высотных зданий категорически запрещалось по причине лёссовых просадочных грунтов, в условиях зоны высокой сейсмической опасности. Чтобы преодолеть ограничения, архитектор предложил проект оригинального сооружения по типу «ваньки-встаньки» с двухметровой прослойкой воды под ним («дом-поплавок») и громадным атриумом внутри, что абсолютно спасало от землетрясения. Выразительные солнцерезы на фасадах были идейно обыграны, расположенные по сторонам свет. В одном из сравнительно недавних выступлений на Венском конгрессе Косинский с болью констатировал, что подобное конструктивное решение здания получило воплощение гораздо позднее в США («портмоновские» атриумы, проекты «плавающих домов» последних лет). Архитектурная идея воспринималась в 1970-е гг., как плод беспочвенной фантазии автора, напоминая судьбы проектов советского авангарда 1920-х гг..

Следуя традициям не только региона, но и других культур (финских, русских, древнеримских), без подражания им, Косинский выполнил проект бани «Хамом», выстроенной на границе «Старого города» (1971–1975). Изменив, прежде всего, функциональные параметры объекта благодаря целому ряду уникальных инженерно-конструктивных предложений, он выполнил великолепное современное сооружение, не имевшее аналогов. Одним из важнейших достоинств бани «Хамом» было его образное решение. По словам архитектора, он сознательно избегал стилизаций, выведя наружу то богатство региональных памятников, которые в восточном зодчестве скрыты в интерьерах. И, добавим, талантливо обыграв их. Архитектор создал объект, вызвавший недоумение у коллег, особенно

у москвичей, которые не могли понять, к какой профессиональной категории его отнести. Но совершенно очевидно, это было программное сооружение постмодернизма, со всем комплексом характеристик и средств, присущих ему, очень раннее по времени. Методология, сочетавшая функциональные и знаковые ряды традиций многих культур, а не только местных, в синтезе с установками архитектора-модерниста, привела к рождению замысла, органично трансформировавшего исходные образцы. Появилось то самое «третье явление» – не современность и не традиция, не национальное, но и не инонациональное. Пожалуй, первый пример такого рода решения в советском зодчестве. Бесспорно, архитектор обошел время, но его технические и стилевые находки, хотя и были реализованы в здании бани «Хамом», доказав правильность проектного замысла и расчетов, также не были оценены – оно было снесено относительно недавно ради автостоянки.

Мусульманский культурный комплекс в Риме, построенный Паоло Портогезе, при участии Витторио Джильотти и архитектора из Ирака Сами Мусави, демонстрируют концептуальный подход, как к возрождению архитектурных стилей прошлого, так и западно-восточному синтезу [Иконников, с. 108]. Авторы органично соединили не формы, но, пожалуй, методы барокко, европейского и арабского средневековья – нервюры и купол. Главный купол, диаметром в двадцать метров окружен шестнадцатью малыми куполами, расположенными над аркадами. При этом здесь много модернистских элементов (объемно-планировочное решение, колонны-деревья), а рядом – чисто мусульманская символика – капители в виде раскрытых ладоней. «Прописка» исходных историко-культурных образцов очевидна и самоговоряща, как методологический принцип постмодернизма, но рождает ассоциации с приемами мудехара.

Бесспорны перспективы расширения культурного и, добавим, профессионального опыта в широком межнациональном и историко-культурном диапазоне синтеза традиций Запада и Востока. Видимо, это и было одной из идей архитектора, который создал сооружения в центре европейской культуры. В подобном же стиле Паоло Портогезе создал дворец Аммана в столице Иордании. В этом городе сохранились руины римского времени, в том числе, амфитеатр на 6000 зрителей, где проходят концерты. На территории древней Цитадели мирно сосуществуют колонны храма Геркулеса и Омейядский дворец с громадным куполом (VIII в.). Таким образом, Паоло Портогезе оставалось только «считать» местные культурные коды, синтезируя их и воплотив свои идеи в постройках на Востоке и Западе.

Безусловно, плодотворность культурного синтеза не является прямым следствием взаимодействия различных культур. Искусство новейшего времени имеет примеры и с прямо противоположным результатом – маргинальностью творчества [Каптерева, с. 79]. «Тип инокультурного заимствования и собственно заимствованные элементы преимущественно определяются воспринимающей культурой и зависят от того, насколько эта культура подготовлена к восприятию предлагаемых ей форм и смыслов и от степени внутренней необходимости к восприятию именно этих форм и смыслов» [Шукуров, с. 3233]. Это дает основание, подчерки-

вает автор, терминологически дифференцировать понятия «инокультурное заимствование» и «трансплантация» культурных явлений, то есть их перенос с обязательным изменением, которое обновляет прежние установки, что подтверждает выполненный нами анализ явлений в культурах разных времен и народов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Антонио Гауди. Научно-исследовательское издание. – М.: Московский музей современного искусства, 2017. – 218 с.
- Боссегода Н.* Антонио Гауди. М.: Стройиздат, 1986. – 208 с.
- Иконников А.В. В поисках утраченной архитектуры // Архитектура СССР. 1991. № 3. С. 108.
- Каптерева Т.П.* К вопросу об искусстве развивающихся стран (Современный Магриб) // Советское искусствознание'77. Вып. 2. М.: Советский художник, 1978. С. 7192.
- Кляшторный С. Г. , Султанов Т.И.* Государства и народы Евразийских степей. Древность и Средневековье. СПб: Петербургское Востоковедение, 2004. 368 с.
- Короцкая А. А.* Чандигарх. – М.: Стройиздат, 1972. 45 с.
- Косинский А.С.* Архитектурная форма в зависимости от факторов места и времени (на примере авторских работ 1960 1980-х гг.): Автореф. дис. ... канд. архит. – М., 1984. – 23 с.
- Малиновская Е.Г.* Молодые национальные школы XX в.: культурная идентичность или концептуальный выбор? // Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 911 ноября 2017 г. / Ред.-сост. Г.У. Лукина. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 119125.
- Массон В.М.* Культурогенез Древней Центральной Азии. СПб: Филологический факультет СПбГУ; Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. 344 с.
- Мкртычев Т.К.* Буддийское искусство Средней Азии (IX вв.). М.: ИКЦ «Академкнига», 2002. 286 с.
- Пугаченкова Г.А.* Бактрийско-Юечжийский и Согдийско-Кангюйские взаимопроникновения в художественной культуре // Взаимодействие кочевых культур и древних цивилизаций / Тезисы докладов советско-французского симпозиума по археологии Центральной Азии и соседних регионов. Алма-Ата, 1924 октября 1987 г. АлмаАта: Наука, 1987. С. 112113;
- Пугаченкова Г.А.* Искусство Гандхары. М.: Искусство, 1982. – 195 с.
- Сарианиди В.И.* Кочевнические традиции в раннекушанском искусстве // Взаимодействие кочевых культур и древних цивилизаций / Тезисы докладов советско-французского симпозиума по археологии Центральной Азии и соседних регионов. Алма-Ата, 1924 октября 1987г. АлмаАта, Наука, 1987. С. 124125
- Хенсберген Г.В.* Гауди тореадор искусства. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 346 с.
- Шептунова И.И.* Голова Будды из Хадды //Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 3. Сборник / Всесоюзн. научно-исслед. инт искусствознания. М.: Изобразительное искусство, 1979. С. 5364;
- Шлюмбердже Д.* Эллинизированный Восток. Греческое искусство и его

наследники в несридемноморской Азии / редактор К.Г. Глonti. М.: Искусство, 1985. 206 с.

