

сборник материалов  
международной  
научной  
конференции

# СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОКА: ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

государственный институт искусствознания  
государственный музей востока  
московский музей современного искусства  
российский государственный художественно-промышленный университет им. с. г. строганова

Москва  
2024

сборник материалов  
международной научной  
конференции

# Современное искусство Востока: проблема культурной памяти

государственный институт искусствознания  
государственный музей востока  
московский музей современного искусства  
российский государственный художественно-промышленный университет им. с.г. строганова

Москва 2024

Сборник материалов международной научной конференции «Современное искусство Востока: проблема культурной памяти» является итогом работы Третьей международной научной конференции, организованной сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания 15–18 октября 2019 года совместно с Московским музеем современного искусства, Московской государственной художественно-промышленной академией им. С. Г. Строганова (совр. РГХПУ), Институтом классического Востока и античности Научно-исследовательского института «Высшая школа экономики». На конференции была обсуждена актуальная тема проблематизации культурной памяти на материале современного искусства стран Азии и Африки. Тема, затронутая Юрием Лотманом и развитая в трудах Яна и Аллейды Ассман, наиболее полно может быть раскрыта на материале современного искусства Востока.

*Издание печатается по решению Ученого совета Государственного института искусствознания*

*Ответственный редактор-составитель: кандидат искусствоведения, Воробьева Д.Н.*

*Рецензенты: Орлова К.В., к.иск. Государственный институт искусствознания,*

*Гусева А.В., PhD, Институт Востоковедения РАН*

*Редактор-корректор Фатиева И.Ю.*

*Верстка: Субина И.О. (РГХПУ им. С.Г. Строганова)*

ISBN-978-5-98287-226-5

© ГИИ, 2024

© РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024

© Авторы, 2024

# Содержание

Введение .....	5
Раздел I. ТРАДИЦИОННОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ И КУЛЬТУРНЫЙ КОД	
Е.Л. Скворцова О мировоззренческих основаниях японского искусства как формы сохранения национальной художественной традиции .....	14
Н.В. Казурова Пространство степи и гор как культурный код казахского и киргизского кинематографа .....	26
Л.В. Желондиевская, П. Патхак Критический регионализм в архитектуре Дели .....	34
Е.И. Кононенко «Дипломатия архитектуры»: нео-османская мечеть в интернациональной практике .....	45
М.В. Есипова Сатирическая гравюра Кобаяси Киётика «Как Райдзин до смерти напугал русских». Иконографическая история японского божества грома .....	56
Д.Н. Воробьева, Б. Ли «Двор сборщика податей». Перевоплощения одного сюжета в истории современной скульптуры Китая .....	68
Е.А. Кузина Заметки об авангардном ашраме. Мирра Альфасса: художница или гуру? .....	80
Раздел II. ОПЫТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ	
Ю.И. Гутарёва От ортодоксальности к модернизму: корейское изобразительное искусство первой половины XX века .....	86
Х.Х. Труспекова Модернизм в контексте развития казахского изобразительного искусства .....	100
Е. Койнова Кураторство в Турции: формирование и специфика .....	110
Э. Нарусова От чаши к объекту: прогрессивные тенденции в традиционных стилях японской глазурованной керамики: сино, орибэ, хаги..	117
Раздел III. МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВАХ	
Д.А. Гусейнова Театральное общение как способ межкультурной коммуникации (на примере театра Алжира) .....	130
А.С. Ризаева Женщина в арабском театре .....	141
П.М. Степанова Взаимодействие традиционных драматургических структур Востока и Запада в индийской кинотрилогии Вишал Бхардваджа по мотивам трагедий У. Шекспира .....	149
А. Голда Музей Ghibli и сохранение культурной памяти.....	157

#### Раздел IV. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КАК ОБЛАСТЬ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Е.А. Семенова Уникальный взгляд на стекло в китайской традиции, воплощенный в технике моллирования .....	166
Ц. Чжао Развитие гутной техники в Китае: традиции и современность .....	175
А.С. Соколова Синтез стекла и керамики в современном искусстве Японии .....	182
А.С. Бурова Пути сохранения народного искусства в XXI веке на примере китайских лубочных картин няньхуа .....	188

## Введение

Сборник научных материалов под названием «**Современное искусство Востока: проблема культурной памяти**» является итогом работы одноименной Третьей международной научной конференции, состоявшейся 15–18 октября 2019 года. Организованная совместно сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания, Московским музеем современного искусства, Российским государственным художественно-промышленным университетом им. С.Г. Строганова, Институтом классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» конференция собрала исследователей разных областей современного искусства Востока, как зарубежного, так и восточных регионов нашей страны. Принципиальной позицией организаторов конференции является объединение специалистов, занимающихся различными областями современного искусства, так как только на стыке разных направлений может быть сгенерировано нечто новое и продуктивное. Традиционно доклады конференции были посвящены не только исследованиям различных видов изобразительного искусства и архитектуры, но и зрелищным искусствам – кинематографу, театру, а также музыке, причем разным его направлениям – от традиционных до современного, включая и жанры популярной культуры.

С одной стороны, актуальное и традиционное направления искусства являются своеобразными полюсами в современном арт-процессе, с другой же, они все чаще взаимодействуют друг с другом. Так, техники традиционного искусства нередко заимствуются в качестве стилеобразующих художниками актуального направления. Керамика, ковры, циновки, живопись тушью и другие традиционные промыслы переосмысляются как новые медиа и служат для выражения индивидуального видения мастера. На различных биеннале современного искусства кураторы, наряду с произведениями актуальных художников, выставляют работы мастеров традиционного искусства. С другой стороны, нельзя отрицать, что глобальный контекст и новое понимание возможностей искусства трансформируют и традиционные направления – появляются новые мотивы, темы, технологии, а работы прорастают разнообразными смыслами. Большой интерес исследователей вызывает творчество художников азиатского происхождения, сформировавшихся уже на Западе, в искусстве которых проблемы самоидентичности и национальной традиции внутри унифицированного контекста поднимаются особенно остро или намеренно камуфлируются, проступая подспудно, помимо воли автора. Иным фокусом внимания является ориентализм — влияние разных граней «восточного» на творчество западных художников, спектр которого очень широк – от заимствования отдельных мотивов до попыток осмыслить в произведениях философские концепции.

Безусловно, само понятие «Восток» — настолько же относительное, насколько и дискуссионное. Однако, у этого понятия, пусть и условного, все же

есть узнаваемый облик и определенные географические границы. Прежде всего, это, страны Азии, районы Кавказа и Закавказья, а также многие республики восточной части России. В традиционное понятие «Восток» входит и Северная Африка. Хронологически мы условно поставили нижнюю границу – начало XX века – время зарождения авангардных практик, с одной стороны, и повышенного внимания к Востоку – с другой. Это период начала ломки старого мира, размывания границ, как географических и культурных, так и границ жанров и форм в разных видах искусства.

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

*Тема культурной памяти*, поднятая еще Юрием Михайловичем Лотманом и развитая в трудах немецких египтологов Яна и Аллейды Ассман, помогает исследователям найти ракурс, позволяющий многограннее раскрыть смыслы произведений современного искусства Востока. Художники обращаются к разным аспектам национальной традиции – концептуальному, содержательному, технологическому. Они по-новому раскрывают и осмысливают идеи, образы, художники восстанавливают и по-новому используют, реконструируют древнейшие традиционные техники создания произведений искусства, воскрешают давно забытые материалы, восстанавливают ремесленные производства. Акцентируется внимание и на проблеме утраты национальных достояний. Художники черпают свое вдохновение в культурном наследии родной земли или заимствуют чужую «культурную память» в поисках собственного художественного языка.

Проблема культурной памяти обширна и многоаспектна, она включает множество тем, направлений исследований. Теоретическими разработками занимались разные исследователи, однако в нашей трактовке мы целенаправленно обратились к трудам востоковеда-египтолога Яна Ассмана<sup>1</sup>. Его теоретические выкладки, касающиеся искусства Древнего Египта, были

<sup>1</sup> Ян Ассман. Культурная память: Письма, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. URL: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/assman.pdf>.

предложены исследователям искусства современного и оказались чрезвычайно плодотворными. Его формулировки не только обусловили тему конференции, но и сформировали направления работы заседаний, легли в основу названий основных секций. Так или иначе, не обозначенная конкретно, тема культурной памяти затрагивалась многими исследователями и на предыдущих наших конференциях, поэтому третье мероприятие, как бы резюмируя все заявленное ранее, явилась осмыслением данного ракурса, подведением определенных итогов посредством поставленной организаторами цели, однако окончательно, несомненно, черта пока еще не подведена, так как художники продолжают создавать свои произведения, опираясь на культурную память. Именно эта тема стала в настоящий момент магистральным направлением размышлений творцов в разных областях современного искусства Востока.

Тема памяти неразрывно связана с ее трансформацией в культуре: проявление модификаций, нарочных или нечаянных поисков параллелей и пересечений, выявление знаков и символов, позволяющих художникам визуализировать современную реальность. В искусстве поиск проявляется в постоянных модернизационных процессах, эволюции стилей и направлений, включении все новых форм выражения. По словам Яна и Аллейды Ассман, «горячая память» о прошлом не только измеряет прошлое как инструмент хронологической ориентации и контроля, но и извлекает из обращения к прошлому элементы своего представления о себе, а также находит точки опоры для своих надежд и целей.

В своей работе Ян Ассман пишет: «В последние годы мы переживаем повальное увлечение темой “Память и воспоминание”. Ее победное шествие по умам Востока и Запада началось лет десять назад. Вряд ли это случайно. Скорее, мы пересекаем рубеж эпох, где высокий спрос на тему памяти объясним по меньшей мере тремя факторами. Во-первых, с появлением новых электронных средств внешнего хранения информации (а значит, и искусственной памяти) мы вступили в эпоху культурной революции, по значению не уступающей появлению книгопечатания и – ранее – письма. Во-вторых (и в связи с этим), на нашу собственную культурную традицию нередко принято смотреть теперь с позиции “посткультуры” (Джордж Стайнер), где нечто завершившееся – то, что Никлас Луна называет старой Европой, продолжает жить лишь как предмет воспоминания и комментирующей “обработки”. В-третьих, – и это, быть может, решающая причина – сейчас подходит к концу нечто, затрагивающее нас куда более личным и сущностным образом. Поколение очевидцев тяжелейших в анналах человеческих преступлений и катастроф сейчас постепенно уходит из жизни. Сорок лет – рубеж эпох в коллективном воспоминании: срок, по истечении которого живое воспоминание оказывается под угрозой исчезновения и насущной проблемой становятся формы культурной памяти о прошлом». <...> «По всем признакам похоже, что вокруг понятия воспоминания складывается новая парадигма наук о культуре, благодаря которой разнообразнейшие феномены и области культуры – искусство и литература, политика и общество, религия и право – предстают в новом контексте».

