

Государственный институт искусствознания

Сектор искусства стран Азии и Африки

Метафора сосуда Воплощение формы в искусстве Востока

Тезисы конференции

29–30 мая 2024 года

Москва 2024

Елена Анатольевна Багратиони фон Брандт

кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

КЛАССИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ КЕРАМИКЕ РАКУ

Темы и мотивы в современной керамике раку наиболее характерно представлены в творчестве четырнадцатого и пятнадцатого представителей династии Раку, берущей свое начало еще в XVI веке. Это Раку Китидзаэмон XIV (1918–1980) и Раку Китидзаэмон XV (род. в 1949). В чашах этих мастеров мы находим свойственный и другим керамистам подход к выбору сюжетов и тем.

В обобщенном виде можно выделить произведения без названных тем и работы с наименованиями. В отличие от более ранних эпох, когда название (или прозвище) зачастую давались сосуду не самим изготовителем, а его учениками, последователями и пользователями этой чайной керамики в XX и начале XXI века название, как правило, дается мастером, причем часто – на этапе создания или генерирования замысла произведения. В названиях выявлены основные типы мотивов, интересующих мастеров Раку. Представленные согласно эстетике раку в преобразованном и редуцированном виде, они в то же время легко считываются зрителем. Это благопожелания, явления природы и объекты, причем последние два понятия зачастую накладываются друг на друга. Распространенными мотивами являются утес, гора, море, лодка, деревня, часто мастера вдохновляются формой и цветом плодов и овощей, морских раковин, цветов и трав, реже – животных и людей. Излюбленной темой, особенно в наше время, являются погодные и атмосферные явления, не нуждающиеся в фигуративных проявлениях, но представляющие богатые возможности репрезентации путем использования фактуры материала керамики.

Современные представители династии и в трактовку этих классических тем внесли элемент новизны. Так, Раку Китидзаэмон XIV создал серию из трех чаш «Фудзи», впервые вводя в чайную керамику серийность с явной аллюзией на серии гравюр Хокусая.

Вообще осведомленность современных Раку в классическом искусстве Дальнего Востока обращает на себя внимание именно тем, что она напрямую проявляется в их работах, апеллируя к такому же уровню гуманитарной подготовки современного зрителя (или к его возможности

легко получить справочную информацию). Из наследия изобразительного искусства они предпочитают китайскую живопись танской и сунской эпох (VIII–XIII века). К этому же периоду главным образом направлены и их литературные интересы – в первую очередь произведения танских поэтов Ли Хэ, Ли Бо и Су Дун По.

Впрочем, обращаются они и к древнекитайским источникам (таким, как трактат «Хуаяньцзы» эпохи Хань, древнекитайская антология «Шицзин»), причем даже чаще, чем к древнеяпонским («Манъёсю»). Из японской поэзии более позднего времени Китидзаэмон 15 обращается, например, к строкам Миядзава Кэндзи (1896–1933) и использует как темы своих работ в области керамики собственные, иногда специально для этого написанные стихи. Подобная «олитературенность» искусства керамики – особенность последних представителей династии Раку.

Еще одна новация связана с желанием популяризировать родную культуру для интернациональной публики, что обусловлено ростом популярности керамики раку и активной выставочной деятельностью последних десятилетий, а также международными творческими контактами самого автора. Не случайно именно в Европе, во время своего «французского периода» творчества (2007–2010), он создает композиции «Нога слона, на котором восседает бодхисаттва Фугэн» и «Славься! [Будда Амида]», что можно расценивать, как проявление стремления мастера к популяризации буддизма среди западных любителей искусства.

Учитывая подчеркиваемую в последнее время «космичность» самой образности в керамике раку, когда сама текстура обожженной глины ассоциируется с картинами микромира или со скоплениями звезд в галактиках, можно утверждать, что все эти нововведения адресованы широкому интернациональному современному зрителю.

Константин Сергеевич Васильцов

кандидат исторических наук, преподаватель Восточного факультета
Санкт-Петербургского государственного университета

«СОЛНЦЕ, КОТОРОЕ ПЬЕТСЯ»: ВИНО И СОСУДЫ ДЛЯ ВИНА В СРЕДНЕВЕКОВОМ ИРАНЕ

Занимается утро, и туча раскинула шатер,
К утреннему винопитию, друзья, к утреннему винопитию!
Роса ложится на щеки тюльпанов,
Вина, приятели, вина!
Хафиз

Возникновение ислама формально превратило вино в запретный в землях *дар ал-ислам* напиток. Тем не менее распространение новой религии не смогло прервать давнюю традицию употребления вина в восточной части Средиземноморья и «Большого Ирана», включая территории Месопотамии, Иранского плато, Кавказа и Центральной Азии.

В иранской литературной традиции подробно свойства вина описываются в зороастрийских текстах. В известном пехлевиийском сочинении «Суждение духа разума» есть небольшой отрывок, в котором Дух разума перечисляет самые лучшие кушанья и в их число включает вино. Кроме того, вино в зороастрийских текстах выступает в качестве «визионерского напитка», проводника в потусторонний мир. Об этом говорится, в частности, в одном из популярных зороастрийских сочинений «Книге о праведном Виразе». В классической работе Ф.А. Розенберга «О вине и пирах в персидской национальной эпопее» собраны материалы «Шахнаме» Фирдауси, касающиеся традиции употребления вина в древнем Иране. В тексте эпоса вино обозначается словами *май, бада, набид, шараб*, кроме того, встречается также *бакмаз*. Из хмельных напитков упоминается еще *фука'* – некое подобие пива, изготовляемого из хлеба, которое подается Бахрам Гуру утром после ночного кутежа. Вино предпочитается красное, цвета рубина, иногда его разбавляют водой или смешивают с мускусом и амброй. Пьют вино, как правило, из хрустальных кубков, хотя упоминаются также и золотые чаши, украшенные жемчугом. Люди бедные пьют из чего придется, например, в истории с Бахрамом Чубином старушка угощает его вином из сосуда, сделанного из старой тыквы. После утверждения ислама свое новое развитие образы вина, виночерпиев, кабацков

(*майхана*) получают в персидской суфийской лирике, воспринявшей и интерпретировавшей в мистическом духе мотивы светской поэзии.