Шукуров Ш.М. К характеристике искусства Ирана и Китая в древности и средневековье // Советское искусствознание' 82. Вып.1. М.: Советский художник, 1983. С. 3233.

Петров В. С.

Опыт освоения технологии обжига керамики в печах восточных архаических конструкций

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ПЕТРОВ ВЛАДИМИР СЕМЁНОВИЧ, художник-монументалист, скульптор, керамист, живописец, медальер, член Московского Союза художников, первый в России гражданин области Эмилио Романья (Италия)

VLADIMIR S. PETROV, muralist, sculptor, ceramist, painter, medalist, member of the Moscow Union of Artists, the first citizen of Russia in the region Emilio Romagna (Italy)

ЭССЕ:

Моя учеба пришлась на 60-е гг. Это был расцвет Строгановки. Очень много талантливых больших художников работали на всех кафедрах. Такой звездный преподавательский состав создавал чрезвычайно творческую атмосферу.

Керамику я выбрал, во-первых, как искусство далекое от идеологии, во-вторых, – как искусство синтеза: в котором можно работать и с цветом, и с формой. На деле все оказалось гораздо прозаичнее. Программа обучения на тот момент была направлена на подготовку проектировщиков посуды для предприятий. Мы делали унылые проекты ликерных наборов, кувшины и кружки для молока, для воды, наборы для блинов и т.д. Соответственно преподавалась и технология. Мы изучали технологическую линейку завода, чертили разрезы сосудов, рассчитывали ёмкости посуды, что бы они соответствовали ГОСТам. В результате мы не знали, чем отличается шамотная масса от гончарной глины, как самому сделать глазурь, как устроены и по какому принципу работают печи: газовые, электрические и дровяные. «Вы поедете на завод, и там все обожгут» – говорили нам, и конечно не было никаких разговоров о философской сущности керамического процесса. Но не все было так грустно. Было много преподавателей, которые прекрасно учили и базовым дисциплинам, и творческому процессу, и пластической композиции. Я всегда в анкетах в графе «Учителя» пишу много фамилий: Ю. А. Тур, Белянин, В. А. Васильев, В. А. Ватагин, Е. С. Лукинова, В. А. Дерунов, П. А. Кожин и конечно Иван Никитич, прекрасный гончар, зав. мастерскими керамики, организатор всей инфраструктуры керамической мастерской, которого уважали и любили студенты.

Теперь о Востоке – в 1960-х гг. случилась первая в Москве выставка япон-

ского прикладного искусства. Естественно там был раздел керамики, великолепный по гончарному мастерству, по разнообразным обжигам. Это была утилитарная керамика: сосуды для sake, чаши для чайных церемоний, пиалы-мисочки с крышечками для еды. Они были красивы, но завораживала, тогда для меня не ясная, какая-то идеологическая составляющая. Как позже выяснилось, экспонаты этой выставки каким-то образом остались в Советском Союзе и часть их, особенно керамика, осела в музее МВХПУ (б. Строгановское училище). Между тем время шло и уже грянул диплом. К этому времени тяжело заболел и потом умер наш любимый профессор В. А. Васильев, в прошлом член ОСТА, который в работе над проектами керамики в архитектуре руководствовался принципами русского авангарда 1920-х гг. Его уроки проходили всегда с большим интересом и творческим подъемом. После ухода Васильева наступила реакция и студенческие проекты, хоть немного напоминающие авангард, преследовались методично и жестоко. Все мои попытки сделать дипломную работу с керамикой в архитектуре были пресечены, и как самое безопасное и безликое задание мне выдали сервиз. Благодаря Ивану Никитичу я неплохо гончарил и решил не заморачиваться с гипсом, формами, шликером и сделать дипломный сервиз из 26 предметов только на гончарном круге. Здесь я в первый раз я вспомнил японскую выставку и обратился к технологю с просьбой помочь сделать каменную массу. Я получил от него несколько рецептов. В результате после обжига я получил лужу довольно красивой смальты. Тогда с помощью Ивана Никитича на основе Дружковской глины я сделал свой рецепт. Масса обжигалась при температуре 1200° С до полного спекания и прекрасно вела себя на гончарном круге. И снова случилась встреча с Востоком. Благодаря чуткой и внимательной хранительнице Строгановского музея я мог изучать керамические экспонаты с японской выставки, держа их в руках, усваивая принципы формообразования. Особенно меня поразила проточка ножики. И держа эти предметы в руках я первый раз задумался над обжигом этих сосудов. Тогдашний мастер по обжигу А. Дудова, хороший человек и керамист, поняла мои проблемы и иногда разрешала мне самому управлять обжигом. После многих экспериментов с обжигом и глазуриями я добился некоторого сходства с японскими артефактами. Высшей оценкой для меня были слова хранительницы музея, когда я подарил ей мою авторскую чашку: «Это же лучше чем у японцев!»

В первый раз я ощутил влияние восточной керамики через обжиги. В дальнейшей моей творческой карьере я долго не имел доступа к процессу обжига. Все мои выигрыши были за счет формотворчества и приспособления к газовому и температурному режиму обжига, который был задан или в творческой группе или на заводе. Что происходило в печи для меня было тайной. После работы над утилитарными вещами я сделал первые объемно-пространственные вещи, не связанные с утилитарностью, и здесь уроки общения с японской керамикой дали о себе знать. Глина стала для меня партнером, а не просто производственным материалом, который нужно подчинять себе, побеждать для приобретения видимой и осязаемой формы внутреннему состоянию и видению, это эстетическая субстанция позволяющая передавать разнообразные эмоции и чувства осуществ-

влять непосредственную связь между рукой художника и поверхностью керамики. Она позволяет создавать любые объемы как самонесущую пустотелую конструкцию без применения каркаса или формы, это то что зародилось на гончарном круге. Все это при высыхании обретало крепость и хрупкость калия.