**Основной целью работы** конференции и материалов настоящего сборника является осмысление алгоритмов работы культурной памяти в искусстве постканонической эпохи, современного периода, когда у художников уже нет обязанности следовать каким-либо предписаниям в своем творчестве. Хотелось выяснить механизмы ее воспроизведения, интерпретации, наложения и ... преодоления. Какие техники создания художественных произведений продиктованы культурной памятью. Эти и другие задачи решают исследователи в своих статьях, посвященных проблеме культурой памяти.

Актуальность изучения искусства современного Востока заключается, прежде всего, в возрастающей роли художественных процессов региона. В последние десятилетия они становятся все более заметными в мировом масштабе. Художники и архитекторы стран восточного региона занимают верхние строки в мировых рейтингах. В самих странах строят новые музеи и галереи, проводят биеннале и триеннале современного искусства.

Для раскрытия темы культурной памяти организаторы конференции пригласили исследователей из разных стран. Помимо российских, активное участие приняли ученые из Японии, Китая, Великобритании, Польши, Казахстана, обеспечив плодотворный диалог на конференции. Но глобализирующие тенденции, внешне уравнивающие языки современного искусства, не могут добраться до глубинных сущностей – значения произведения искусства, заложенного в культурной памяти, именно поэтому чрезвычайно важно изучать искусство в контексте региона, история которого на протяжении веков давала все новые импульсы для вдохновения художников.

Обращение к теме культурной памяти было обусловлено прежде всего теми процессами, которые можно наблюдать особенно ярко на современной арт-сцене разных стран, пестрым ковром, расцветающим на различных международных биеннале, карта которых с каждым годом становится все обширнее. Сейчас уже очевидно, что после этапов модернизации искусства, впитывания мирового опыта, апроприирования его и попытки найти себя в нем, художники все чаще обращаются к разным аспектам собственной традиции, актуализируя культурную память и придавая ей новую форму. В богатом культурном наследии собственной страны художник находит то, что созвучно его творчеству и разрабатывает собственный художественный язык, узнаваемый не только как его индивидуальный, но регионально идентифицируемый. И это уже не постколониальная оптика, но следующий этап, который только входит в зону научного осмысления.

**Структура сборника** включает четыре раздела: «Традиционное мировоззрение и культурный код», «Опыты преодоления культурной памяти», «Механизмы культурной памяти в зрелищных искусствах», «Декоративно-прикладное искусство как проявление коллективной памяти».

Статьи, вошедшие в первый раздел, с разных сторон рассматривают проблему проявления культурного кода в художественном творчестве. Открывает его статья известного япониста Елены Львовны Скворцовой «О

мировоззренческих основаниях японского искусства как формы сохранения национальной художественной традиции». В ней рассматриваются философско-эстетические аспекты художественно творчества, показывается, как в современной Японии происходит процесс модернизации при бережном сохранении эстетических и нравственных основ национальной культуры, которая помогает сохранению здорового, гармонично развивающегося общества.

Киновед Наталия Валерьевна Казурова в своей статье «Пространство степи и гор как культурный код казахского и киргизского кинематографа» рассматривает традиционный для центральноазиатских лент нарратив, связанный с темой кочевого образа жизни предков. Используя его, режиссеры, с одной стороны, протягивают нить между прошлым и настоящим своих стран, пытаются найти ответы на злободневные вопросы в истории, с другой – формируют своим творчеством национальный код посредством привязки к узнаваемому географическому ландшафту.

Прияя Патхак в соавторстве с Ларисой Владиславовной Желондиевской в статье «Критический регионализм в архитектуре Дели» рассматривают архитектуру индийской столицы с особой методологической позиции, позволяющей по-новому взглянуть на современные постройки. Критический регионализм – это архитектурный подход, который базируется на местных потребностях и потенциале.

Три следующих статьи исследуют опыт воплощения политического потенциала культурной памяти в архитектуре, карикатуре и скульптуре. Евгений Иванович Кононенко в статье «“Дипломатия архитектуры”: нео-османская мечеть в интернациональной практике» затрагивает феномен строительства мечетей как инструмента культурной политики Турецкой Республики в конце XX века. Транслирование узнаваемого архитектурного типа становится зримым воплощением политического влияния. Подобное же мультиплицирование художественного образа, но на примере скульптуры Китая рассматривается в статье Ли Биня, написанной в соавторстве с Дарьей Николаевной Воробьевой «“Двор сборщика податей”. Перевоплощения одного сюжета в истории современной скульптуры Китая». Драматургически выверенная композиция произвела настолько сильный эффект на обычного зрителя, что правительство Китая приняло решение создать копии и разместить их в разных городах страны, сделав символом социальной несправедливости прошлого. Но на этом история скульптурной группы не закончилась, сначала она попала в поле зрения современных кураторов, а затем образы были заимствованы концептуальными художниками и переосмыслены в духе актуального искусства и новых политических реалий.

Воззвание к культурной памяти проявляется и в политически ангажированной карикатуре. Японскому сюжету посвящена статья музыковеда-востоковеда Маргариты Владимировны Есиповой «Сатирическая гравюра Кобаяси Киётика “Как Райдзин до смерти напугал русских”. Иконографическая история японского божества грома». Образы мифологических персонажей

популярны в японской визуальной культуре и по сей день. Они появляются в разных областях искусства – от мультипликации и компьютерных игр до татуировок. Большой охват аудитории обеспечивает большой охват аудитории и понятность заложенных посланий.

Второй раздел содержит статьи исследователей, сконцентрировавших свое внимание на модернистских тенденциях художественных процессов, протекавших в разных регионах в разное время, но явившихся закономерным этапом развития искусства. Художественные школы, прошедшие через опыт преодоления культурной памяти, нарочито отталкиваются от традиции, поддаваясь ли глобальным тенденциям, пытаясь ли реформировать традиционное искусство или выйти из-под влияния академического направления, по большей части обусловленного колониальным временем.

Исследователь корейского искусства Юлия Ивановна Гутарёва посвятила свою статью процессу вхождения Кореи в мировое художественное пространство в результате политики открытости начала XX века. Вестернизация способствовала трансформации национальной художественной традиции, проявившись в новых формах искусства и способствовавших зарождению корейского модернизма. Однако и в этот период корейское искусство обнаруживает в себе традиционные основы, работа с которыми способствует становлению национальной школы.

Молодые художественные школы проходят становление и на постсоветском пространстве, включая также некоторые регионы Российской Федерации и тема появления региональных направлений, национальных школ активно разрабатывается исследователями. Она уже была озвучена на конференциях «Современное искусство Востока» первой. Статья Халимы Хамитовны Труспековой анализирует модернистские тенденции в казахском изобразительном искусстве. В ней прослеживаются этапы освоения языковой системы модернизма и трансформация региональных национальных систем миропонимания в казахском искусстве. Некоторые тенденции модернизма, в частности, примитив и фовизм, были близки художественному сознанию номадов, поэтому воспринимались мастерами и публикой легче.

Естественным процессом развития актуальных тенденций в искусстве становится появление фигуры куратора, независимого или же институционализированного. О специфике формирования кураторства в Турции рассказывает в своей статье Евгения Койнова.

И, наконец, декоративно-прикладное искусство, традиционное в своих основах, также начинает реагировать на изменившийся историко-культурный контекст и меняет формат. Керамика оказалась, пожалуй, тем видом искусства, который оказался способен на самые радикальные трансформации. Наиболее интересным явлением, примером обращения к глубинной культурной памяти и одновременно соблюдения баланса между традицией и современностью, вызвавшим массу подражаний по всему миру, стала керамика Японии. Некоторым процессам, происходящим в этой области, посвящена статья Эллы Нарусовой «От чаши к объекту: прогрессивные тенденции в традиционных стилях японской

глазурированной керамики: сино, орибэ, хаги». Она рассматривает художественные процессы, приведшие к созданию целого направления в японском искусстве керамики, с одной стороны опирающегося на традицию, а с другой – отвечающего современным тенденциям арт-сцены, затрагивая широкий круг тем, выходящих за рамки решения исключительно художественных задач.

Третий раздел нашего сборника содержит статьи о культурной памяти в зрелищных искусствах стран Востока. Диляра Айдыновна Гусейнова посвятила статью современному театру Алжира, проявившему способность к самосохранению, тем самым демонстрируя безусловную значимость национальной культуры как мирового достояния.

Гендерная тема, проявляющаяся особым образом в контексте исламской традиции, освещается Аминой Сабировной Ризаевой в статье «Женщина в арабском театре», где излагаются факты активной творческой и социальной роли женщины в обществе и феномен женщины-творца в историческом ракурсе. Автор обращает внимание на существование определенных исторических предпосылок, позволивших женщинам на Арабском Востоке, при давлении и явных ограничениях, диктуемых исламом, стать активными участниками процесса становления театра современного типа.

Полина Михайловна Степанова затрагивает проблему кросскультурных проектов в статье «Взаимодействие традиционных драматургических структур Востока и Запада в индийской кинотрилогии Вишал Бхардваджа по мотивам трагедий Уильяма Шекспира». Здесь устойчивые европейские сюжетные коллизии трактуются индийским режиссером в духе национального театра – через поэтику санскритской драмы и эстетические категории эмоционального восприятия, сообщая национальный колорит повествованию и способность обращения к широкой аудитории.

Статья Анны Голды посвящена проблеме музеефикации новейших видов искусства как способу сохранения культурной памяти на примере уникального музея анимации студии Гибли (Япония).

Четвертый раздел всецело посвящен декоративно-прикладному искусству как проявлению культурной памяти. Показано, как ремесленные традиции выживают в глобальном мире и какие техники, формы и мотивы актуализируют современные художники.

Статья Екатерины Александровны Семеновой посвящена «подделкам под нефрит» – наиболее интересному и характерному явлению в современном стеклоделии Китая. Описывается его история и технологические особенности. В произведениях нашло воплощение особое отношение к этому материалу в китайской традиции, берущее начало в глубокой древности: стекло воспринимается как имитация поделочного камня, вследствие чего в работе с ним используются камнерезные техники обработки, в том числе резьба по многослойному стеклу (аналог камео-резьбы). Статья китайской коллеги Е.А. Семеновой Чжао Цзянлин посвящена важным страницам современного национального художественного стеклоделия, связанным с другой традиционной

техникой – гутной. Работая в этой технике, художники нередко обращаются к традиционным формам сосудов – «небесной сфере», «оливки», горшка, «тыквы-горлянки», цилиндра, «сливового» типа и др. Интересным явлением в японскомистеклоделия является обращение художников к синтезу стекла и керамики. Этому посвящена статья Ангелины Сергеевны Соколовой. По ее мнению, «утилитарная родословная» не мешает полноценному включению декоративно-прикладного искусства в современный художественный процесс.

И, наконец, Александра Бурова на примере китайских лубочных картинок няньхуа анализирует существующие пути сохранения народного искусства в XXI веке.