Традиции винопития в Иране нашли свое отражение и в материальной культуре, в частности, в разнообразных по форме сосудов для хранения вина. Одно из наиболее ранних упоминаний сосуда для вина известного как *батт* «утка», заимствованного в арабский из персидского и, позднее, вновь вошедшего в персидскую лексику, правда, уже в арабизированной форме, встречается в *Лисан ал-'араб*, словаре, составленном Ибн Манзуром. Многочисленные упоминания сосуда для вина в виде утки встречаются в классических образцах персидской лирики вплоть до позднего Средневековья. Знаменитый Са'иб Табризи, творчество которого приходится на правление Шаха 'Аббаса I, говорит:

Опьянение вином [божественной] единственности дозволено тому ринду,
Который «утку с вином» не считает меньшей, чем «запретная птица».

Мург-и харам (запретная птица) в данном случае указывает на птиц в Мекке, которых запрещено убивать; таким образом, «утка с вином» по своей ценности ничуть не меньше, чем птицы, хранимые аурой священного места. Другими распространенными видами сосудов для вина были сосуды в форме петуха (*хурус*), попугая (*тутти*), ястреба (*баз*), удода (*худхуд*), быка (*гав*).

Дарья Николаевна Воробьева

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания

ГОРШОК, КУВШИН И СТАКАН. РЕДИ-МЕЙДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНДИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

В докладе речь пойдет о нескольких ведущих современных художниках Индии, создающих инсталляции и скульптуры из готовых сосудов и кувшинов – традиционной бытовой утвари, до сих пор пользующейся популярностью, которой наводнены южноазиатские рынки.

«Певец горшков» и других сосудов – знаменитый индийский художник Субодх Гупта в своем творчестве воплощает разные грани понимания сосудов, интерпретируя их на новом уровне. У него сосуды уже современные, металлические, однако не меняющие свою форму. Его объекты собраны из готовых изделий – «найденных объектов», но являют собой инсталляции, зачастую сайт-специфичные, и скульптуры – аккумуляции, собранные из реди-мейдов. Сам автор говорит о них: «Здесь я подчеркиваю контраст между блеском посуды, который символизирует процветание, и тем, что огромная часть индийского населения не может себе позволить заполнить эти контейнеры едой и водой. Их пустота является призрачным напоминанием о голоде и смерти». «Художник всегда укоренен в своей традиции. Вот почему я использую индийские предметы и индуистские ритуалы», – говорит Субодх Гупта

Еще одним художником, создающим сайт-специфичные инсталляции из реди-мейдов, является Манава Гупта, только он использует керамику. Гончарные предметы, собираемые художником по всей Индии, превращаются в масштабные инсталляции. Он вписывает их в природное и городское окружение, создавая объемные и чрезвычайно эффектные композиции. Он использует разные сосуды – лампы *дийя*, горшки, чашки для чая *куллад* и др. Создает инсталляции на традиционные темы – например, иллюстрируя миф о нисхождении Ганги на землю, интерпретируя его в духе современного искусства как сайт-специфичную инсталляцию. В ней он создает образ мощного потока, устремляющегося сверху вниз. Таким образом, как и Субодх Гупта, Манава Гупта в своем творчестве объединяет традиционные индийские мотивы и практики современного искусства.

Сударшан Шетти как художник часто обращается к керамике,

совмещает отколотые части сосудов, купленных на рынке – новых, китайских, – с кусками дерева, собранными им в Индии, например от старых домов. Сломанность, сочетание двух разнородных конфликтующих друг с другом материалов, заведомая непригодность к использованию. Он делает из них инсталляции. «Every Broken Moment. Piece by piece» (2013), художник говорит метафорами,

Сударшан Шетти делает деревянную инсталляцию в виде индуистского храма: колонны от раджастанских индуистских храмов, купол. Сударшан Шетти в инсталляции использует горшок, купленный им на рынке, делает с ним снимки себя со спины на фоне нового моста в Мумбаи – символа обновленного города, роняет, горшок разбивается, затем художник склеивает черепки и выставляет в качестве объекта перед фотографией. Здесь горшок выступает как объект рефлексии, предмет, на котором сосредотачивается внимание зрителя. Художник рассуждает о том, как может фотография заменить реальность и наши воспоминания о реальной ситуации, насколько она достоверна.

ГХАТАМ – МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГОРШОК ЮЖНОЙ ИНДИИ. ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

В докладе речь пойдет о специфических музыкальных инструментах, используемых и по сей день в Южной Индии и даже выходящих на большую международную сцену, которые представляют собой керамические горшки. В прошлом, в изобразительном искусстве они являлись народными музыкальными инструментами в руках маленьких карликов-ганов, сопровождающих главных божеств. Именно в этих изображениях, выполненных преимущественно в рельефе, можно увидеть разнообразие техник исполнения на гхатаме. В настоящее время этот инструмент включен в состав ансамблей музыки Карнатика, причем исполнитель может играть как на одном, так и на нескольких инструментах разной звуковысотности. В одной группе может выступать несколько музыкантов. В докладе пойдет речь об истории гхатама, специфике производства инструментов, ведущих исполнителях и школах.