Так постепенно выстраивалось мое общение с четырьмя стихиями. Глина (земля) – Вода – Воздух – Огонь. Мой интерес к огню долго оставался неудовлетворенным. Но в жизни бывают чудесные совпадения. В 1984 г. я был приглашен в числе 5-ти советских керамистов на симпозиум в ФРГ в Вестервальд. Это керамический центр вроде нашей Гжели или Эмилио-Романьи в Италии. В музее в г. Хорцрейценхаузен экспонировалась большая выставка советской керамики и на её фоне мы встречались с немецкими керамистами. Несколько дней мы поработали с глиной. Из Касселя приезжали профессор Бусс с двумя студентами. Они в багажнике автомобиля привезли печь Раку, которая была описана в книге Б. Лича. Он учился у японского гочара Хаммада и познакомился с одним из древних видов керамики Раку. Для этого использовалась средневековая дровяная печь, из которой при $t\ 900\ ^\circ\text{C}$ можно было доставать раскаленную керамику и помещать в восстановительную среду. Глазури приобретают люстровый блеск, а терракота задымляется. Эти принципы работы с огнем распространились на Запад – в Англию и в США. Эта печь была установлена на площадке перед музеем и за несколько часов наша керамика была обожжена и сверкала всеми оттенками восстановления. Еще одно совпадение – В. Аксенова, талантливый керамист, на своем хуторе в 100 км. от Риги построила дровяную печь системы Олсена. Она за 6 часов дает $t\ 1200$. Несколько раз вдвоем с Н. Полторацкой мы ездили на этот хутор и проводили самостоятельные обжиги. И тогда в моем творческом багаже окончательно сформировалась концепция четырех составляющих керамического процесса как аналога космическо-планетарного Глина – Вода – Воздух – Огонь. Керамист только приводит эти составляющие в движение и керамика рождается как бы сама собой. По древним поверьям, эти четыре стихии составляли нашу Вселенную. Глина- земля – первородная сущность всего живого. Из глины Бог создал человека. На земле произрастают разнообразные плоды, в земле хоронят мертвых – тысячелетиями происходит круговорот живой материи. Вода, без которой не может существовать все живое. Она делает глину пластичной и послушной рукам художника, создает идеальный материал. Воздух высушивает глину, заставляет ее деформироваться, трескаться, т. е. производит природные процессы, которые при всей стихийности поддаются управлению. Огонь осуществляет завершающий этап керамического процесса, производит работу подобную той, что происходит в жерле вулкана или недоступных нам глубинах Земли. Вспомним о том, что природное топливо- дрова, нефть, уголь аккумулируют энергию Солнца.

Когда я начал преподавать (1989), то стал делиться этими мыслями со студентами. Это было встречено с большим интересом. Тогда не было Интернета и мы по крупицам собирали сведения об архаических обжигах – в журналах, научно-популярных брошюрах и энциклопедиях. Во дворе училища мы проводили различные эксперименты с обжигами. Мы освоили различные полевые печи

(одноразовые обжиги в бумажной печи), удалось построить удачную конструкцию Раку. Это привело молодых керамистов к пониманию того, что обжиг – неотъемлемая часть творческого процесса. После защиты дипломов появилась счастливая возможность развить эти первые опыты.

Н. Полторацкая и я нашли спонсоров, которые профинансировали и помогли организовать первый в России Международный Молодежный симпозиум по обжигам керамики в печах архаической конструкции. В симпозиуме участвовали восемнадцать молодых керамистов, в том числе два художника из Италии и три студента Р. Брусса и Кассельского Университета. Группа поселилась на турбазе в местечке Рамонь. Участники должны были сами организовать керамический процесс. На площадку на берегу реки был завезен кирпич, шамотная масса и глина, глазури и пигменты. За несколько дней под нашим руководством молодые художники построили четыре стационарные печи, работающие на природном топливе: печь раку на дровах, китайская средневековая муфельная печь с прямоточным ходом огня на каменном угле, две дровяные печи с обратным ходом огня, одноразовая печь-кокс огонь и полевая печь в яме. Художники не пользовались никакими современными приборами. Им пришлось учиться всем навыкам древних керамистов – определять температуру по свечению раскаленной керамики, регулировать темп обжига и газовый режим по количеству дыма из трубы. Таким образом был осуществлен очень важный момент керамического творчества – непрерывность творческо-технологического процесса от сырой глины к огню.

Для меня влияние Востока заключается в этих глубинных понятиях и процессах, а не в примитивной стилизации под японскую и китайскую керамику. Примитивно заимствование элементов, силуэтов сосудов. Понимание философской сущности творчества дает шанс керамическому ремеслу быть высоким искусством.

А. С. Бугровская

Влияние художественных традиций культур Востока на авторскую керамику России второй половины XX–начала XI века

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

БУГРОВСКАЯ АНГЕЛИНА СЕРГЕЕВНА. Кандидат искусствоведения, старший преподаватель МГХПА им. С. Г. Строганова, художник, член МСХ секция «Критика и искусствоведение», г. Москва.

SUMMARY:

The article discusses the historical stages of the spread of the artistic influence of the cultures of the East and, in particular, the ceramic traditions of Japan, to world and Russian artistic ceramics in the second half of the 20th and early 11th centuries.

KEYWORDS: ceramics, tradition, Japanese pottery, international schools of ceramics, ceramic material, artistic traditions of the East.

АННОТАЦИЯ:

В статье рассматриваются исторические этапы распространения художественного влияния культур Востока и, в частности керамических традиций Японии, на мировую и российскую художественную керамику во второй половине XX–начале XXI вв.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: керамика, традиция, японское гончарство, международные школы керамики, керамический материал

СТАТЬЯ:

В современной системе пластических искусств России значимой составляющей является керамика. За последнее время пластическая традиция российской керамики претерпела значительные изменения в соответствии с культурно-художественными тенденциями своего времени и коллаборационными процессами, характерными для современного мирового арт-пространства. Образцом высоких технологий и первоисточником особого философского подхода к материалу для художников всего мира остается керамика Японии и Китая. Искусство стран

Востока, в целом, привнесло в творческую практику современных отечественных художников-керамистов множество формальных и декоративных решений, образов и реминисценций. Современных авторов вдохновляют восточные традиционные формы и технологии, наиболее созвучные современным художественным тенденциям.