*Итак*, сборник Третьей международной конференции «Современное искусство Востока: проблема культурной памяти» является закономерным продолжением двух предыдущих. Он станет важным материалом для проведения курсов лекций в вузах (курс «Современное искусство стран Востока» читают в РГХПУ им. С. Г. Строганова и на ФГН НИУ ВШЭ и в других вузах страны). Многие материалы сборника будут полезны музейным сотрудникам, исследующим произведения художников современного Востока.

Уверены, что это сборник, как и два предыдущих, покажет неизменный интерес к заявленной теме исследования.

# РАЗДЕЛ I

## Традиционное мировоззрение как культурный код

Е.Л.Скворцова

# О мировоззренческих основаниях японского искусства как формы сохранения национальной художественной традиции

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

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

ELENA L. SKVORTSOVA

Doctor of Philosophical Science,

Leading Researcher, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences

SUMMARY:

THE WORLDVIEW GROUNDS OF JAPANESE TRADITIONAL ART AS A  
FORM OF PRESERVATION OF THE NATIONAL ARTISTIC TRADITION

Modern Japan provides a clear example of the modernization process, which carefully preserves the aesthetic and moral principles of National culture. Such an approach gives the best result in creating and maintaining a healthy, harmoniously developing society.

Buddhism and Taoism became the ideological basis of traditional Japanese aesthetics. The relationship and interdependence of man and his/her environment in Buddhism has a sacred meaning. Nature in it, both living and non-living, is the “transformed body of the Buddha”.

A person – like everything else in nature – is one and indistinguishable in its deepest basis – the actual Being “here and now”, which only the main influential figure there was a monk-wanderer and at the same time a famous artisan Ikkyu Sojun (1394–1481). Another monk-artist from the Rinzaï seet named Takuan (1573–1645), who reached heights in painting, calligraphy, tea ritual and martial arts, wrote about the truth in the Buddhist understanding as a state of “included knowledge”, the state of the event participant

A group of Zen Arts, the Geido: assumed the idea of similarity of human nature and the essence of the Universe. Adopting such a view of the world, inherited by Zen Buddhism from the great Chinese teachings and traditional Buddhism, gave the right to

theoreticians of Geido to assert that their art can not only pacify the hearts of people, but also harmonize nature itself.

**Keywords:** Japanese traditional art, Zen Arts, body of the Buddha, national artistic tradition

СТАТЬЯ:

Современная Япония предоставляет наглядный пример того, как можно осуществлять процесс модернизации, бережно сохраняя при этом эстетические и нравственные основы национальной культуры. Такой подход дает наилучший результат в деле создания и сохранения здорового, гармонично развивающегося общества.

Мировоззренческой основой традиционной японской эстетики были буддизм и даосизм. В буддизме взаимосвязи и взаимозависимости человека и его среды обитания придается сакральный смысл. Природа в нем – как живая, так и неживая – есть «превращенное тело Будды». Человек – как и все в природе – есть единое и неразличимое в своей глубочайшей основе актуальное Бытие «здесь и сейчас», которое лишь по видимости и неосознанности выглядит разделенным на множество «дел и вещей». Главной фигурой здесь стал монах-странник, каллиграф, живописец, поэт и знаток театра и чайного действия Иккю Содзюн (1394–1481). Другой монах-художник из секты Риндзай, Такуан (1573–1645), достигший высот в занятиях живописью, каллиграфией, чайным ритуалом и боевыми искусствами, писал об истине в буддийском понимании как о состоянии «включенного знания», состоянии участника события.

Группа дзэнских искусств *гэйдо* в качестве идейной эстетической базы принимала положение об изоморфности человеческой природы и макрокосма. Именно принятие такой точки зрения на мир, унаследованной дзэн-буддизмом от великих китайских учений и традиционного буддизма, давало право теоретикам *гэйдо* утверждать, что их искусство способно не только умиротворять сердца людей, но и гармонизировать саму природу.

Несмотря на мощное воздействие западной цивилизации, испытанное Японией во время реставрации Мэйдзи (1868–1912), а также в период после Второй мировой войны, художественная традиция и по сей день продолжает играть смыслообразующую роль в творчестве большинства японских мастеров культуры. Современное искусство Страны восходящего солнца невозможно представить без традиционных эстетических принципов, на которых основываются практически все виды и жанры художественной деятельности.

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

Ещё К.-Г. Юнг усматривал кардинальные отличия мировоззренческих парадигм дальневосточной и современной ему западной цивилизации в том, какую именно связь между «вещами и делами» они полагали основной. Дальневосточную точку зрения на мир он назвал «синхронистической», схватывающей бытие не в причинно-следственном ключе, последовательно, а на «моментальном срезе» пространственно-временной лавы событий, так, как события явлены здесь и теперь, в этот самый миг, и тому, кто переживает их в данный момент. В рамках такого подхода к реальности «вещи и дела» оказываются как бы случайно сцеплены между собой, и немалую роль в этой сцепке играет тот, кто вопрошает о них—одновременно наблюдатель и живой участник событий этой серьезной игры. «На Востоке разум (*mind*) – это космический фактор, подлинная сущность жизни, тогда как на Западе мы только начали понимать, что он является существенным условием познания и, следовательно, когнитивного существования мира. На Востоке нет конфликта между религией и наукой, потому что наука здесь не основывается на восторженной страсти к фактам, а религия не опирается на одну только веру. Востоку свойственны религиозное познание и познавательная (*cognitive*) религия» [22, с.506], – отмечал швейцарский основоположник аналитической психологии.

Крупнейший знаток китайской философии А.И. Кобзев пришел к заключению, что «место логики в Китае занимала нумерология, т.е. формализованная теоретическая система, элементами которой являются математические или математико-образные объекты—числовые комплексы и геометрические структуры, связанные, однако, между собой главным образом не по законам математики, а иначе — символически, ассоциативно, фактуально, эстетически, мнемонически, суггестивно и т. д.» [10, с. 251].

Разумеется, существовали и такие символы культуры, как числа и схемы, но и здесь была своя особенность. «Колебание рассудка между чувственностью и мышлением тут выражается в синкретическом единстве мысли с чувством и оценкой, общей формы с конкретным содержанием. Нумерологические схемы не мыслились в отрыве от своего онтологического содержания, а в центре их онтологии стоял социализированный человек» [11, с. 34]. Нумерология в китайской цивилизации не абстрактна, в зависимости от контекста одно и то же число — например, число «2» — может иметь самое разное семантическое наполнение (женское начало, земля, пассивность, податливость, внутренний орган тела, цвет, звук определенной высоты, вкус). И при этом все значения числа «2» внутренне будут рассматриваться как связанные между собой символически. Таким образом, даже числа в традиционной дальневосточной цивилизации обладали качественной спецификой в зависимости от контекста и интенции того, кто работал с ними в данный момент.

Такого рода акаузальный, отделяющий главное от второстепенного только в контексте, принцип сцепления «дел и вещей», связанный эмоцией наблюдателя/участника, характерен для художника. Последний в своем творчестве предъясняет миру амальгаму из вещей, событий и собственных переживаний, технических

навыков и оценок. Традиционное искусство — та сфера культуры, в которой синкретически присутствует целое и единичное, социальное и природное, рациональное и телесное, трансцендентное и имманентное, эмоциональное и рассудочное, сакральное и профанное измерения бытия.

Конфуцианство, определявшее на протяжении многих столетий ценностные основания семейной жизни и государственной политики в странах восточноазиатского региона, придавало огромное внимание эстетической стороне жизни общественного человека. Известно, какое большое внимание Конфуций уделял музыке в связи с ее способностью влиять на эмоции, а через них и на общественную нравственность. Каллиграфия, умение располагать на плоскости гармонично выписанные знаки, свидетельствовала не только о сложных навыках письма, но и о моральности и даже физическом здоровье человека [7, с. 127–140].

Сложные телесно-разумные эстетизированные правила поведения людей в обществе, направленные на исключение или смягчение конфликтности в общественных отношениях, обобщала категория ритуала (кит. *ли*, яп. *рэй*) конфуцианской этики. «Почтительность без ритуала приводит к суетливости; осторожность без ритуала приводит к боязливости; смелость без ритуала приводит к смутам; прямота без ритуала приводит к грубости <...> На то, что не соответствует ритуалу, нельзя смотреть; то, что не соответствует ритуалу, нельзя слушать; то, что не соответствует ритуалу, нельзя говорить; то, что не соответствует ритуалу, нельзя делать» [4, с. 159, 165], — учил Конфуций.

В широком смысле слово «ритуал» означает «культуру», генетически не наследуемые паттерны поведения, воспроизводимые заново, с нуля в каждом новом поколении. Это подразумевает непосредственную — от старших к младшим — передачу сложных телесных навыков, которые, согласно формуле «единицы тела-разума» (яп. синдзин итинё), позитивно влияют на эмоциональное и интеллектуальное состояние человека. В этой связи М. Полани (1891–1976) подчеркивал: «Искусство, процедуры которого остаются скрытыми, нельзя передать с помощью предписаний, ибо таковых не существует. Оно может передаваться только посредством личного примера, от учителя к ученику. Это сужает ареал распространения искусства до сферы личных контактов и приводит обычно к тому, что то или иное мастерство существует в рамках определенной местной традиции <...> Искусство, которое не практикуется в течение жизни одного поколения, оказывается безвозвратно утраченным» [17, с. 86–87].

Впрочем, это положение верно для любого культурного навыка. Китайская цивилизация сознательно делала упор на обязательность внедрения в жизнь общества неписаных правил эстетизированного поведения культурного тела, воплощая при помощи таких ритуальных действий сложные и многоуровневые иерархические общественные отношения. Такие обязательные для всех и до мелочей разработанные «китайские церемонии» (существовавшие во всех государствах иероглифической культуры), в которых почти все действия человека — даже действия бытового характера — оформлялись эстетически и традиционно. Они были (и отчасти остаются таковыми до сих пор) одной из

главных опор дальневосточной цивилизации. «Правильно поняты обряды и речь служат, прежде всего, уничтожению споров и беспорядков, словесных перепалок и анархии. Когда они применяются продуманно и под руководством учителя, уроки которого глубоко западают в душу, проникая в четыре члена (т.е. становясь телесным навыком — Е.С.), то ими вносится в ум покой, который в то же время устанавливается ими и в обществе. Истинное познание — плод этого покоя» [3, с. 383].

Основой культуры на Дальнем Востоке является сложное, эстетизированное, зафиксированное в телесности, знание-состояние, считавшееся во все периоды жизни данной цивилизации главным средством осуществления социальной интеграции [20, с. 258–270]. Искусство было лишь концентрированным выражением такого рода знания о мире. Именно такое знание обеспечивает культуре, по словам Б.С. Ерасова, жизненно необходимый «отлаженный срединный уровень, который обеспечивает устойчивую регуляцию поведения широких народных масс» [5, с. 11].