ГОРШОК КАК ЭЛЕМЕНТ И ПРОТОТИП АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ В ИНДИЙСКОЙ ХРАМОВОЙ ТРАДИЦИИ

В древности горшок, кувшин для воды был чрезвычайно емким символом. *Пурнагхата* – иконографический мотив, символ «вазы изобилия», представляющий собой сосуд с произрастающей из него растительностью. Символ сомы – напитка бессмертных, напитка богов. Его можно встретить как в декоре храмов, так и как архитектурный элемент. «Шильпашастры» упоминают множество видов сосудов, которые должны использоваться архитекторами. В докладе будут рассмотрены разные аспекты художественного осмысления образа сосуда в архитектуре Индии начиная с пещерных храмов династии Сатавахана, где вполне натуралистично воспроизведенный в камне керамический горшок появляется в качестве основания опорного столба, эволюционирующего впоследствии в многосоставную колонну, где сосуд начинает перемещаться в центральную часть. Чаши *патры*, кувшины *калаши*, крынки *кумбхи*, горшки *гхата* в индийской архитектуре становятся прообразами различных элементов – от базы храма до венчающей части, которым является сосуд с сомой – *калаша*.

Галина Игоревна Губанова

кандидат искусствоведения, доцент Кафедры журналистики и телевизионных технологий Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

РОЖДЕНИЕ ТИПИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА ИЗ АРТЕФАКТНОЙ МЕТАФОРЫ (СОСУД – ЧЕЛОВЕК – ВИНО – МУДРОСТЬ)

В докладе рассматривается способность артефактной метафоры порождать образ типических персонажей в мифах, литературе, драматургии, театре и кино, изобразительном искусстве (на примере сосуда).

Артефактная метафора сосуда в различных культурах поддерживала образ *сосуд – человек (божество)*. Хотя метафора по определению состоит из двух областей (источник и цель), но наблюдается *феномен соединения двух метафор* в новый конструкт, так как к паре сосуд – человек (божество) добавляется пара вино – мудрость. При этом бытовая связь сосуд – вино реализует представления о жидкости, наполняющей что-то.

В докладе обосновывается возможность рассматривать эти связи как *метафорический комплекс, многосложный концепт*, где мудрость – это ядерная часть метафоры сосуд – человек – вино – мудрость, а состояние опьянения – элемент периферии метафоры, необходимый для формирования типического персонажа.

Сосуд – неотъемлемая часть этого конструкта как основы для формирования образа данного персонажа.

Во-первых, *форма сосуда и его физические характеристики* (толщина, округлость, мягкость, неустойчивость и др.) используются во внешности персонажа, а разнообразные формы сосудов, их абрисов проявляются так же как прототипы ударов в боевом стиле (подобно переносу на архитектурные формы).

Во-вторых, оппозиция пустого – полного, внешнего – внутреннего участвует в конструкции образа *скрытой мудрости*: человек наполняется мудростью, как сосуд, но она скрыта от посторонних глаз, как вино в сосуде.

В-третьих, сосуд участвует как атрибут, маркирующий образ пьяного мудреца.

Множественность проявлений, перетекание от предмета к характеру человека или его действиям, первичный и вторичный перемены основаны на многосложности метафорического конструкта

сосуд – человек – вино – мудрость. На уровне персонажей возникают индивидуальные черты, художественный образ обретает конкретность, но типическая основа остается. Набор внешних и поведенческих признаков у конкретного персонажа может быть неполным, степень выраженности признаков – разная, но все же в основном тождественность персонажей опознается. Типический персонаж по образу китайского бессмертного Чжан Го Лао показан на примерах в разных видах искусства.

В докладе рассматриваются такие артефакты – емкости для вина, – как кувшин, бочка, бутыл-тыква, бурдюк (кожаный мешок), чаша, чайник, глиняный горшок с носиком.

Маргарита Владимировна Есипова

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

СОСУД КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ И КАК МЕТАФОРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА В КУЛЬТУРАХ ВОСТОКА

Бытовые сосуды как прообразы музыкальных инструментов в архаических и современных культурах.

Полифункциональность сосудов: использование сосудов в качестве музыкальных инструментов и музыкальных инструментов в качестве сосудов (Древний Китай, древние культуры Юго-Восточной Азии).

Сакрализация сосудов-инструментов в древних цивилизациях. Понятие «музыкальный инструмент» в Древнем Китае. Понятие «музыкальный инструмент» в Библии и ее переводах. Сосуд как метафора музыкального инструмента. Сосуд как вместилище пищи и как вместилище духовной пищи (музыки). Сосуды в классификациях музыкальных инструментов.

Музыкальные чаши, или чашеобразные колокола как светские и как конфессиональные инструменты (Древняя Греция, Индия, Византия, Древняя Армения, Непал и Тибет, Китай, империя Тимуридов).

Анастасия Андреевна Журавлева

кандидат искусствоведения,

преподаватель Итальянского лицея, Стамбул

ФОРМА СОСУДА И ЕЕ ПЛАСТИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ В ЯПОНСКОЙ КЕРАМИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Доклад посвящен эволюции, трансформации и переосмыслению классической формы сосуда в керамике Японии середины и второй половины XX века.