Значительное влияние японской керамической традиции на формирование ведущих европейских школ керамики было отмечено еще в XX в. Так, известный эстонский художник и арт-критик Х. Кума, отмечала, что «основные европейские школы современной керамики сформировались в начале XX в. Одна из них, так называемая романская, возникла во Франции и развивалась под сильным воздействием изобразительного искусства. В керамике работали известные художники импрессионисты, потом постимпрессионисты, а затем многие ведущие художники Франции, Италии, Бельгии. Тогда же зародилась и другая школа керамики – Англо-саксонская, возникшая в Англии, охватившая всю Скандинавию и отчасти Германию. Эта школа видит в керамике совершенно самостоятельное искусство, где художник выражает себя не через повествовательный и живописный мотив, а через форму и цвет, присущий только керамике. В основе этой школы лежит керамика Японии, которая остается для нее образцом и сейчас» [Кума]

Открытие японской древней керамической традиции европейскими художниками и в первую очередь английскими керамистами неразрывно связана с именем выдающегося художника и теоретика Б. Лича. Увлеченный искусством Японии художник-гравер Б. Лич во время путешествия по стране был увлечен отличным от европейской культуры восприятием керамики. В японских монастырях сохранялись традиции древнейшей философии гончарства, первородное отношение к материалу, не испытывавшему влияния графики и скульптуры, не скрывание, а подчеркивание контакта руки мастера с глиной – своеобразной документацией процесса. Сегодня эти принципы стали ключевыми в современной керамике мира. Б. Лич обучался у японских гончаров, впитав эту древнейшую традицию. Впоследствии в своей монографии «Книга керамиста» (1955) он впервые впервые сформулировал принципы взаимовлияния современной восточной и западной керамики, интеллектуальной культуры Европы и медитативно-созерцательного отношения к природе художников Востока. В последующий период в мировой керамике варьировалось соотношение влияний в синтезе двух антагонистических мировых культур. Вернувшись из Японии Б. Лич стал организовывать в Англии керамические мастерские по принципу японских, продолжая традицию. Двойственность творческого мышления стала самой характерной чертой периода становления европейской керамики, в которой совмещается пластическая свобода формообразования и рационализм мышления.

В Россию эта идея пришла на два десятилетия позже в начале 70-х гг. XX в. – через общение с коллегами-керамистами на международных конкурсах и симпозиумах. Исследователь Л. В. Казакова отмечает, что «С 1967 по 1991 в зарубежных конкурсах приняли участие более 133 российских художников» [Казакова, с. 48]. В это время отечественная керамика стала ориентироваться на формально-пластические тенденции современного ей искусства других стран.

В 1970-80-е гг. одним из катализаторов активации новых процессов в отечественном искусстве керамики, стали симпозиумы в Доме творчества СССР им. Т. Залькална (Дзинтари, Латвия) – основной художественной базой отечественных керамистов того времени. Благодаря латвийским симпозиумам в работе над обновлением образно-пластического языка отечественной керамики объединились сильнейшие художники-керамисты, что подтвердило возможность существования древнейшего синтетического материала в новом статусе. Также международные симпозиумы способствовали активному проникновению европейских достижений, где понимание керамического материала несколькими десятилетиями раньше вышло за рамки утилитарности и фарфоровой пластики малых форм.

Работа в группах обычно продолжалась в течение двух месяцев под руководством известного латвийского художника П. Мартинсона [Малолетков, с. 99]. В работах этого художника очевиден интерес к диалогу и «соавторству» с материалом, как влияние японской философии отношения к произведению.

В Дзинтари ежегодно создавали свои произведения более 60 художников со всей страны. По завершении работы творческой группы проводилась отчетная выставка с обсуждением и предварительным отбором работ комиссией столичных художников и искусствоведов на международные конкурсы, где к конкурсным работам предъявлялись высокие технологические требования. Благодаря техническому оснащению, в Дзинтари художники имели широчайшие возможности для технологических экспериментов.

В 1970–1980-х гг. художники группы «Одна композиция» были одними из первых, кто воплотил в своих работах подобное отношение к керамическому материалу.

Сегодня художники имеют возможность свободно перемещаться, периодически работая в мастерских то в одной, то в другой части мира. Это оказывает влияние на изменения не только в формообразовании, но и в восприятии материала художником. Коллаборационные процессы, начавшиеся еще в 1970-х гг., в настоящее время стали более интенсивными и заметными. С одной стороны, они стирают границы, с другой же, подталкивают многих художников глубже ощутить собственную идентичность через погружение в чуждую культуру.

Многие художники очаровываются керамикой Востока, создавая искусство в духе нового ориентализма, для которого характерно не только цитирование и следование определенным формальным и декоративным решениям, но и заимствование специфических техник. Образцом высоких технологий и первоисточником особого философского подхода к материалу для художников всего мира и сегодня является, прежде всего, керамика Японии. Она существенно влияет на творческую практику современных авторов. Традиционные японские формы оказываются наиболее созвучны актуальным художественным тенденциям.

С другой стороны, японские художники-керамисты приезжают в Россию, чтобы работать здесь в новой для них среде.

Проникновению мировых тенденций в творческую практику российских художников способствует обмен опытом на международных симпозиумах керамического искусства. Особой популярностью сегодня пользуются дровяные обжиги,

а также технологии обжига керамики в печах восточной архаической конструкции. Эта тенденция впервые проявилась в экспериментальной форме в практике отечественных художников-керамистов московской и ленинградской школ в конце 80-х – начале 90-х гг. XX в., а сегодня это направление является одним из ведущих. Своеобразным паломничеством к истокам традиций керамического искусства для современных художников является посещение таких значительных международных центров керамики в Японии как Машико, Токономи и Шигораки, керамического симпозиум-фестиваля в музее «Канаяма» и др. Проходящий под Ярославлем в Гавриловом Яме ежегодный керамический симпозиум, организованный Татьяной Пунанс, Виктором Николаевым и компанией «Сады Аурики», уже не первый год служит центром притяжения керамистов из разных стран. Построенная французским инженером японская печь Ноборигама позволяет художникам прикоснуться к огненной мистерии зольных обжигов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

Казакова Л.В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества. – М.: Гнозис, 2013

Копылков М., Изотова М. Одна композиция. – Новая Нива, 2010. – 320 с.

Кума Х. Два пути (О Международном симпозиуме на тему «Национальные традиции в современной керамике» Вильнюс) // Декоративное искусство. – 1972. – С. 71-83.

Малолетков В. А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв. Диссертация канд. искусствоведения по спец.: 17.00.04. МГХПА им. С. Г. Строганова, М. 2010

Малолетков В. Монография «Современная керамика мира (творческий опыт последней трети XX начала XXI вв.)». – М.: Юный художник, 2010. – 342 с.