Текстовое знание, также почитавшееся в странах Дальневосточного региона как сокровище культуры, обязательное (вплоть до заучивания наизусть) для правящей элиты, являлось дополнительным к практическим знаниям ритуала. Текстовое и нетекстовое знание шли здесь рука об руку. Вот почему в Японии эпохи Мэйдзи, когда произошла драматическая встреча двух столь различных в своих основаниях цивилизаций — европейской и дальневосточной — усвоение научных текстов технологий Запада не разрушило интегрирующих основ японской культуры, а, дополнив ее, так сказать, материальную часть, способствовало ее самоопределению. При этом, повторим, главными характеристиками японской культуры, как и культуры Дальнего Востока в целом, были ритуализированность и иерархичность.

Между тем в XX веке в Европе постепенно утверждалась тенденция неиерархического восприятия культурных ценностей. Западная парадигма истинного знания о мире до середины столетия состояла в признании того, что «существуют какие-то основные предметы и главные темы для размышлений в отличие от предметов менее важных и мелочей повседневной жизни <...>. Это, по словам американского социолога А. Моля, предлагало, прежде всего, некую иерархию, или упорядочение, наших идей, постулируя существование всеобъемлющих “общих понятий”. Овладение этими понятиями предполагало владение языком, умение писать, знание основ геометрии, принципов логического мышления, силлогистики <...>. Через противопоставление этим главным понятиям определялись и связанные с ними “второстепенные” понятия. Благодаря этому любое восприятие соотносилось с некоторой “сетью” знания, обладавшей четко выраженной структурой и сотканной из основных, второстепенных, третьестепенных и т.д. линий; это была как бы сеть маршрутов мысли со своими узловыми точками знаний» [14, с. 37]. Эту культуру А. Моль называет «культурой полотняного типа».

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

Иерархичной культуре полотняного типа А. Моль противопоставил неиерархичную культуру так называемого войлочного или мозаичного типа, постепенно распространившуюся по всему современному миру, которую американский ученый считал признаком упадка традиционного типа знания. В культуре войлочного типа «знания складываются из разрозненных обрывков, связанных простыми, чисто случайными отношениями близости по времени усвоения, по созвучию или ассоциации идей. Эти обрывки не образуют структуры, но они обладают силой сцепления. В ней нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т.п.)» [14, с. 45].

Но могут ли ключевые слова, которые сегодня одни, а завтра — другие (разум может предложить на выбор любое их количество, любое их сочетание), дать человеку возможность осмысленного существования в нашем «войлочном мире»? Такое развитие событий привело бы к уплощению культуры, лишению ее «вершин» прежнего иерархического статуса.

Что же касается Дальнего Востока, то там «полотняные» структуры культуры имели несколько иной характер, чем на Западе, — они располагались в сфере ритуалов эстетизированных форм иерархических отношений, передававшихся вживую из поколения в поколение. В отличие от западной оценки, роль ритуалов и их детальная разработанность, вплоть до мелочей, была чрезвычайно важна для духовной организации пространства дальневосточной культуры. Особенно сильно это проявилось в сфере искусств и ремесел. Достигнув вершин совершенства, они в почти неизменном виде продолжали свой путь сквозь время. (Характерным примером здесь может считаться театр Но, существующий 600 лет.)

Подобное знание о мире западных «полотняных структур» существовало на Дальнем Востоке в виде разного рода классификаций и нумерологии. Но они являлись знаками, символами всеобщей текучести, непостоянства (яп. *мудзэ*). Маршрут мысли, берущий за основу всеобщую текучесть в кратиловском смысле (*Дао/яп. до*), в своем пределе не может не упереться в небытие, пустотность Абсолюта (категория *му*).

Непостоянство, а оно одно только и постоянно в этом мире, имеет начальным и конечным пунктом небытие и не подразумевает жесткой

эпистемологической иерархии. Это с лихвой компенсировалось в системе традиционного воспитания и передачи знаний. Несмотря на то что зыбкость и неопределённость возводились в основание традиционного знания о мире, дальневосточная цивилизация продемонстрировала невероятную устойчивость своей качественной специфики. Традиционный художник постигал мир в непосредственном единстве чувственных и ментальных моментов. Подобно ли такое мировосприятие мировосприятию современного человека, который, по мнению А. Моля, «свои “ключевые понятия”— идеи, позволяющие привести к единому знаменателю впечатления от предметов и явлений, вырабатывает статистическим путем» [14, с. 39]. Совокупность знаний современного человека об окружающем определяется статистически в силу двух главных причин. Во-первых, это невозможность усвоения человеком за всю его жизнь даже основ многочисленных современных наук и философских систем. Во-вторых, это мощное развитие мировых СМИ (в том числе интерактивных), властно уводящих человека в хаотичный мир реальностей разного рода, смешанных с «делами и вещами» виртуального мира.

Традиционный японский художник-профессионал (как, впрочем, и любитель) усваивает мастерство не из СМИ или учебников, а из иерархически упорядоченного пожизненного процесса самосовершенствования. Традиционная массовая культура и традиционное искусство как ее сердцевина противостоят тенденции «размывания основ» в разных аспектах: социальном, психологическом, эмоциональном. Она не ориентирована на утилитарные потребительские ценности; она повышает или сохраняет высокий общественный статус людей зрелого и старшего возраста, противостоят упрощению культуры, препятствуя ее сползанию в архаизацию, повышает качество социальной интеграции.

А. Моль подчеркивает, что «культура — это духовное оснащение личности» [14, с. 47]. Это, конечно, верно, но культура — прежде всего духовное и, в не меньшей степени, материальное оснащение рода, из которого личность отбирает необходимое содержание своей жизни в обществе и природе. Сегодня контакт человека с природной средой опосредован электронными СМИ, создающими смысловую и ценностную мембрану между ним и природой. У жителей мегаполисов существует и проблема физического дистанцирования от естественного окружения: они зачастую не видят за день ни неба, ни земли, передвигаясь под землей и проводя день в коробках из стекла и бетона среди экранов мониторов.

В этой связи А. Моль писал, что «динамичная философия должна противостоять хаотичному воздействию техники» [14, с. 47]. При этом он делает вид, что не понимает, что никакие ключевые слова самой динамичной философии не утонут за галолирующим технологическим прогрессом, погружающим вынужденного постоянно приспособливаться к ним человека в еще более плотный кокон проводных и беспроводных устройств.

Вспомним слова известного японского философа Нисиды Китаро (1870–1945), предупреждавшего: «...если уничтожить культуру Востока ради

насаждения западной культуры или даже не уничтожить, но не развивать ее, то это равнозначно уничтожению одного из элементов мировой культуры» [15, с. 74]. Современная Япония дает нам хороший пример сочетания глобального и локального измерений культуры, являя пример так называемого глокализованного общества. При этом отметим, что воздействие мировых СМИ никак нельзя назвать хаотичным. Большая часть объема новостей передается четверкой крупнейших информационных агентств США и Европы, в полной мере использующих возможность навязывания миру ценностей индивидуализма и консюмеризма [6, с. 21].

«На всех этапах своего существования Японское государство проводило и проводит целенаправленную политику в духовной сфере, рассматривая ее как важнейший компонент общественной жизни» [12, с. 11]. Такие праздники, как Новый год, праздник девочек (*ситигосан*, 3 марта), праздник мальчиков (*танго-но сэкку*, 5 мая), день влюбленных ткачихи и волопаса (*Танабата*, 7 июля), отмечаются с VII века. Давнюю традицию имеют праздник цветения сакуры (*ханами*) и праздник хризантем (9 сентября), праздник посадки риса и вкушения плодов нового урожая, сопровождаемые красочными ритуалами. Именно эти праздники стали источником профессионального искусства (танцев, музыки, театра, шёлкопрядения), оставшись при этом сложными любительскими эстетическими практиками. Именно такие ритуализированные и эстетизированные практики, наряду с повседневными моделями поведения, в которые ребенок буквально вползает, усваивая сложные конфигурации телесного аспекта традиционной культуры, и составляют основу «полотняных» иерархических структур. «Телесные навыки закреплены на уровне спинного мозга и плохо поддаются перекодировке с помощью вербальных средств» [12, с. 11], — пишет А.Н. Мещеряков. Ученый указывает на легкую управляемость обществом, ориентированным на этикетное (церемониальное) поведение.

Подобное общество и не нуждается в каком-то особом силовом управлении, поскольку с детства усвоенные паттерны поведения скрепляют общество лучше любых политических или юридических норм и действий. Неслучайно японские культурологи указывают на характерное для японцев вплоть до конца XX века минимальное знакомство с правовой системой собственной страны, как на практике, так и в теории, при одном из самых низких для индустриально развитых стран уровней преступности [1, с. 62–66].

Еще Конфуций считал ритуал (кит. *ли*, яп. *рэй*) одной из главных добродетелей, интегрирующих общество. Изощренная практика ритуала поражала воображение христианских миссионеров, но не меньшей церемониальностью отличались и японские нравы. Крупнейший философ Японии XX века Вацудзи Тэцуро (1889–1960) указывал на невидимую и неосязаемую, но невероятно важную для поддержания неконфликтных общественных отношений совокупность привычных правил — систему *айдагара*, непосредственным образом формирующую человека именно данной культуры [2, с. 195]. (Л.Б. Карелова переводит термин *айдагара* как

«взаиморасположенность», «взаимонаправленность», «междуположенность», «интерсубъективность» [9, с. 395–414] – Е.С.). Это та система правил, от которой отталкивается личность в своем интеллектуальном и эмоциональном развитии и куда непременно возвращается, обогащая общее культурное достояние. Отсюда – положение его философии «*хонрайсэй соку мирайсэй*» – «будущность – это идентичность» – выражение одной из главных черт японской культуры – традиционализма [2, с. 196].

Важно отметить, что в Японии и по сей день «государственная политика в отношении праздников в принципе основывается на том, что они, являясь элементом традиционной культуры, представляют собой одну из форм межличностных отношений, содействуют формированию социального единства нации, а также воспитанию молодого поколения. Не только во время самого праздника, но и в период подготовки к нему, который подчас занимает не один месяц, люди общаются друг с другом, чего так не хватает им в современных условиях все возрастающего отчуждения личности. Готовясь к празднику, они приводят в порядок или делают заново *микоси*, колесницы, костюмы, разучивают старинные танцы, песни и стихи, упражняются в игре на национальных музыкальных инструментах <...>. Велика роль хранителей традиций, которые передают свой опыт молодежи» [13, с. 229]. В рамках подготовки к праздникам активизируются многие виды прикладного искусства, требующие почти профессиональных знаний и навыков, передаваемых напрямую из поколения в поколение.