Послевоенная Япония как никогда остро столкнулась с проблемами национальной идентичности. Оказавшись на перекрестке дорог, художественные объединения того времени должны были концептуально определиться со стратегией творчества. Один вектор прямо указывал на продолжение работы с традиционными формами керамики, сохраняя и возрождая средневековые техники, а другой – во многом под воздействием западной культуры – предлагал художникам пойти дорогой авангарда, в обход классических устоев и приемов гончарного ремесла.

В докладе предлагается рассмотреть, как параллельно существовали и взаимодействовали эти разные пути развития пластической формы и как этот концептуальный дуализм до сих пор остается актуальным для керамического искусства Японии и в XXI веке.

Нельзя обойти вниманием творчество киотских мастеров группы Со-дэйся (1948–1998), пионеров авангардной керамики Японии во главе с главным «революционером» и создателем объектного искусства Яги Кадзуо (1918–1979).

Именно в этот важный период мы наблюдаем новое прочтение метафоры сосуда, когда духовные основы традиционных японских философско-эстетических категорий не забываются под влиянием европейского мировоззрения, а, наоборот, выдвигаются на первый план, нередко вытесняя значимость функциональности и тактильности прикладного искусства.

Представляется интересным и вопрос о современной роли керамического сосуда в философском познании мира и человека. Именно в искусстве Японии второй половины XX века (и мы рассмотрим – почему) керамика стала символом свободы творчества, вымыслом, неким художественным произволом, в котором удалось воплотить самые смелые идеи в работе с материалом, сохраняя при этом глубину древнего сокровища смысла.

В заключение предполагается краткий обзор новейшей керамики Японии (начало XXI века), где будет сделан акцент исключительно на форме традиционного сосуда. Будут рассмотрены основные лейтмотивы художественных образов и их символизм в контексте своего времени.

Наталья Валерьевна Казурова

кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН

СОСУДЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ МУСУЛЬМАНСКОГО ВОСТОКА И КАВКАЗА

Режиссеры мусульманского Востока и Кавказа в своем творчестве активно обыгрывают образы деревьев, растений и цветов, которые тесно связаны с традиционными сосудами (вазы, горшки и пр.). С одной стороны, облик экранного искусства региона обусловлен национальной спецификой; с другой – фильмы из стран мусульманского Востока и Кавказа характеризует стилистическое родство с европейским кинематографическим каноном (итальянским неореализмом, французской «Новой волной»). Это до некоторой степени влечет за собой заимствование элементов западной или, точнее, общекинематографической образной системы. Соответственно, использование сосуда в качестве того или иного символа может быть основано на субъективных представлениях, эмоциональных предпочтениях и установках автора; то есть режиссер может вольно интерпретировать символ своей страны, заимствовать символику других культур или даже сознательно исказить ее значение для воплощения авторского замысла. В докладе будет сделана попытка выявить традиционную символику, органично вошедшую в образный ряд кинематографа Ирана, Турции, Центральной Азии и Кавказа на конкретных примерах фильмов И. Квирикадзе, О. Иоселиани, Т. Абуладзе, А. Киаростами, М. Махмальбафа и др., и отметить символы, в большей или меньшей степени универсальные для мирового кинематографа.

Особое внимание в докладе будет уделено винной теме в иранском кинематографе и искусстве после революции. Провозглашение Исламской республики внесло свои коррективы в культурную жизнь Ирана, но несмотря на наложенные ограничения и запреты современные режиссеры и художники продолжают насыщать свои произведения отсылками к поэтическим образам вина. В кинематографе авторы действуют достаточно прямолинейно, хотя порой в их фильмах встречаются более изобретательные приемы упоминания о нелегальном напитке (вербальное сопровождение визуального ряда через чтение поэтических строк о вине). Представители современной арт-сцены могут прибегать к винному мотиву в более разноплановой форме, чем их коллеги из сферы

кино. Художники обращаются к классическому для иранской миниатюры лейтмотиву вина и в абстрактных рисунках, экспериментируя с каллиграфическими узорами, и в фигуративной живописи, создавая различные композиции – от мистических и фантазмагорических сюжетов до бытовых реалистичных зарисовок с бутылками и бокалами. При исследовании образа вина в исторической ретроспективе отчетливо видна связь между поэзией и иранским искусством. Американская художница иранского происхождения Ширин Нешат объединяет в своем творчестве кинематографический и дизайнерский подходы к воплощению поэтического образа вина и бутылки в своем творчестве.

Галина Васильевна Китаева

искусствовед, независимый исследователь

От исторической стилизации к метаформам дизайна. КРИСТОФЕР ДРЕССЕР

Кристофер Дрессер, посетивший Японию в 1876–1877 годах и по впечатлениям написавший книгу «Искусство Японии эпохи Мэйдзи», в предисловии признавался, что изучал до поездки искусство Японии 20 лет (собрания Британского музея). Следствием была не только книга, но и кардинальный поворот в творчестве этого первого в Англии промышленного дизайнера, когда он пришел к новым формам в сосудах из стекла и из стекла и металла.

Одна из главных линий художественного процесса середины – второй половины XIX века в Англии связана с поиском почвенности, которую находят не только в собственном историческом наследии, но и в «экзотических» неевропейских цивилизациях, ранее известных или вновь открываемых археологически или этнографически. Японские товары, поставляемые после принудительного открытия страны в 1853 году, среди которых во множестве ввозились печатная графика и предметы декоративно-прикладного искусства, поражали воображение художников, ориентируя их творчество, делались предметом коллекционирования, пополняя и музейные собрания, формировали популярные выставки, становились модными у широкой публики, влияя на ее вкусы. Япония завоевала Европу, породив художественное явление, названное японизмом. И в первую очередь – Англию, сформировав англо-японский стиль (1851–1910, термин предложен К. Дрессером в 1851 году).