Кошкина О.Ю.

Вдохновение Востоком: из опыта преподавания традиционной японской живописи суми-э

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КОШКИНА ОЛЬГА ЮРЬЕВНА, кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, Союза художников, Творческого союза художников России, г. Санкт-Петербург
olga_koshkina@bk.ru

KOSHKINA OLGA, Ph.D. in Art History, a member of The Association of Art Critics, The Union of Artists, The International Federation of Artists, St.-Petersburg
olga_koshkina@bk.ru

SUMMARY:

INSPIRATION EAST: FROM THE EXPERIENCE OF TEACHING TRADITIONAL JAPANESE SUMI-E PAINTING

Students of different ages, coming in the art studios of Oriental painting of St. Petersburg, trying to get closer to understanding a Sumi-e. The task of teaching becoming gaining basic characteristics-conciseness images, asymmetry, lack of clutter, colorful features, thanks to which the space image acquires integrity and dynamics. The experience of the author of the article on the teaching of traditional monochrome painting in various creative unions allows you to summarize the achievements constantly working in technology East letters painters and young, budding artists, emphasizing their enthusiasm and worship the art of Sumi-e, to contact with traditional practices of European traditions.

KEYWORDS: Sumi-e painting; monochrome painting; national traditions of Japan; artistic education; dialogue of cultures; harmony; drawing ink; the equipment four stroke.

АННОТАЦИЯ:

Учащиеся разных возрастов, приходящие в художественные студии восточной живописи Санкт-Петербурга, пытаются приблизиться к пониманию суми-э, стремясь не просто воспроизвести внешний вид предмета, но и уловить его дух. Задачей преподавания становятся передача учащимся базовых характеристик искусства живописи тушью – лаконичность изображения, асимметричность,

отсутствие лишних деталей, колористические особенности, благодаря которым пространство изображения приобретает целостность и динамику. Опыт автора статьи по обучению традиционной монохромной японской живописи в различных творческих объединениях позволяет обобщить достижения постоянно работающих в технике восточного письма живописцев и юных, начинающих художников, подчеркнув их восторг и преклонение перед искусством суми-э, смыкающегося с традиционными практиками европейских традиций.

Ключевые слова: живопись суми-э; монохромная живопись; национальные традиции Японии; художественное воспитание; диалог культур; гармония; тушь; техника четырех мазков.

СТАТЬЯ:

Живопись Восточной Азии, имеющая многовековую историю, представлена различными направлениями и школами. Зародившись в Китае приблизительно на рубеже нашей эры, она впитала миропонимание множественных философско-религиозных учений. В IV–VI вв. в Китае происходит теоретическое осмысление живописи и становление ее основных законов и принципов, в VII–X вв. формируются основные – северная и южная – школы. Приверженцы последней сосредотачивают внимание не столько на воспроизведении объекта, сколько на его содержании и выражении сути. Не случайно стиль южной школы часто называют се-и – «запись смысла», «писать [изображать] идею». Этот стиль, во многом вдохновленный идеями чань-буддизма, был привнесен в Японию и оказал решающее значение на становление национальной живописи суми-э.

В Японию монохромная живопись суми-э («картина тушью»), или суйбокуга («картина, [написанная] водой и тушью») попала в период Камакура (1185–1333), получив импульс развития на местной основе в рамках учения дзэн-буддизма: «Монохромная живопись китайских художников буддийской секты Чань периода Южная Суи была активно воспринята в Японии с утверждением секты Дзэн. Первоначально она развивалась только в пределах школ монастырей секты Дзэн... Монахи-художники этих школ, копируя и интерпретируя чаньские монохромные пейзажи с доминировавшим в них мотивом монаха-отшельника, заложили основу для выработки национальной японской трактовки монохромной живописи» [Лисичкина, с. 624]. Начальным периодом суми-э в Японии считается конец XIII–XIV вв. Однако картины, написанные тушью, встречаются и в более ранние времена, например, изображение Будды на ткани мафу (пеньковой ткани) периода Нара (710–794), а в начале периода Хэйан (794–1185) тушью рисовались иллюстрации в руководствах для художников, пишущих мандалы «тайного учения» миккё (эзотерический буддизм).

Термин суми-э указывает не просто на монохромное изображение тушью – это определенное отношение человека к творческому процессу, ряд правил и навыков, позволяющих соответствующим образом реализовать замысел. Понятие целостности как основного принципа художественного творчества было впервые осмыслено китайским художником Лю Анем в небольшом трактате о живописи (III в.): «Увлечаться отдельным мазком – это значит выражать мысль в малом, тем

самым утрачивается основное в произведении» [Завадская, 1975, с. 49].

В традиционной японской живописи тушью выделяется три основных жанра – изображение человека (жанровая живопись) – *фудзоку-га*, гор и вод (пейзаж) – *сансуй-га*, цветов и птиц – *катё-га*.

Эстетическое содержание большого пласта японской культуры определено высоким уровнем духовных сил, заложенных в пейзажной живописи. Классический образец пейзажного жанра – «горы-воды» (кит. шань-шуй) – особый традиционный тип картины, рожденный в первых веках нашей эры. Пейзаж в китайском искусстве имеет ярко выраженное индивидуальное звучание, став главным выразителем идейных, эмоциональных и этических взглядов, сложившихся в эпоху китайского средневековья. «Его воздействие распространилось на искусство других средневековых восточных государств, в частности на искусство Центральной Азии, Ирана, Японии и Кореи, где пейзажная живопись возникла значительно позднее» [Виноградова, с. 10]. В творчестве японских мастеров образ воды стал не только отражением реальной действительности, но способом передачи глубокого философского содержания, размышления о мире, о месте человека в природе. К примеру, живопись крупного художника периода Муромати Дзёсэцу (1393–1427), вошедшего в историю как основатель национальной школы монохромного пейзажа, отличалась специфическим японским характером. «Его творчество отражает стремление к декоративной стилизации путем использования традиции живописи ямато-э периода Камакура (ритмизация поворотов волнистых линий первого плана, причудливость изогнутых стволов бамбука, четкость обрисовки водоворотов вокруг камней)»¹¹⁶ [Краткая художественная энциклопедия, с. 625]. При этом многоликость образа воды, как в изобразительном искусстве, так и в поэзии обнаруживается включением в систему японской эстетики, основанной на красоте простоты: «Это дает основание сопоставить ориентальные и западно-европейские приемы передачи образа воды, что может явиться темой дальнейших научных изысканий» [Жидкова, с. 67].