Широко известный на Западе философ Имамита Томонобу (1922–2012) был уверен в том, что именно традиция играет ключевую роль в противостоянии всеобщей унификации. Это касается и рационального (философия), и эмоционального (искусство) измерений культуры. Он полемизировал с французским эстетиком Этьеном Сурио (1892–1979), определявшим предмет эстетики как «философской науки о форме, где форма противопоставляется не содержанию, а материалу» [8, с. 9.]. Сурио считал, что, поскольку сущность проявляется в форме, эстетика — это наука о сущности.

Однако в современных условиях, возражает Имамита Томонобу, форма ничего о сущности не говорит. Мы живем в технологической среде, где, в отличие от природной среды, форма — предмет произвольного решения дизайнера. «В мире природы, действительно, форма вещей указывала на их сущность, обнаруживала их функции. <...> Такие фиксированные отличия в природном мире стали базой для классификаций, морфологии. Именно поэтому Платон и Аристотель считали видимую форму сущностью (*idea, eidos*) [8, с. 13]. Традиционные представления людей о соответствии формы функции отразились во всех языках, в том числе и в японском, где, к примеру, глагол «видеть» (*миру*) имеет также значение «понимать» (*рикай суру*), «размышлять» (*кангаэру*)» [8, с. 14].

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

произошло благодаря внедрению новых источников энергии, в частности электричества. Электроприборы и стали первыми ликвидаторами традиционного формально-функционального соответствия в сознании человека. Форма электроприбора постепенно утрачивала всякую связь со своей функцией. Фотоаппарат, радиоприемник, телефон, бритва, калькулятор (бывшие счёты), навигатор, фонарь и даже бомба замедленного действия имеют теперь одну и ту же форму черной (как правило) коробочки. Теперь эта коробочка содержит в себе весь мир. И, как следствие, «обычное природное сознание человека было перевернуто вверх дном.

Мир наполнился предметами одинаковой формы, но с совершенно различными функциями» [8, с. 14]. Более того, внешний вид вещи не свидетельствует о ее исправности или поломке. В современном мире обманок, считает японский эстетик, предмет эстетики должен быть пересмотрен. Вещи, форма которых никак не связана с их сущностью, уже составляют «технологическую мембрану» между людьми и природным окружением. Наступление эпохи формально-функционального несоответствия остро почувствовали художники начала XX века: Арнольд Шёнберг с его атональной музыкой, Василий Кандинский с абстрактной живописью. А прообразом «черной коробочки» конца века стал знаменитый «черный квадрат» Казимира Малевича.

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

Современный японский эстетик Нитта Хироэ (род. в 1929 г.) считает традиционное рукотворное искусство синтетической творческой активностью воплощённого человека. Культурное тело человека неразрывно связано с природой. Оно само, будучи частью природы, а через нее — космоса, является источником знания о бесконечной неопределенности мира. Именно тело своими состояниями отвечает на бесконечное разнообразие метаморфоз бытия. Художник творит произведение, но и мир через творчество художника творит культуру. Человек и мир, замечает японский ученый, находятся в постоянной обратной связи друг с другом, в результате чего и появляется новизна в жизни и в искусстве.

Традиционное искусство использует средства, соразмерные человеческой телесности: кисти, бумагу, шелк, тушь, струнные, духовые, клавишные инструменты. В них входят человеческая рука, глаз, пальцы, голос. «Творящие машины», которые заместили «культурное тело», будучи объективированным разумом, отделенным от неопределенности бытия, создают арт-объекты, лишённые подлинной жизненности. Будущее таких произведений — это просто

определенная комбинация уже готовых элементов на основании заложенных в машину принципов. Творчество же традиционного художника опирается на телесный аспект разума, предоставляющий новые возможности для роста культуры [16, с. 28–46].

В заключение еще раз подчеркнем, что именно художественная традиция привносит в войлочную (А. Моль) — мозаичную, неиерархизированную, неструктурированную и бессистемную — культуру черты иерархичности. Она интегрирует культуру любого социума на сложном, высоком уровне и является ее духовной основой. Такая основа должна и в состоянии активно противостоять другим — примитивным — современным проявлениям социальной интеграции (объединениям футбольных болельщиков, фан-клубам поп-звезд, подростковым бандам, криминально-уголовным сообществам и т.п.). Такая основа становится активным проводником сложных форм культуры в XXI в., предотвращая ее архаизацию и духовную деградацию [19, с. 104].

#### Литература

1. *Аида Юдзи*. Нихон-но фудо то бунка (Климат и культура Японии). Токио: Кадокава сётэн, 1972.
2. *Вацудзи Тэцуро*. Ринригаку (Этика) // Дзэнсю (ПСС). Токио: Иванами сётэн, 1962. Т. 10.
3. *Гране М.* Китайская мысль. М.: Республика, 2004.
4. Древнекитайская философия. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1972.
5. *Ерасов Б.С.* Цивилизационная теория и евразийские исследования // Цивилизации и культуры. Вып. 3. М.: ИВ РАН, 1996.
6. *Жидков В.С., Соколов К.Б.* Социокультурный аспект глобализации // Культурологические записки. Вып. 9. М.: ГИИ, 2004.
7. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975; Ki-Soo Paik. Ethical Implication in Confucius» Aesthetic Thought on Art // Journal of the Faculty of Letters, the University of Tokyo Aesthetics, vol. 6. Tokyo, 1981.
8. *Имамита Томонобу*. Бигаку-но сёрай (Будущее эстетики) // Бигаку (Эстетика). В 5 т. Т. 5. Токио: Токё дайгаку сёпанкай, 1985.
9. *Карелова Л.Б.* Модели личности в японской мысли XX века в контексте проблемы соотношения «я» — «другой» // Историко-философский ежегодник 2010. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2011.
10. *Кобзев А.И.* Китайская философия // Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 2010.
11. *Кобзев А.И.* Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Наука, 1993.
12. *Мещеряков А.Н.* Статья японцем. М.: Эксмо, 2012.
13. *Молодякова Э.В., Маркарьян С.Б.* Мацури. Традиционные праздники Японии. М.: «Япония сегодня», 2004.

14. *Моль А.* Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973.

15. *Нисида Китаро*. Кэйдзидзёгакутэки татиба кара мита тодзай кодай-но бунка кэйтай (Формы культур Востока и Запада классического периода с метафизической точки зрения) // Дзэнсю: (Полное собрание сочинений). Т. 7. Токио: Иванами сётэн, 1965.

16. *Нитта Хироэ*. Компюта-ни сосаку га дэкиру ка (Возможно ли компьютерное творчество?) // Гэйдзюцуронсю (Статьи по теории искусства). Осака: Осака кёику сэнга, 1984.

17. *Полани М.* Личностное знание. М.: Прогресс, 1985.

18. *Скворцова Е.Л.* «Телесность» и «пустотность» как отличительные особенности традиционной японской эстетики // Вопросы философии, № 2, 2011.

19. *Скворцова Е.Л.* Дальневосточная духовная традиция как основание культурной сложности // Вопросы философии, 2016. № 7.

20. *Скворцова Е.Л.* Японская духовная традиция в свете проблемы «разума тела» // Филология: научные исследования. 2014. №3.

21. *Чугров С.В.* Япония в поисках новой идентичности. М.: Восточная литература РАН, 2010.

22. *Юнг К.-Г.* Сознание и бессознательное. СПб. – М.: «Университетская книга», АСТ, 1997.

Н.В. Казурова

# Пространство степи и гор как культурный код казахского и киргизского кинематографа

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КАЗУРОВА НАТАЛЬЯ ВАЛЕРЬЕВНА, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера)

kazurova@inbox.ru

NATALIA V. KAZUROVA, Ph.D. in History, Science Research Fellow, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) Russian Academy of Science, Saint-Petersburg)

## SUMMARY:

### THE SPACE OF STEPPE AND MOUNTAINS AS A CULTURAL CODE IN KAZAKH AND KYRGYZ FILMS

Central Asian cinema is characterized by a “shepherd’s theme”, which is associated with grazing and moving cattle. Therefore, the steppe becomes principal scene in the Kazakh films, and the events of Kyrgyz one unfold at the foot of snow-covered mountains. Despite the vast landscape, the space of many Central Asian films can be called secluded. Directors invariably seek new interpretations for the classical plot and emphasize the feelings and experiences of one family. Attracting mountains and steppe, the queen of the Kazakh landscape, challenge young authors and force them to return again and again to the basic symbols of Kyrgyzstan and Kazakhstan and play with them. These images look like as a film marker of the both countries and simultaneously reflect the search for the national idea by means of art. Thus, the landscape in the Kazakh and Kyrgyz cinema is present not only as a beautiful natural sdecoration, but also solves a number of equally important tasks. This space sends spectators to the cultural memory of the people through the folklore motifs of the nomadic way of life of their ancestors. On the one hand, the filmmakers connect the past and the present of their countries, trying to find answers to topical issues in history, on the other hand, they form their own national code through a recognizable geographical landscape. In addition, the directors aesthetize the visual narrative at the expense of the visible territory image – the steppe, the mountains, the Issyk-Kul lake, etc.

**Keywords:** National Cinema, Republic of Kazakhstan, Kyrgyz Republic, Film Studies, Cultural Anthropology, Space and Time in Film

## СТАТЬЯ:

Накануне распада СССР казахская киноиндустрия находилась на подъеме. На экраны страны вышла драма Р. Нугманова «Игла» (1988) с В. Цоем в главной роли. Фильм стал символом перестройки не только в Казахстане, но и во всем Советском Союзе. За картиной Нугманова последовало несколько талантливых запоминающихся работ, в частности, «Июль» (1988) и «Кайрат» (1991) Д. Омирбаева, «Конечная остановка» (1989) С. Апрымова, «Влюбленная рыбка» (1989) А. Карпыкова. Это молодое поколение режиссеров остро предчувствовало надвигающиеся перемены и рассказывало о судьбах людей в переломный момент истории. Персонажи были помещены в местную казахскую среду, но в их образах зачастую угадывались намеки на черты характера и/или поведение культовых героев европейской и американской классики кино. Не зря «Влюбленную рыбку» представляют как самобытный отголосок «Бойцовой рыбки» (1983) Ф.Ф. Копполы, о чем свидетельствуют переключки в названиях обоих фильмов. При этом протагонист казахской ленты Жакен словно переродившийся на центральноазиатской почве Мишель в исполнении Ж.-П. Бельмондо из годаровского «На последнем дыхании» (1960).

В эпоху независимости республики в ранние 1990-е годы репутация казахских режиссеров за рубежом была крайне высока, их фильмы ждали на международных кинофестивалях, а киноведы с оживлением говорили о зарождении «казахской новой волны». Однако история казахского кино полна взлетов и падений. Уже к 1994 году в отечественной киноиндустрии наступил первый ощутимый кризис производства, связанный с неблагоприятной экономической обстановкой в стране. С этого момента казахское кино развивается волнообразно от бурных всплесков к стагнации и наоборот. Постепенно возникает понятие «государственного заказа», ориентированного на создание историко-эпических полотен [Подробнее см.: 1, 2]. Режиссерам, работающим в других жанрах, становится все сложнее реализовать свой творческий потенциал на родине и многие из них ищут удачи за границей (в соседних республиках, России, Европе или Америке).