Живое восприятие произведений цельной традиционной культуры восполняет отсутствие тогда научного японоведения, становясь основой актуального формотворчества художников, озадаченных созданием новой стилистики в противодействие подражательности исторического стиля и свойственных тому излишнего декоративизма и чрезмерной орнаментации.

Поиск новых форм в искусстве, как и организация образовательных программ в Государственных школах дизайна, открытых в сороковые годы XIX века для развития художественной промышленности, исходит из сознательно сформулированных теоретических постулатов (например архитектор О. Пьюджин в 1840-е годы и др.), как оказалось, совпадающих

с представлениями японской эстетики. Функция предмета есть основа построения его художественной структуры и принципов декорирования. К Дрессер открывает эти закономерности, нашедшие глубокий отклик при пристальном знакомстве с искусством Японии во время поездки, еще в начале своей педагогической деятельности, занимаясь художественной ботаникой.

Изначально обученный постигать в процессе копирования структурные принципы формообразования и усовершенствовавший этот метод мастер приходит к пониманию творческого процесса создания предмета как вещи – участника жизни, обладающего своим местом в этом мире, а значит – и своим пространством. Созданное Дрессером в 1860–1890-е годы не только в керамике, но и в металле и текстиле, показывает, что он открыл искомые соответствия. Мастер ориентирован на предметное творчество, на «производство» предметов красоты для всех – это флаг традиционного японского искусства и обновляемого английского дизайна второй половины XIX века. В Японии нет разделения на высокие и низкие виды и жанры искусства, роль которого – постижение космического совершенства и создание всеобщей гармонии. Вещь-моно, ее микромир позволяет сделать это руками художника.

Рассмотрение художественных форм под этим углом зрения позволило Дрессеру выделить определяющие принципы искусства Японии и не только знакомить с ними в своих статьях и лекциях после поездки, но и сделать их своими, создав в 1880–1890-х годах сосуды и из стекла, и из металла, и из стекла и металла.

Работы, которые перешагнули модерн и начали приоткрывать следующую эпоху – эпоху конструктивизма.

Следовало бы добавить к вопросам, поставленным в связи с темой конференции, что японская керамика эпохи Мэйдзи и более ранняя средневековая, которую К. Дрессер видел в историческом собрании императора, отлична от онтологических традиций керамики древнейших цивилизаций (для Японии это эпоха Дзёмон), воссоздающих в сосуде как в сакральном предмете (независимо от его культового или бытового назначения) модель мироздания. Японская керамика и процесс ее творческого создания и технологического производства оказываются пронизанными философией дзэн-буддизма, воспринятой из Китая и глубоко прочувствованной, что определяет художественное творчество мастеров-керамистов.

Наталья Евгеньевна Коновалова

кандидат искусствоведения, научный сотрудник Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника

ОРНАМЕНТИКА СОСУДОВ ДЛЯ «ВОСТОЧНОГО РЫНКА» НА ПРИМЕРЕ ИЗДЕЛИЙ ПЕРВОМАЙСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА

Формы фарфоровых сосудов – чайников и чаш – тесно взаимосвязаны с распространением культуры чаепития с Востока на Запад. Чайные традиции имеют свою длительную историю и национально-культурную специфику. Многие российские фарфоровые фабрики с середины XIX века выпускали товар «на восточный вкус»: чайники, чаши (пиалы, кисэ), пловницы (ляганы), кувшины «галопаж». Этот фарфор насытил российский рынок и отправлялся на экспорт. Декор русских фарфоровых изделий опирался на общие культурные корни, пронизывающие все декоративное искусство. Прослеживается заимствование рисунков текстиля, металла, керамики. Использование текстильного орнамента в фарфоре развивается параллельно с историей этого материала. Классический пример – рисунок в виде «буты». Город Кашгар дал название способу и виду декора российских изделий – «кашгарские печати». Экзотическую жизнь Дальнего Востока имитировали рисунки с «китайскими сюжетами». На протяжении длительного времени применялся декор «виноград», «мушель» с использованием яркого фонового крытья. В XX веке «восточный ассортимент» выпускали Дулёвский, Кузьевский, Первомайский фарфоровые заводы.

Особенностью сосудов с носиками и ручками является «ориентир» декора – восприятие сосуда человеком, держащим его в правой руке. Как правило, это не круговой обзор, «лицевой» выбирается «правая» сторона. Обратный выполняется в зеркальном повторении или в упрощенном виде. Основная компоновка росписи – композиция, вписанная в круг, учитывающая выпуклость формы. Используются горизонтальные орнаменты, опоясывающие сосуд, реже – вертикальные сегменты. В основном это растительные орнаменты с плодами и цветами.

Устойчивый спрос на восточный ассортимент «русского фарфора» служил основой для формирования направлений развития Первомайского фарфорового завода (Песочное на Волге, Ярославская обл.). Произведенный в Центральной России «восточный товар» на Востоке воспринимался

как исконно «русский фарфор». Расписывая фарфоровый сосуд «для Востока», русский мастер, художник пропускал через себя древний орнаментальный язык, принимал его, делал его своим и «говорил» на нем.