Опыт автора по обучению в различных художественных объединениях Санкт-Петербурга позволяет обобщить отношение к искусству суми-э и постоянно работающих в технике восточного письма живописцев, и юных, начинающих свой путь художников как завершенность и преклонение. Тем интереснее наблюдать смычку японских национальных живописных традиций и традиционных европейских практик. Жители нашей страны всегда проявляли огромный интерес к культуре Японии: «Искусство Страны восходящего солнца оказало большое влияние на творчество многих выдающихся художников России и продолжает оставаться источником вдохновения и поиска новых форм» [Русский музей представляет..., с. 5].

Государственные специализированные художественные учреждения, несомненно, уделяют искусству Востока достаточное место в учебных планах. Но ни одно из них не дает практических навыков обучения японской живописи регуляр-

но¹¹⁷. В отсутствии централизованного управления такую функцию – художественного сближения народов на почве любви к одному из наиболее древних и изысканных видов искусств – взяли на себя частные школы, зачастую имеющие филологическую или спортивную основы. Учащиеся, приходящие в художественные студии восточной живописи нашего города, пытаются приблизиться к пониманию се-и – свободного стиля, ставящего во главу угла умение уловить суть изображаемого предмета, передать его образ, одновременно раскрывая свою душу. Именно поэтому задачей преподавания становится передача учащимся навыков создания рисунка с его самобытными характеристиками, как то: отсутствие лишних деталей, лаконичность изображения, асимметричность, колористические особенности, благодаря которым пространство изображения приобретает целостность и динамику.

Несомненно, главным подспорьем в процессе самостоятельных практик – неотъемлемой составляющей художественного пути – являются обучающие пособия по суми-э. Среди их создателей можно выделить автора нескольких книг по искусству «японской кисти» американскую художницу Иоланду Мэйхолл, получившую специальное живописное образование в Японии [Мэйхолл И., Мэйхолл Т.; *Mayhall*], японских художников Оно Такумаса¹¹⁸ [Оно] и Саито Рюкю [Саито], приоткрывающих в своих пособиях не только азы техники, но и духовные основы монохромной живописи, немецкого автора Хайке Закманна, заинтересованно рассказывающего историю возникновения и развития тонкого, созерцательного искусства, граничащего с философией [Закманн], американскую художницу Сьюзан Фрэйм, подробно рассказывающую о технических особенностях работы и необходимом умении отождествлении себя с изображаемыми предметами [Фрэйм]; а также издание нашей соотечественницы Анны Мурзиной [Мурзина], которое знакомит с историей суми-э, сущностью и правилами построения композиции живописи тушью. Здесь необходимо сделать замечание: перечисленные издания не ставят глобальной задачи обучению японской живописи вообще. Точнее, они учат азам обращения с кистью и бумагой.

Настольным учебником, безусловно, является китайский трактат по теории искусства «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» – подлинная энциклопедия живописи, содержащая не только характеристику основных жанров, но последовательное, детальное описание приемов, раскрывающих смысл основных категорий и законов теории китайского искусства: «Следуя наставлениям этой книги, можно научиться писать пейзажи, и если раньше вы лишь созерцали живописные образы, то теперь, сделав только несколько движений запястьями, вы можете запечатлеть их [на бумаге]» [Слово о живописи..., с. 27].

Бытует мнение, что граница различий между китайским и японским живо-

117 Так, в Институте им. И.Е. Репина на факультете теории и истории искусств в рамках курса «История искусства Средних веков Востока» теоретические знания об искусстве средневековой Японии преподает профессор А.А. Иванова. СПбГХПА им. А.Л. Штиглица периодически проводит мастер-классы и демонстрации живописи суми-э, дающие возможность прикосновения к традиционному японскому искусству. Кафедра иностранных языков и лингвистики СПбГИК уделяет большое внимание практическому владению японским языком, поощряя интерес студентов к культуре страны Восходящего солнца.

118 В данной статье японские имена даются в соответствии с японской традицией: на первом месте фамилия, на втором – имя.

писным письмом лежит в визуальной пластичности: в первом случае преобладают пятна, во втором — линии. Это объясняется различием фактур: китайский стиль более мягкий и гибкий, возможно, поэтому он ближе к живописи в европейском понимании; японским художникам приписывают некую строгость и сухость, оттененную хладнокровностью, что проявляется даже в копировании — в их репликах китайских произведений силен «акцент не на красоте пятен туши, а на уверенности и изяществе образующегося линейного рисунка» [Китайская живопись Гохуа]. Этот не бесспорный тезис находит подтверждение на практике: близкое к графике японское письмо легче поддается воспроизводству и копированию, что чрезвычайно важно на первоначальном этапе обучения суми-э.

Среди множества путей, открывающихся желающему прикоснуться к японской живописи, очевидный — это различные образовательные центры с отделениями художественного труда и изобразительного искусства и факультативными мастер-классами по суми-э. Можно надеяться, что в базовые знания педагогов заложены «Основные законы письма и законы цвета» из сборника «Япония в картинках» (1738) Нисикава Сукэнобу, среди которых главные — «Силу кисти согласовать с изображением» и «Постигать основы живописи». Раздел «Тушь и кисть» дает прямые наставления: «Прежде всего нужно научиться соблюдать правильную пропорцию туши и воды. Даже точку надо уметь писать так, чтобы был виден узор густой и жидкой туши» (цит. по: [Мастера искусств об искусстве, с. 124]). Изобразительно-выразительный потенциал туши многообразен и увлекателен. Тушь способна быть «старой», «новой», «влажной», «сухой», «толстой», «тонкой», «блестящей», «тусклой», различные пигментные добавки «придают ей те или иные оттенки, и все это имеет огромное значение для конечного результата и должно учитываться художником» [Япония сегодня].

Практикующие педагоги знают, что целостной составляющей организации всей окружающей среды Японии являются не отвлеченные композиционные категории, но пропорции, контрасты, ритм, цветовая гамма: «Все направлено на воспитание тонкого ощущения предметного мира» (цит.: [Журавская, с. 6]). Отметим, что знакомство с суми-э на самом начальном уровне уже дает многое, в том числе и детям — учащимся начальной школы, в чем и заключается отдельная прелесть японского письма, хотя «настоящие образцы искусства в этом жанре авторы могут создавать только после многолетнего обучения (причем не только техническим приемам, но и искусству медитации, единения с миром)» (цит.: [Зымалева, с. 51]).