Несмотря на отсутствие стабильности в сфере кинопроизводства, сегодня Казахстан остается одним из наиболее влиятельных кинематографических центров в регионе и за его пределами. В стране регулярно проводят несколько фестивалей, например, «Евразия» и «Звезды Шакена». Кроме того, появляются новые имена казахских режиссеров и колоритные картины, художественно грамотные и социально острые. К концу первого десятилетия XXI века вышли в свет фильмы, в которых их авторы решаются на философскую рефлексию. По-видимому, в этих картинах зрителю представлены первые попытки целенаправленно силами искусства осмыслить прошлое и настоящее молодого независимого государства.

Жанровое и тематическое разнообразие современного казахского кино многолико. Встречаются драмы («Секер» (2009) С. Курманбеков, «Уроки гармонии» (2013) Э. Байгазин), обличительные комедии («Ойпырмай, или мои дорогие дети» (2009) Ж. Исабаева), романтические («Он и она» (2010) С. Жолдас) и криминальные мелодрамы («Сказ о розовом зайце» (2010) Ф. Шарипо). Однако на фоне многообразия выделяются определенные жанровые и тематические тенденции. Казахские режиссеры регулярно вступают в диалог со временем в стремлении найти точки соприкосновения между традиционным для казахов и модернизированным образом жизни. Условно можно обозначить три направления повествования, охарактеризовав их как «возвращение к архаике», «вневременная неизбежность» и «заигрывание с вечностью».

#### *Возвращение к архаике*

Попытка кинематографического путешествия к истокам наиболее ярко проявилась в драме Е. Турсунова «Невестка» / «Келин» (2008), снятой в полном молчании и отсылающей аудиторию к доисторической эпохе. Фильм представляет собой исследование бытия предков и мироустройства в прошлом, в нем звучат мотивы тенгрианства, женское начало представлено как природное и дающее жизнь явление, также режиссера занимает вопрос взаимоотношений между людьми, выстроенных по законам выживания. Доктор искусствоведения А. Мухамбетова охарактеризовала творчество Турсунова следующими словами: «Этот казахский режиссер войдет в историю мировой кинематографии как первый, кто создал в кино зримый, многогранный, мифологически точный, лично прочувствованный человеком XXI века, психологически насыщенный и высоко поэтический образ тенгрианской Вселенной» [2, 2012].

«Невестка» – первая часть трилогии, за которой последовали картины «Старик» / «Шал» (2012) и «Кенже» / «Младший» (2015). Действие второго и третьего фильмов разворачивается в настоящем. «Шал» представляет собой вольную интерпретацию повести Э. Хемингуэя «Старик и море», иллюстрирует неразрывную связь с кочевым наследием современных людей и, по сути, является гимном человеческому духу. Главный герой, пожилой мужчина, переброшен из водной стихии, заданной американской классикой, в необъятную степь. В одном из эпизодов сурового испытания, во время которого старик должен пересечь степь во время сильного тумана, он говорит: «Мой Бог – вот эта степь». На помощь заблудившемуся путнику приходит его внук. Отвага и храбрость мальчика воскрешают в старике (а вслед за ним и у зрителей) веру в благие поступки и возможность диалога между поколениями. Таким образом, на сей раз Турсунов творит на стыке времен, прошлого и настоящего, обращаясь к степи как к образу вневременной неизбежности. «Келин» и «Шал» подспудно затрагивают такие важные вопросы, как национальная и конфессиональная идентичности казахов, мифологизация/демифологизация истории Казахстана [Подробнее см.: 5], поэтому оба фильма стали настоящим кинематографическим событием в стране и вызвали много споров и дискуссий среди специалистов из разных

областей гуманитарного знания. Замыкает трилогию современный криминальный кинорассказ «Кенже» о двух братьях, еще одна притча, как определяет жанр всех трех частей сам автор.

#### *Вневременная неизбежность*

О жизни современных кочевников повествует фильм С. Дворцевого «Тюльпан» (2008), получивший престижный приз конкурса «Особый взгляд» Международного кинофестиваля в Каннах. «Тюльпан» снимался на протяжении долгих четырех лет в степях Бетпак-Далы Южно-Казахстанской области. В картине наряду с актерами, которых режиссер заставлял жить в юрте, чтобы они лучше узнали быт своих персонажей, были также задействованы непрофессионалы – жители окрестных селений. Работа над фильмом была трудной и кропотливой, сценарий почти полностью переработали на месте. В «Тюльпане» режиссер создает пространство, в котором насыщает кадр мельчайшими деталями при общей однородности полотна, ловит подлинные моменты рассветов и закатов, старается добиться текучести повествования при минимуме монтажных склеек, показывает жизнь врасплох, следуя методам документального кино, которому посвятил не один год своей жизни. Большое внимание Дворцевой отводит животным, подчеркивая, что «самым сложным для актеров было соответствовать их силе, ведь все животные в фильме прекрасны, и люди должны были быть не хуже» [7, с. 148]. Актерам следовало достичь того же уровня правды, чтобы четвероногие не переиграли их [3, с. 284].

«Тюльпан» рассказывает о судьбе Асхата, уволившегося в запас после службы на Сахалине и вернувшегося в родной Казахстан. Главный герой, бывший моряк Тихоокеанского флота, любит степной простор и мечтает быть чабаном. Однако для того чтобы получить отару, ему надо обязательно жениться, а подходящая девушка во всей округе, на много километров, – одна. Ее имя Тюльпан. Асхату, веселому и жизнерадостному парню, и целого мира мало. Его душа подобна безграничным небесам, а его влюбленность дышит ароматом цветов. Главное для парня исполнить свою мечту стать чабаном и завоевать сердце полюбившейся ему красавицы. Поэтому он готов на любые испытания.

Дворцевой в своем фильме обращается к классической для казахского кино «пастушеской теме». Однако он ищет новые трактовки событийного ряда для, казалось бы, тривиальной темы, тактично балансирует между мелодрамой и комедией, вводит элемент эмоциональной влюбленности главного героя, усиливает обаяние Асхата посредством эксцентричных поступков, напоминающих порой поведение персонажей Э. Кустурицы. Фольклорное кино подобное «Тюльпану» дает оператору возможность реализовать потенциал пейзажной съемки. Фильм вышел камерный и «уютный», несмотря на размах казахской степи, несомненной царицы повествования. Она манит почти всех казахских режиссеров как главный визуальный образ, как главная стихия. В казахском кино степь всегда будет оставаться победительницей, потому что она поработает режиссеров и загоняет их в жанровые рамки того пейзажного богатства, которым

обладает. Степь – данность, неизбежность вне времени, и ее надо любить, чтобы быть способным в очередной раз передать ее красоту и власть. Именно степь бросает вызов, заставляя возвращаться к ней вновь и вновь как к символу Казахстана, и вне времени обыгрывать ее будто то бы скудные и однообразные истории. Но обязательно в очередной раз среди голой и, на первый взгляд, безжизненной земли расцветет тюльпан... как символ мечты, возрождения и надежд.

Картину высоко оценили специалисты. «“Тюльпан” – это первая и единственная картина в нашем кино, которая делает проблему языка прозрачной: открытой для взаимного интереса и понимания. Как известно, кочевник транслирует своё миропонимание из поколения в поколение устно, через фольклор. В этом смысле у кочевника нет истории (письменной истории), но есть песня. А казахские песни в «Тюльпане» (внутри фильма и на титрах) – это интонации души, проникновенные, лирические и очень точные» [4].

В «Тюльпане» Дворцевым была найдена целостность и органичность национального характера несмотря на то, что это интернациональный проект. Продюсерами картины выступило девять человек из шести стран, сценарист – из России, оператор картины – из Польши, звук монтировали французы в Швейцарии, а монтаж самого фильма делали на «Пандоре» в Германии [3, с. 283]. Режиссер признается: «История, рассказанная в картине, не могла произойти нигде, кроме Казахстана. Возможно, в схожем регионе – с подобным ландшафтом, с близким укладом жизни. Там, где есть, неоглядный простор и конфликт человека с пространством» [3, с. 287]. «Тюльпан» выглядит современной и убедительной историей на фоне добротных, но немного старомодных «Прощай, Гульсары!» (2008) А.Дж. Амиркулова и «Подарок Сталину» (2008) Р.Ж. Абдрашева.

#### *Заигрывание с вечностью*

Реконструируя прошлое, отправляясь в путешествия с современными кочевниками, снимая фильмы о деревне и городе, казахские режиссеры также нередко в своих картинах «заигрывают с вечностью», обращаясь к мистическим и паранормальным явлениям, которые невозможно объяснить исходя из логики и здравого смысла. Примером могут служить мистический триллер «Заблудившийся» (2009) А.К. Сатаева и фантазийная драма «Баксы» (2008) Г. Омаровой, рассказывающая о работающей на святой земле предков шаманке Айдай. В подобных фильмах образы демонического зла или магической добродетели используются как сильное художественное оружие и отсылают к архетипической памяти народа. Казахские режиссеры активно прибегают в своем творчестве к символизму и аллегоризму, историческому прошлому, ища его приметы в настоящем. При этом часто наблюдается привнесение этнографического колорита в авторское кино и/или исторические драмы.

Киноиндустрия Кыргызстана выглядит скромнее и локальнее по сравнению с казахской. В республике проводится ежегодный Международный

кинофестиваль «Кыргызстан – страна короткометражных фильмов», который привлекает внимание талантливых режиссеров из разных регионов. Об этой центральноазиатской стране снимают как местные авторы, так и российские режиссеры. Работы кинематографистов киргизского происхождения, снимающих от лица Кыргызстана, и ленты россиян, обративших свой взор на жизнь центральноазиатской республики одновременно и похожи, и отличны. Киргизские ленты поэтичны и этничны, картины режиссеров из России социальны и прямолинейны.

#### *Взгляд изнутри страны*

Возьмем для примера две короткометражные ленты. Фильмы «Старая дева» (2013) А. Насирова и «Перегон» (2014) Р. Акуна позволяют зрителям приобщиться к традиционной культуре киргизского кинематографа. Кинокартины оформлены как живописные пейзажные зарисовки. В этих великолепных природных декорациях живут люди. Они разного возраста, с разным характером и с разными судьбами. Однако все они дышащие и чувствующие существа, способные принимать отважные решения и не падать духом в тяжелые моменты.