Свое фарфоровое производство в Средней Азии началось только во второй половине XX века. Для его организации в республики направлялись специалисты со всего Советского Союза, в том числе с Дулёвского, Кузьевского и Первомайского фарфоровых заводов. Сначала здесь изготавливали традиционную посуду по образцам других советских предприятий (бывших «кузнецовских»), позже были разработаны новые рисунки росписи.

Ника Владимировна Лаврентьева

кандидат искусствоведения, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина; старший научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания

СОСУД VERSUS ЧАША: ИМПЛИЦИТНОЕ И ЭКСПЛИЦИТНОЕ В ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Ян Ассман – один из крупнейших теоретиков древнеегипетской культуры и религии – одну из своих интереснейших работ «Египет: теология и благочестие ранней цивилизации» посвятил эксплицитности и имплицитности в древнеегипетской религии на разных этапах ее существования. Эта тема сокрытого знания и выражения важнейших идей египетской религии через знаковую систему, объясняющую эти основы мировоззрения не только древнеегипетским теологам, но и не умеющим читать прихожанам, вбирает в себя различные механизмы и обобщающие принципы работы египетской религии как системы. На мой взгляд, такой взгляд отлично ложится и на принципы египетской изобразительности, основанной на сочетании восприятия ярких визуальных образов, которые ясны сами по себе, и того, что вчитывалось в эти образы египетской культурой, подразумевавшей несколько уровней восприятия изображаемого. Этот принцип действительно схож с сопоставлением сосуда, внешнюю форму которого мы видим, но можем не знать, что находится внутри, и чаши, которая обладая своей формой также позволяет видеть ее содержимое, по крайней мере, его поверхность.

Екатерина Викторовна Ляхович

кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания

ИЕРОГЛИФИЧЕСКИЕ НАДПИСИ НА КИТАЙСКОМ ФАРФОРЕ XVI–XVIII ВЕКОВ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ ВЕРОВАНИЙ КИТАЙЦЕВ

На предметах китайского фарфора нередко присутствуют иероглифические надписи, которые именуются *куаньчжи* (досл. резные и выпуклые надписи) или *минвэнь* (досл. выгравированные надписи). Еще в древние времена такие надписи встречались на бронзовой ритуальной утвари, например на колоколах или треножниках, а позднее стали появляться в произведениях живописи, на фарфоре, изделиях из лака и т.д. Сочетание изображения с каллиграфической надписью – особый принцип композиционной организации на поверхности объемного изделия, призванный усилить эстетическую ценность произведения, обогатить художественную выразительность росписи фарфора, при этом иероглифы призваны дополнить и уточнить авторскую концепцию и замысел. Содержание иероглифов передает часть информации, позволяя зрителям уловить чувства и настроение художника, сделать более понятной авторскую задумку. Через каллиграфические надписи произведения фарфорового искусства могут становиться средством религиозной коммуникации, связующим звеном между человеком и божеством в пределах сакрализованного коммуникативного пространства. Используемая в них метафора служит проявлением и выражением субъективного религиозного опыта, обнаруживая глубокие размышления о человеческом и божественном началах, либо же демонстрируя прямое обращение к божеству в стремлении удовлетворить собственные «низкие, земные» желания. Обе формы религиозных высказываний в каллиграфических надписях на фарфоре в значительной степени определяют предназначение изделий.

Татьяна Евгеньевна Морозова

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания

ПРЕТВОРЕНИЕ ДОМАШНЕЙ УТВАРИ В САКРАЛЬНЫЕ ПРЕДМЕТЫ РИТУАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

В докладе внимание сосредоточено на предметах домашнего обихода, то есть на обычных глиняных горшках и кувшинах, которые с малой долей специальной обработки, а то и без таковой, могут быть превращены в сакральные предметы ритуального назначения. В основе данной традиции, издавна распространенной в Непале, лежит, вероятно, возможность для верующих разных социальных слоев отправлять какие-то обряды, не прибегая к дорогостоящим атрибутам. Самым важным при этом является форма глиняного сосуда, отвечающая его предназначению. Имеется в виду не только его образно-смысловое наполнение, связанное с объектом поклонения, но и место проведения обряда – в помещении или в открытом пространстве, а также характерность использования данного атрибута в ритуальном песенно-танцевальном действе и т.п. Интересен и сам акт подготовки сосуда к предстоящему использованию его в качестве сакрального предмета – воспринимается ли он как «священно-действие», либо сводится к процессу обычной «ремесленной практики».

Огульбат Артыковна Мухатова

искусствовед, заслуженный деятель искусств Туркменистана,
старший преподаватель Государственной академии художеств Туркменистана

СЕМАНТИКА ФОРМЫ В СОСУДАХ КЕРАМИСТА ДУРСУН-СОЛМАЗ МУХАММЕДОВОЙ

В работах народного художника Туркменистана Дурсун-Солмаз Мухаммедовой нашло свое яркое выражение древнее искусство керамики. Все ее произведения напрямую связаны с традициями туркменской культуры, но она никогда не эксплуатирует ранее найденные народом формы, не повторяет их, бездумно копируя, а создает современные интерпретации. В основе линейного решения сосудов ее авторства лежит сочетание разных по высоте и объему геометрических фигур – цилиндров, шаров, конусов, которые мастер превращает в декоративные композиции. Эти произведения представляют собой плод кропотливого переосмысления традиционного туркменского орнамента и пластических форм средневековой центральноазиатской архитектуры. Одним из самых примечательных свойств в богатом арсенале творческих приемов художницы является то, что она не пользуется гончарным кругом, а подобно скульптору лепит вручную. Погружая руки в раствор глины (которую она сама изготавливает), Дурсун-Солмаз создает новые формы, где показывает свое собственное нетривиальное понимание задач искусства. На всех ее фарфоровых и керамических сосудах – необычной формы восточных самоварах, кумганах и вазах – лежат отсветы горения внутренней жизни и личности самобытной художницы.