В Санкт-Петербурге мастер-классы по японскому живописному письму для детей и взрослых проводятся периодически на базе Информационно-культурного центра стран Востока. Предлагаемая ими программа — «Путь Гармонии и Радости» открывает доступ в культуру Японии, активно используя практику в суми-э: «Подобно тому, как в Дзэн несколько произнесенных слов могут быть результатом многих часов медитации, простые черные линии на белой рисовой бумаге могут отразить синтез природы. В лаконичной живописи тушью наиболее полно отражается принцип японской эстетики ваби-саби — сочетание простоты и изящества» (цит.: [«Япония от □ до Я»]). Время занятия для особо упорных способ-

но стать не просто плотком воздуха, но медитацией, раскрытием творческой энергии в мир, «где между черным и белым можно обнаружить множество оттенков» [Лисичкина].

Среди художественных студий, ориентированных на взрослых участников, выделяется негаснущей активностью «Студия японской живописи суми-э» преподавателя Юлии Егоровой, уже несколько лет вовлекающая желающих в познание техники и философии японской живописи. Ориентированные на достижение состояния расслабленной сосредоточенности при письме, учащиеся стремятся достигнуть на занятиях «очищения души, обогащения радостью, улучшения здоровья и состояния, гармонизации ритма жизни» [Волшебные сны суми-э].

Безусловный актив студии Егоровой – приглашение на мастер-классы московских специалистов восточной живописи. В их числе, прежде всего, художница Наталия Безвуляк (творческий псевдоним Nasei), работающая в технике живописи тушью суйбокуга (суми-э). Безвуляк совершенствовала профессиональное образование у профессора Нисикава Сотоку в Московском отделении школы «Урасэнкэ», изучая искусство тядо – чайной церемонии. Она – член Всеяпонской ассоциации искусства живописи тушью (Oll Japan suibokuga-art association, Токио) и группы художников «Сакура-кай» под руководством профессора Ямада Мидори [Традиционная японская живопись суми-э].

Александра Васильева, также московский художник, работает в технике суми-э. Она – член Международной ассоциации художников китайской каллиграфии и живописи суми-э (International Chinese calligraphic art and ink painting artist society, Токио). Сайт Васильевой «Sumie-Art» – первый русскоязычный проект, целью которого стало объединение на одной площадке всех, кого интересует «живопись из тумана». Эта платформа позволяет познакомиться с работами художников разных стран, поделиться впечатлениями и опытом в освоении техники живописи тушью и приобщиться к культуре Востока [Суми-э – дальневосточная живопись].

Руководитель занятий по восточной живописи Андрей Соколов – ученик японского мастера суми-э художницы Кудо Ёсико (г. Мориока, префектура Ивате), сотрудник отдела Восточной и Юго-Восточной Азии МАЭ РАН (Кунсткамера). Некоторое время назад Соколов был наиболее активным петербургским педагогом, сотрудничавшим с различными творческими площадками. Тесные отношения связывают его с Творческим объединением «Метафора», основателем которой стал известный петербургский художник Марк Ефимович Тумин (1946–2013) – последователь традиций «Эрмитажной школы» живописи. Основной задачей творчества Тумин полагал работу «над формой, создающей пластический образ как явление». Стремясь к созданию особого мировоззрения в области искусства, которое можно описать одним словом – «взаимосвязь», наставник оказал мощное влияние на понимание участниками группы «Метафора» художественных традиций Японии, приветствовав направление изучения японского письма под руководством Соколова [Арт-группа «Метафора»].

Историк и этнограф (специалист по истории материальной культуры айнов) Соколов активно использует в преподавании копирование работ старых мастеров

Японии, а также их рассуждения о живописи и практические наставления. В частности, детальное изучение репродукции «Пейзажа с фигурами китайцев» – парных ширм Нагасава Росэцу (золото, тушь, 1787–1799) помогает пониманию того, как, используя лишь черную тушь, художник передает все богатство форм, текстур, объемов и расстояния благодаря контрасту оттенков и рисунку штрихов: «Несмотря на отсутствие цвета, изображение выглядит цветным благодаря использованию широкого спектра градаций черного» [Сато, с. 72–73].

Особняком стоят творческие практики в коллективах спортивных объединений, занимающихся восточными единоборствами. Постигая, помимо первостепенных физических занятий по боевым искусствам первоосновы искусства традиционной японской живописи, дети «погружаются в дальневосточную культуру не односторонне, а охватывают ее с различных направлений, что, безусловно, способствует всестороннему гармоничному развитию и духовному воспитанию» [Болховитин, с. 24]. Живописные практики и историческая составляющая суми-э нацеливает на глубокое осознание, к примеру, многогранного боевого искусства айкидо, позиционируемого как синтез боевых искусств, философии и религиозных убеждений.

Практики айкидо широко распространены в городе на Неве. К примеру, профессиональный клуб «Сутэми-додзё»¹¹⁹ провозглашая, что «настоящие самураи одинаково хорошо владели и мечом, и кистью, постигая в совершенстве Bunbu Ryodō (бумбу рёдо – Ред.) – “единство двух Путей” – воинского искусства и искусства культуры», регулярно проводит на своей базе мастер-класс по суми-э [Клуб айкидо «Сутэми-додзё»].

Необходимой составляющей познания японской живописи являются практики по каллиграфии, поскольку графическая (иероглифическая) модель мира, «сочетающая изобразительные элементы с абстрактными символами, отражает направленность сознания на внелогические формы познания» [Завадская, 2014, с. 11]. В этом сегменте работают японовед Олег Рахманов и историк искусства Марина Сабурова, чей перформанс «Нагарэ» стал частью программы вечеров Государственного Эрмитажа «Искусство и музыка. Запад и Восток» в 2015 г.

Надо отметить, что представители творческих профессий нашего отечества всегда остро воспринимали новые веяния, живо и активно скрещивая их с собственными авангардистскими открытиями: «Это казалось особенно продуктивным, поскольку Россия всегда была не только “щитом между монголами и Европой”, но и посредником в их непрекращающемся культурном обмене, полу-Европой – полу-Азией...» [Орлицкий]. Поэтому четко прослеживается негаснущий интерес к суми-э – квинтэссенции религии дзэн-буддизма, воплощенной в художественной форме.

Суми-э – диалог туши и бумаги, дающий бесконечные возможности реализации творческого потенциала художника, обретения собственной манеры письма – медленной и быстрой, сильной и слабой, твердой и мягкой. «Чёрная тушь, сконцентрировавшая в себе огромное количество энергии, стремится выплеснуть её на

119 Сутэми (яп.) – самопожертвование, додзё (букв. «место, где следуют пути») – зал, где проходят тренировки. – Примеч. ред.