Игровая короткометражная лента А. Насирова «Старая дева» – характерное фольклорное кино с живописной пейзажной съемкой. Поднимаемая в фильме тема актуальна и злободневна не только для традиционного селения Киргизии, но во многом и для современной России. В случае с главной героиней, ситуация усложняется еще и тем, что девушка глухонемая. Она живет в глубинке, под защитой отца, который не спешит выдавать ее замуж, несмотря на то что по местным нравам она уже считается старой девой – ей двадцать пять лет. Выбор у героини невелик: аксакалы – ровесники отца. Девушка, как и ее отец, трудится не покладая рук, а по ночам разглядывает гляцевые журналы, выбирает эффектные фигурки моделей и вырезает для пополнения своей коллекции – редкое доступное ей развлечение. Но как только ее отец умирает, мачеха тут же отдает падчерицу замуж за одного из немолодых мужчин. Что будет дальше зритель может только предполагать...

Фильм «Перегон» Р. Акуна продолжает линию пейзажных зарисовок. Сюжет перегона – один из наиболее распространенных в Центральной Азии. По стилистике работа похожа на упомянутую ранее ленту российско-казахского режиссера С. Дворцевого «Тюльпан», только акцент в картине Акуна сделан исключительно на детях, а не на взрослых. Фильм затрагивает вопросы, связанные с воспитанием, взрослением, формированием характера.

Подобные истории можно увидеть и в других киргизских картинах. Камера буквально гипнотизирует красотой и величию гор Кыргызстана в таких работах как «Кочевье» (2011) М. Мамбетакунова, А. Суюндукова или «Сары Ой» (2012) А. Каржоева. Обращаясь к родным пейзажам и народной культуре, современные авторы словно вторят легендарному режиссеру Т. Окееву: «В своих фильмах я всегда стараюсь опереться на традиции киргизского эпоса. Вернее даже не стараюсь, а это само собой так получается. Тут не подражание фольклору –

фольклор сам тобой распоряжается, как хитрая жена: вроде и не замечаешь, что она тобой командует, а в конце концов все равно выходит по ее» [6, с. 221].

*Взгляд на Киргизию со стороны*

«Чайка» (2012) Е. Стишовой и «Возвращение Эркина» (2015)

М. Гуськовой – талантливые работы двух молодых российских режиссеров. Короткометражная лента Стишовой «Чайка», основанная на истории сценариста А. Хмельницкой, была снята на южном и северном берегу озера Иссык-Куль, съемки также проводились на Ошском рынке и в чайхане в Бишкеке.

Фильм создан в своеобразном жанре геополитической трагикомедии, позволившем автору осветить статус русского языка и вынужденную трудовую миграцию киргизов в Россию. Из «Чайки» можно узнать, что в современной Киргизии складывается парадоксальная ситуация: русский язык никто учить не хочет, но на заработки люди едут именно в РФ. Одновременно с этим прослеживается значительное влияние Турции, представленной в ленте образом учителя-турка, насаждающего в школе турецкий язык и культуру с гораздо большим успехом, чем учитель русского языка Талип. Тем не менее Талипу удастся поставить с ребятами спектакль по пьесе А.П. Чехова «Чайка». Самым эмоциональным моментом всей короткометражной работы становится монолог Нины Заречной, исполненный одной из учениц-актрис импровизированного театра. Сугубо нарративный фильм насыщен визуальной поэзией, усиленной чеховским слогом. Прототипом главного героя ленты был Талип Ибраимов, киргизский писатель, сценарист и редактор «Кыргызфильма».

Другая картина «Возвращение Эркина» – дипломная работа Марии Гуськовой – была представлена в Каннах в 2015 году и получила приз конкурса студенческих работ (третье место), а также была признана лучшим короткометражным игровым фильмом «Послания к человеку-2015». Гуськова рассказывает историю вышедшего на свободу заключенного, который провел за решеткой долгие годы. Его социальная и личностная адаптация – основа фильма, а тонко проработанный психологический портрет главного героя выглядит несомненной режиссерской удачей.

«Возвращение Эркина» – немного суховатое, повествовательное кино без чрезмерных эмоций и броских метафор. Фильм снят современно, но вместе с тем следует традиционной художественной манере, тяготеющей к отражению правды жизни без гиперболизации и натурализма, часто достигаемых сегодня за счет «живой подвижной камеры». Фильм сделан технически просто, но поставленная режиссером цель – правдоподобно передать трагедию бывшего заключенного, переживающего проблему адаптации в обществе, – полностью достигнута. Не зря статичность камеры передает стагнацию жизни главного героя. На фоне драмы одного человека и его семьи как бы невзначай затрагиваются такие важные темы, как проблема миграции из Кыргызстана, работа на хлопковых полях, раскрывается сущность мести и ее последствий, показаны попытка заслужить прощение старшего и искупление вины прощением. Режиссер оставляет финал

открытым, что позволяет зрителю размышлять над дальнейшей судьбой героя, которая однозначно не обещает быть легкой. Таким образом, фильмы «Чайка» и «Возвращение Эркина» обращаются не только к будничной красоте природы региона, но и заостряют внимание на проблемах, с которыми сталкиваются люди в наши дни.

Обобщая, следует подчеркнуть, что для фестивального центральноазиатского кино характерна «пастушеская тема», с которой связан выпас и перегон скота. Поэтому в казахских фильмах местом действия становится степь, а в киргизских – события разворачиваются на фоне заснеженных горных хребтов и пиков. Несмотря на ландшафтный размах, пространство многих центральноазиатских фильмов можно назвать уединенным. Режиссеры неизменно ищут новые трактовки для классического сюжета и делают акцент на чувствах и переживаниях одной семьи. Манящие горы и степь, царица казахского пейзажа, бросают вызов молодым авторам и заставляют их вновь и вновь возвращаться к главным символам Киргизии и Казахстана и обыгрывать их, казалось бы, скудные и однообразные истории, все же каждый раз обрастающие новыми смыслами и передающими красоту и власть степи и гор. Эти образы становятся визитными карточками фильмов двух стран и одновременно отражают поиски национальной идеи средствами киноискусства.

*Литература*

1. *Абикеева Г.* Казахский кинематограф: Диаграмма выживания // Арба.ру. URL :<http://www.arba.ru/article/709>.
2. *Абикеева Г.* Назад в будущее: новый вектор казахского кино // Искусство кино. 2012. № 4. URL :<http://kinoart.ru/archive/2012/04/nazad-v-budush-chee-novyj-vektor-kazakhskogo-kino> .
3. *Анашкин С.* «Степь пылит? В этом тоже есть своя прелесть». Интервью с Сергеем Дворцевым // О фильмах дальней и ближней Азии. Разборы, портреты, интервью. М. : НЛЮ, 2015. С. 280-288.
4. *Борецкий О.* Год «Тюльпана» // Unique Kazakhstan. URL :<http://www.unikaz.asia/ru/content/god-tyulpana>.
5. *Уразаева К.Б.* Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Ермека Турсунова // Via Evrasia – Евразийский центр. URL :<http://www.viaevrasia.com/ru/поиски-национальной-идеи-в-современном-казахском-кинематографе-мифологизация-и-демифологизация-ермека-турсунова-уразаева-кб.html> .
6. *Фомин В.* Пересечение параллельных. М.: Искусство, 1976.
7. *Oumano E.* Cinema Today: A Conversation with Thirty-nine Filmmakers from Around the World. L.: Rutgers University Press, 2011.

# Л.В. Желондиевская, Прия Патхак Критический регионализм в архитектуре Дели

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ ЛАРИСА ВЛАДИСЛАВОВНА, кандидат педагогических наук, профессор, декан ФДО РГХПУ им. С.Г. Строганова, Москва  
gelon\_lv@mail.ru  
ZHELONDIEVSKAIA LARISA VLADISLAVOVNA, PhD in Pedagogica Sciences, Professor of Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, Moscow

ПРИЯ ПАТХАК, аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова, Индия, Дели, priya1998@gmail.com  
PRIYA PATHAK, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, PhD Student from Delhi, India

## SUMMARY:

### CRITICAL REGIONALISM IN DELHI ARCHITECTURE

Globalization is destroying and displacing local building traditions in major cities of India, but critical regionalism is resisting the forces of global modernism. Critical regionalism is an architectural approach that is based on local needs and potential. The traditional architecture of Delhi has evolved over the centuries in accordance with the climate, topography, culture and many other factors. The critical regionalism approach has used local, natural, easily accessible materials, decors and construction technologies. Such buildings and technological solutions carry an ecological approach, based on the traditions of the region.

Architect Raj Rewal uses red mesh sandstone as a cladding material, which gives a beautiful shade and stable insulation from heat in the premises.

The Indian Habitat Center (IHC) is a large complex. The scale of the project prompted architect Joseph Allen Stein to a new strategy: instead of "building in the garden" to "garden in the building". The shady gardens inside the complex serve as an oasis of silence and greenery.

Architect Ashok B. Lall designed the DA building, in which he sought to establish a connection with the traditional architecture of the region through baoli (stepped wells

unique to the Indian subcontinent) in order to provide the best insulation characteristics from heat.

Similarly, examples of modern architecture reflecting the principles of critical regionalism are the buildings of Rabindra Bhavan, Ford Foundation, Lotus Temple, Jivan Bhartiya in Delhi.

Critical regionalism preserves the identity of the territory, highlighting the unique features of regional culture.

**Keywords:** Critical Regionalism, Delhi architecture, Ashok B. Lal, Joseph Allen Stein, Raj Rewal

## СТАТЬЯ:

Генезис материальной культуры в рамках локальной территории имеет свой путь формирования и уникальные черты. В процессе исторического развития появляются материальные следы, качества, технологии, эпические, метафорические повествования, которые передавались как наследие из поколения в поколение жителями этих территорий, они же декларировались внешнему миру как культурные идентификаторы конкретной местности. Однако, глобализация внесла в устоявшийся веками порядок свои изменения. Освальд Шпенглер<sup>1</sup> сравнивает культуру с живым организмом, который имеет душу, периоды развития, а именно: подъемы, спады, расцвет, увядание. Среди причин гибели самобытных, неповторимых культур, помимо духовного разложения в форме атеизма и материализма, автор называет цивилизацию и предсказывает гибель культуры в космополитных городах-гигантах. Очерк философа и социолога Георга Зиммеля «Большие города и духовная жизнь» вышел в свет несколько ранее, чем исследование Шпенглера. Зиммель представляет сравнительный анализ образа жизни и особенностей восприятия окружающей среды жителями больших городов.

Уже в начале XX века город начинает агрессивно взаимодействовать с жителями, менять не только образ жизни, но уклад и форму существования человека. XXI век демонстрирует усиление роли городской культуры в цивилизационном процессе. Разрастающиеся мегаполисы, города-миллионеры, поглощая самобытные территории, захватывают огромные пространства, превращаясь в городские агломерации со сложной инфраструктурой, топографией, сетью транспортных коммуникационных систем. Глобализация постепенно стирает культурные различия, приводя все уникальные достижения локальных культур к новому знаменателю.