Полина Сергеевна Одиноква

кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

ЧАЙНИК КАК АТРИБУТ УЧЕНОГО МУЖА В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ МИН

Родиной чая принято считать Китай. Письменные источники свидетельствуют о том, что пить чай китайцы начали еще до нашей эры. Первое время чай ценили за целебные свойства, позже он превратился в популярный напиток. Приготовление и употребление чая в древнем Китае стало своеобразным ритуалом с использованием разнообразной чайной утвари. Увлечение китайцев чаем нашло отражение не только в поэзии и каллиграфии, но и в традиционной живописи. Самые ранние дошедшие до нас живописные изображения приготовления и употребления чая датируются эпохами Тан (618–907) и Сун (960–1280). Главную роль в чаепитии того периода играют чайные чаши. Изображения чайников для заваривания в живописи появляются довольно поздно, в XVI веке. В настоящем докладе будет показано, как изменения в способе приготовления чая привели к появлению и распространению чайников для заваривания из исиньской глины, которые стали одним из атрибутов ученого мужа в живописи на свитках эпохи Мин (1368–1644). В качестве примеров будут рассмотрены произведения мастеров Умэньской школы, а также Ван Вэня (1497–1576), Чэнь Хуншоу (1598–1652) и других.

Ирина Алексеевна Пригарина

Санкт-Петербургский государственный университет

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ФАРФОРА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Целью данного доклада является исследование переосмысления фарфора в творчестве современных китайских художников. Будет рассмотрено влияние фарфора как основного медиума на работы таких художников, как А Сянь, Ли Сяофэн и Син-инь Хо. Также будет обращено внимание на использование фарфора в произведениях Ай Вэйвэй, Лэя Сюя, Лю Цзяньхуа и других известных художников. Демонстрируется, как художники подходят к использованию фарфора с новыми идеями и методами, сохраняя или же дискредитируя его историческую и культурную ценность.

Подчеркивается, что работы упомянутых художников не только являются результатом индивидуального творчества, но и представляют собой важный этап в эволюции современного китайского искусства. В контексте глобализации и культурного обмена их творчество служит мостом между традиционными китайскими художественными практиками и современными мировыми тенденциями.

Отдельное внимание уделяется значению посещения художниками Цзиндэчжэня. Обсуждается, как это место стало источником вдохновения и как его посещение повлияло на творческую практику в области использования фарфора в их работах.

В фокусе зрения находятся художники, которые деконструируют традиционные формы сосудов, отражая в своих работах размышления о культурной идентичности, исторической памяти, бинарных отношений Восток – Запад, прошлое – настоящее, традиция – современность. В контексте разрушения привычных зрителю классических форм сосудов анализируется, как художники переосмысливают эстетику и функциональность фарфоровых изделий. Они играют с формой, текстурой и цветом, разрушая стандартные представления о том, как должны выглядеть фарфоровые сосуды

Таким образом, данное исследование не только способствует более глубокому пониманию современной художественной сцены Китая, но и подчеркивает роль фарфора как важного элемента культурного наследия, который по-прежнему актуален и вдохновляет современных художников на новые творческие выражения. Их произведения представляют собой не только художественные эксперименты, но и акты сопротивления стереотипам и стандартам, а также акты сохранения и передачи местной культуры через современный художественный язык.

Светлана Игоревна Рыжакова

доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая РАН

ГАРБА ГУДЖАРАТА: РИТУАЛ И ТАНЕЦ ВОКРУГ СОСУДА. ВАРИАТИВНОСТЬ И ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИИ

Важнейший праздник Гуджарата это, пожалуй, осенний период Наваратри, время почитания богини Амбы, время особой дисциплины, соблюдения определенной диеты (исключающей зерно-бобовые блюда), а также период радости, ликования и чествование богини. В вечернее время этих праздничных дней почти повсеместно проходят танцы вокруг сосуда – гарбы, – к которым подключаются люди разных сообществ и групп. Гарба (гарбха, «лоно») – горшок, место обитания богини и символ богини – оказывается важнейшим элементом всего празднования. Сосуд, в котором горит пламя, находится в центре почитания: на кухне, во дворе дома, в университетах, на перекрестках улиц. Сосуд с огнем. Сосуд, в котором налита вода. Сосуд, в который положена земля и проращиваются зерна. Начало новой жизни, новый виток бытия и мироздания – поистине, все жители объединяются на этой мистерии девяти ночей и десяти дней, когда силы хаоса и тьмы сгущаются, но затем отступают и зарождается свет и сияние существования. В докладе будет представлен этнографический материал, собранный Светланой Рыжаковой в Гуджарате в 2014–2022 годах и связанный с обрядами исполнения гарбы, вариативностью и трансформациями этой традиции.

Екатерина Александровна Семенова

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры художественного стекла
Российского государственного художественно-промышленного университета
имени С.Г. Строганова

ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ СТЕКЛЯННЫХ СОСУДОВ

В докладе предполагается раскрыть роль и символическое значение сосудов в китайской культуре, проанализировать основные этапы искусства стеклоделия: проследить эволюцию стеклянных сосудов от самых ранних произведений, датируемых I веком нашей эры, до художественных изделий наших дней. Особое внимание уделяется анализу особенностей ритуальных сосудов периода Цин (1644–1912), периоду расцвета искусства стекла. Важно также сказать об изменении роли и значения стеклянного сосуда в современном китайском искусстве.