девственно чистое поле бумаги» [Беляева]. Философия суми-э – философия контраста и гармонии. Соприкосновение бумаги и туши рождает нечто неповторимое и целое, не подлежащее разделению, как в старой японской пословице: «Картина подобна тени». Задача художника – создать ту прозрачную тень, что отбрасывает дерево в свете луны, тень подобную написанной картине. Стремление показать все скрытое ясно видимым мотивирует живописца постичь скрытое, тогда изображаемое само наполнится индивидуальными чувствами и переживаниями художника. В этом состоит сокровенный смысл искусства суми-э.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК:

- Беляева К.* Мировосприятие японцев в контексте монохромной живописи сумиэ // Проект Ахей. URL: <http://mmj.ru/index.php?id=117&article=145> (дата обращения: 10.10.2018).
- Болховитин С.М.* Культурно-педагогические аспекты в области обучения младших школьников традиционной японской живописи суми-э // Пермский педагогический журнал. 2014. № 6. С. 23–25.
- Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. 160 с.
- Волшебные сны суми-э. Студия японской живописи преподавателя Юлии Егоровой. URL: <https://vk.com/club25759651> (дата обращения 10.10.2018).
- Жидкова Т.Ф.* Образ воды в классической поэзии и изобразительном искусстве Японии // Проблемы культуры в современном образовании: глобальные, национальные, регионально-этнические. Сборник научных статей. Чебоксары, 2015. С. 65–67.
- Журавская Т.М.* Стремление к совершенству. Очерки о традиционном ремесле и современном дизайне Японии. СПб.: Дитон, 2009. 160 с.
- Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
- Завадская Е.В.* Японское искусство книги VII–XIX вв. М.: РИП-холдинг, 2014. 232 с.
- Закманн Х.* Японская тушь / Пер. с нем. С.А. Вольштейн. М.: Эксмо, 2013. 80 с.
- Зымалева Л.В.* «Кисть танцует, а тушь поет»: японская живопись суми-э // Образование в современной школе. 2012. № 8. С. 50–53.
- Китайская живопись Гохуа. Сообщество любителей китайской живописи. URL: <https://guo-hua.livejournal.com/4878.html#comments> (дата обращения: 10.10.2018).
- Клуб айкидо «Сутэми-додзё». URL: <http://www.sutemi.ru/news/50-master-klass-po-sumi-e.html>. (дата обращения: 12.10.2018).
- Краткая художественная энциклопедия. Искусство стран и народов мира. Т. 5: Финикия – Япония. М.: Советская энциклопедия, 1981. 720 с.
- Лисичкина Е.* «Я занимаюсь суми-э» // PSYCHOLOGIES. URL: <http://www.psychologies.ru/wellbeing/harmony/ya-zanimayus-sumi-e/> (дата обращения: 12.10.2018).
- Мастера искусств об искусстве: в 7 т. Т. 1. М.: Искусство, 1965. 272 с.
- Мурзина А.С.* Суми-э. Постигаем шаг за шагом. М.: Харвест, 2007. 112 с.

Мэйхолл И., Мэйхолл Т. Волшебные сны суми-э / Пер. с англ. Л.А. Бабук. Минск: Попурри, 2009. 127 с.

Оно Т. Японское искусство суми-э. Техника и духовная основа монохромной живописи / Пер. с англ. Ю. Сараяевой. М.: Арт-Родник, 2009. 128 с.

Орлицкий Ю. Цветы чужого сада (японская стихотворная миниатюра на русской почве) // Журнал поэзии хайку. URL: <http://www.haiku.ru/frog/orlitsky.htm> (дата обращения: 12.10.2018).

Русский музей представляет: Красота по-японски. Альманах. СПб.: Palace Editions, 2010. 160 с.

Саито Р. Японская живопись тушью в стиле суйбоку / Пер. с англ. Л.А. Бабук. М.: Попурри, 2008. 96 с.

Сато Т. Японское искусство / Пер. с англ. И.Д. Голыбиной. М.: Арт-Родник, 2010. 128 с.

Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. М.: Издательство В. Шевчук, 2001. 508 с.

Суми-э – дальневосточная живопись тушью. Sumie-Art. URL: <http://sumie-art.ru/> (дата обращения: 12.10.2018).

Традиционная японская живопись суми-э. Сайт художника Nasei (*творческий псевдоним художника Наталии Безвуляк*). URL: <http://www.nasei.net> (дата обращения 12.10.2018).

Фрэйм С. Живопись суми-э: Художественное пособие для начинающих / Пер. с англ. О. В. Текшиной. М.: Арт-Родник, 2010. 128 с.

Япония сегодня. Информационный туристический портал. URL: <http://www.japantoday.ru> (дата обращения 12.10.2018).

Япония от □ до Я. Информационно-культурный центр стран Востока. URL: <http://www.vostok-center.ru/> (дата обращения 18.10.2018).

Mayhall Y. The sumi-e book. New York: Watson-Guptill, 1989. – 128 p.

Арт-группа «Метафора». URL: https://vk.com/meta_language (дата обращения 12.10.2018).

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ:

Е. И. Кононенко (ГИИ),
Ш. М. Шукуров (ГИИ),
Е. А. Багратиони фон Брандт (МГУ),
Т. К. Мкртычев (ГМВ, ГИИ),
А. В. Гусева (ВШЭ),
А. С. Егоров (ММОМА),
Е. С. Кузьмина (ММОМА),
Т. А. Багаева (ММОМА),
А. Н. Лаврентьев (МГХПА),
А. С. Бугровская (МГХПА),
П. В. Коротчикова (ГМВ, МГХПА).

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОРГКОМИТЕТА:

Д. Н. Воробьева (ГИИ, МГХПА).

МОДЕРАТОРЫ СЕКЦИЙ:

Бугровская А. С., Воловод Я. И., Гожева Н.А., Гусева А. В., Гусейнова Д. А.,
Есипова М. В., Казурова Н. В., Карлова Е. М., Кононенко Е. И., Коротчикова
П. В., Кузьмина Е. С., Малиновская Е. Г., Скворцова Е. Л., Шукуров Ш. М.

Материалы второй международной конференции

«Современное искусство Востока: ключевые процессы, опыт систематизации, проблемы музеефикации», 17.10. — 20.10. 2017
М.: ГИИ, 2022. — 340 с.

ОТВ. РЕД.-СОСТ.: Воробьева Д.Н., к. иск., ст.н.с. ГИИ.

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

Д. Н. Воробьева (ГИИ)

Д. А. Гусейнова (ГИИ)

М. В. Есипова (ГИИ)

Е. И. Кононенко (ГИИ)

Подписано в печать 15.10. 2022 Формат 60х90/16

Гарнитур:

Тираж 500 экз

Отпечатано в типографии Onebook.ru