Елена Львовна Скворцова

доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН

СОСУД КАК ВМЕСТИЛИЩЕ САКРАЛЬНОЙ ПУСТОТЫ НА ВОСТОКЕ. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В трактате «Дао Дэ Цзин» говорится: «Великое совершенство похоже на несовершенное <...> великая полнота похожа на пустоту, но ее действие неисчерпаемо». А также: «Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них». Мастера школ гончарного искусства раку, сэто и других создавали свои сосуды со следами процесса лепки, оставляя следы лопатки, пальцев гончара, подтеки и кракелюры, образовавшиеся в процессе обжига. Тем самым в форме чашки была воплощена идея бесконечных перемен, происходящих под воздействием «ветра Пустоты».

Японский философ Нисида Китаро полагал, что главное отличие дальневосточной цивилизации – понимание истинной реальности как Ничто, Небытия, пустоты в которую «завернуто» все мироздание. В рамках этой цивилизации сердце-разум, то есть сознание человека рассматривается по аналогии с Небытием и как бы «принадлежит» ему. То есть человек считается неким «сосудом», воплощающим в себе сознание, которое, подобно пустоте, бесформенно, бесконечно, неделимо, подвижно.

Следуя в русле нисидовской концепции, современные эстетики Идзуцу Тосихико и Идзуцу Тоё рассматривают, в частности, чайную церемонию как яркое выражение небытийственного основания мироздания. Так, чайной чашке – главному сосуду чайного действия – они придают большую семантическую нагруженность. Ее воздействие направлено на все анализаторы тела человека и отношение к ней подобно отношению к живому существу. Она делается из глины, абсолютно непрезентабельна с виду, к тому же как бы «недоделанная», не симметричная, стенки у нее разной толщины, шершавые. Красивой японцы считают не ту чашку, что эффектно смотрится в музее, а ту, в которой как бы целуют чай, ощущая губами приятную шероховатость поверхности чашки, при этом согревающей руку своим теплом.

Яна Андреевна Шевнина

магистрант Санкт-Петербургского государственного университета

ТРАНСФОРМАЦИЯ И ДЕКОНСТРУКЦИЯ СОСУДОВ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ И ЮЖНОЙ КОРЕИ

Современное искусство Китая и Южной Кореи – это реакционное явление, которое активно обращается к древним культурам и практикам для поиска вдохновения. Современные художники Китая часто обращаются к традиционным культурным образам и формам, чтобы отразить стремительную трансформацию страны и противоречия между прошлым и настоящим. В протестном искусстве современного китайского художника Ай Вэйвэя традиционные мотивы используются для решения социальных, культурных и политических проблем. Он привлекает внимание к утрате наследия и важности прошлого в своей серии «Падение урны династии Хань (ок. 2000 лет)» (1995). Этот артефакт имел не только материальную, но и символическую и культурную ценность. Еще одна китайская художница, Цзинь Ли, использует формы традиционных сосудов в своих шелковых скульптурах. Художница поднимает вопрос о том, как восточноазиатские женщины представляются мужским взглядам, имперским взглядам и как азиатские женщины воспринимают себя под влиянием этого культурного поля. В своих работах она имитирует форму восточноазиатских сосудов, подчеркивая их сходство с женским телом. Схожие темы поднимает современная южнокорейская художница Юнджи Квак. В своих керамических сосудах, имитирующих макраме с его сетчатыми узорами, художница старается передать метафору антропоморфизма, вечной незавершенности и древних корейских традиций. К этим сюжетам также обращается Шин Миген, переосмысляющая древние сосуды в своих мыльных скульптурах, которые можно объединить метафорой «Окаменевшее время» (как их назвала сама художница). Через «проржавевшую керамику» и битые мыльные сосуды художница визуализирует время, объединяя в одном пространстве прошлое, настоящее и будущее. Благодаря анализу работ вышеперечисленных художников появляется возможность осмыслить важность репрезентации сосуда не только как формы, но и как метафоры, берущей свои корни в древних традициях каждой из стран.

Марианна Юрьевна Шевченко

доктор архитектуры, Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств

КИТАЙСКИЕ БРОНЗОВЫЕ СОСУДЫ XVI–III ВЕКОВ ДО Н.Э. КАК ИСТОЧНИК ЗНАНИЙ О ДРЕВНЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ КИТАЯ

Археологические данные говорят о том, что с глубокой древности основным строительным материалом в архитектуре Китая выступало дерево, а главной конструктивной системой был каркас. Однако в силу относительной недолговечности этого строительного материала у нас нет прямых свидетельств того, как именно выглядели древнекитайские постройки, и мы можем об этом судить лишь по косвенным источникам. Наиболее важным источником такого рода выступают бронзовые сосуды, своими формами или декором отражавшие особенности архитектуры XVI–III веков до н.э.

Такие сосуды имеют очень хорошую сохранность, что позволяет вкуче с данными археологии проводить некоторые гипотетические реконструкции облика зданий и их отдельных элементов, таких как форма окон, дверей, стилобатов, кронштейнов, крыши и так далее. Благодаря некоторым изображениям на бронзовых сосудах ряд древнейших описаний построек в трактатах о ритуалах получил также и визуальное подтверждение.

В целом можно утверждать, что бронзовые сосуды XVI–III веков до н.э. дают ценнейший материал об архитектуре Китая династий Шан и Чжоу и наряду с данными археологии являются одним из важнейших источников о структуре деревянного каркаса указанного периода.