Как противодействие нарастающей угрозе всеобщей унификации появилось движение «Критический регионализм», инициированное прогрессивными архитекторами и теоретиками архитектуры. Впервые этот термин появился

<sup>1</sup> Работа немецкого историка, философа Освальда Шпенглера «Закат Европы» [1], опубликована почти сто лет назад. В исследовании представлена морфология всемирной истории, выявлены культурные коды, идентификаторы «великих культур».

в текстах Александра Цониса [9] и Лиан Лефевра (1981). Критический регионализм – это новый подход к архитектуре, вернее проектному мышлению в дизайне и архитектуре. Это не возврат к народной или традиционной архитектуре того или иного региона, а интеллектуальный и прогрессивный подход к проектной деятельности, который интегрирует местные достижения материальной культуры в современные технологии.

По мнению К. Фрэмптона, отраженному в публикации «К критическому регионализму» архитекторы должны анализировать местный характер и переосмысливать его в современных материалах, а не напрямую переносить исторические образцы в современность. Как архитектурный подход, критический регионализм пытается найти правильный баланс между техническими достижениями современности и локально укоренившимися традициями конкретных регионов. По сути, это вариант современной архитектуры, который демонстрирует большее уважение к климату, топографии, местным материалам и социологическим комплексам места [5].

Шаджи Паникар в своей статье «Основополагающий дух индийской архитектуры: критический регионализм в эпоху глобализации» также упомянул о проблеме «потери места» во времена глобализации. Автор пишет о том, что критический регионализм Цониса и Лефевра нельзя рассматривать как единственное решение современных проблем идентичности, но он предлагает психокультурную перспективу возрождения на волне глобализации [7]. Автор обращается к анализу работы Варки [8], в которой сформированы константы критического регионализма, несущие философский и интеллектуальный характер, отражающие стиль индийской архитектуры в разные периоды. Восемь констант — это ощущение центра и утверждение границ территории, отношение к ландшафту, к пространственной организации территории, взгляд на форму, порядок, свет, обращение к символам и значениям. Паникар, ссылаясь на константы Варки вводит девятую константу, а именно «творческое обновление и трансформация», именно она дает возможное решение проектных задач. Доктор Шаджи Паникар утверждает, что каждая форма искусства, в особенности архитектура, эволюционирует. Суть обновления заключается в том, чтобы добавить «логическое новое» к «практическому прошлому» [8].

Данная публикация является результатом наблюдений авторов за исследованиями, связанными с архитектурой Дели, а также попыткой отразить свои впечатления об особенностях архитектуры столицы Индии, динамичной и подверженной влиянию различных внешних факторов. Глобализация унифицирует вид города, но архитекторы пытаются проявить его идентичность в уникальных архитектурных комплексах, которые мы попытаемся проанализировать в рамках заявленного объекта исследования.

Как показательный пример критического регионализма, рассмотрим проект Центрального института образовательных технологий архитектора Раджа Ревала (илл.1). Это учреждение государственного сектора, занимающееся созданием мультимедийных образовательных продуктов. Согласно профилю, в здании есть

телевизионные и звукозаписывающие студии, производственные помещения, залы для семинаров и проекционные зоны площадью 10500 кв. м [3, с. 108]. Что касается контекстуального взаимодействия с городской средой, то Радж Ревал решил опираться в своем проекте на важный исторический памятник – минарет Кутуб–Минар, который находится в непосредственной близости. В качестве облицовочного материала он выбрал такой же красный песчаник. Помимо исторических коннотаций, это имело и практическое значение. Красный песчаник не только выдерживает суровые климатические условия, но также является пористым минералом, создающим охлаждающий эффект, задерживая передачу тепла в здание.



Илл. 1. Радж Ревал

На творчество Радж Ревала повлияла архитектура и других важных исторических городов Индии, таких как раджастанский Джайсалмер. Автор создал для коридоров здания дизайн, отсылающий к улицам небольших городов. Коридоры заканчиваются современными холлами, где люди защищены от яркого солнечного света. Кроме того, чтобы превратить свет в тень с красивым рисунком, компания Ревал выбрала традиционные резные каменные решетки *джали* (они служили ажурными экранами на окнах в индийской архитектуре). Их важной функцией является естественная вентиляция помещения, посредством защиты от попадания прямых солнечных лучей и свободное поступление воздуха через прохладный камень и его вывод наружу.



Радж Ревал обладает большой экологической чуткостью. Наглядным примером является то, что дерево в центре участка рассматривалось им не как помеха, а скорее, как главный фокус пространства. Вокруг него был создан большой внутренний двор для отдыха, затененный кроной. С течением времени дерево естественным образом выросло, что также свидетельствует о том, что во время строительства рабочие аккуратно вели земляные работы, заботясь о корневой системе. При строительстве использовались местные материалы. В здании есть доступная терраса на крыше, что также свойственно национальной индийской архитектуре, на которую часто выходят по вечерам, чтобы полюбоваться видом на Олений парк и Кутуб–Минар.

Другим показательным примером критического регионализма можно считать архитектуру Индийского центра среды обитания (India Habitat Centre, ИЦХ (Илл. 2), который представляет собой большой комплекс, вмещающий от 30 до 40 учреждений, занимающихся поиском решений различных проблем, связанных со средой обитания человека. В этом проекте архитектору Джозефу Аллену Штайну удалось продемонстрировать, как можно достичь гуманистических ценностей при создании комфортной среды даже в крупномасштабных проектах с высокой плотностью – более 1000 человек на акр. Большой масштаб ИЦХ побудил Штайна изменить свой подход к архитектуре – от концепции «здания в саду» он перешел к концепции «сад в здании». Тенистые зеленые сады на уровне земли между

Илл. 2. Индийский центр среды обитания (India Habitat Centre, ИЦХ.)



сооружениями служат оазисами тишины и спокойствия среди городского шума и суеты.

В отличие от других общественных пространств, которые имеют заборы, четкие границы и одну входную группу, в ИЦХ можно попасть со всех сторон. Архитектором разработаны многочисленные садовые дворики, пешеходные зоны, которые объединены в систему, создавая ощущение пребывания в комфортном гармоничном пространстве.

Штайн внимательно исследовал культурное наследие Индии, региональные особенности Дели. На проектное решение повлияли такие архитектурные конструкции, дающие тень, как упоминавшиеся уже *джали*, *чаджа* (навесные балконы), *чхатри* (куполообразные беседки) и павильоны с садами, внутренними двориками, бассейнами.

Здание охлаждается природными, немеханическими средствами – оно окружено тенистыми двориками, покрытыми солнцезащитными конструкциями. Конструкции из панелей на крыше, расположены под углом таким образом, что блокируют солнечный свет летом и пропускают его зимой. Панели, изготовленные из прочной парусины, обеспечивающей конструкции устойчивость и долговечность, закрывают всю площадь крыши. Другие пассивные системы климат-контроля – выступы двух верхних этажей, обеспечивающие затенение, использование полых стен для вентиляции и, что важно для региона, – ограниченное использование стекла.

Несмотря на то что в здании постоянно находится большое количество людей, Штайн сделал акцент на естественной среде, используя много живых растений, чтобы создать баланс между цивилизацией и природой. Таким образом компания Штайна попыталась восстановить утраченный зеленый покров на земле. Архитектор также спроектировал зеленые сады на террасах и крыше. Кроме того, по всему комплексу широко используются кашпо для растений. На первом этаже между объемами здания и над парковкой на цокольном этаже было создано несколько садовых площадок. В здании продумана и система автоматического полива, в частности уникальная система самополива вертикальных садов и газонов.

При выборе материалов и конструкций Штайн черпал вдохновение из работ Ле Корбюзье, выполненных в Индии, в которых архитектор-революционер популяризировал использование бетона, отлитого на месте. Опираясь на историческое наследие, Штайн выбрал специальную облицовку здания из *лахори*, представляющего собой тонкую плоскую разновидность кирпича, популярную в архитектуре эпохи Великих Моголов.

Созданный в 1983 году Центр альтернативного развития (ЦАР) — это неправительственная организация, способствующая продвижению экологически приемлемых технологий в целях социально-экономического развития Индии. Здание было спроектировано архитектором Ашоком Б. Лаллом, который продемонстрировал как можно реализовать идеи традиционной архитектуры, полагаясь при этом на недорогие решения. Сооружение расположено на юге Дели,



в институциональном районе Кутаб. Оно с двух сторон окружено густым лесом. При создании плана архитектор сосредоточился на двух аспектах. Во-первых, для сотрудников было важно иметь эмоциональную связь со зданием, поэтому были использованы элементы традиционной архитектуры. Во-вторых, автор хотел установить связь с природным окружением – лесом, поэтому выбрал охристую гамму в оформлении.

В дизайне здания использованы такие традиционные элементы, как купола, внутренние дворы, террасы, экраны и так далее. В здании есть неглубокий куполообразный потолок, а внешний двор имеет систему *баоли*. *Баоли* — это ступенчатые колодцы для сбора и хранения воды, уникальные для индийского субконтинента и необходимые в засушливом климате страны. Однако здесь архитектор использовал ступенчатую конструкцию, это безводный *баоли*, который соединяется с подвалом и имеет окна для естественного освещения и вентиляции (Илл. 3).

Здание адаптировано к жаркому климату Дели и положению солнца. Окна на каждом фасаде спроектированы по-разному в зависимости от их ориентации по сторонам света. На юго-восточном и северо-западном фасадах спроектированы навесные

балконы, которые дополнительно помогают затенить окна под ними. Кроме того, поверхность крыши отделана белой мозаикой, чтобы отражать как можно больше солнечного тепла, препятствуя перегреву. В здании применена гибридная система кондиционирования воздуха, которая использует как испарительное охлаждение, так и охлаждение на основе хладагента, что позволяет снизить потребление энергии на 30%. Расходы на электроэнергию дополнительно снижаются благодаря узким отражающим плитам пола здания. Рабочие места сотрудников освещаются дневным светом.



Илл. 3. Центр альтернативного развития (ЦАР)

При строительстве здания А.Б. Лалл руководствовался экологическими мотивами, поэтому отдавал предпочтение использованию переработанных материалов. Глиняные блоки, извлеченные из разрушенного старого сооружения, были переработаны для нового здания. Преобладающими материалами, используемыми в строительстве, являются блоки из прессованного грунта и гипсовые блоки из золы и извести. Хотя эти материалы являются относительно новыми для региона, они были выбраны из-за их низкой стоимости и экологической безопасности. Блоки из летучей золы были произведены из отходов местной электростанции. И для мозаичной крыши были использованы переработанные материалы, такие как битая белая керамическая плитка. Уникальной особенностью наружных стен здания является наличие глиняных горшков. Эти горшки, хаотично вмонтированные во внешние стены, служат местом гнездования птиц, пчел и белок из соседнего леса. Вся дождевая вода, которая попадает на участок ЦАР, собирается для подпитки подземного водоносного горизонта. Кроме того, сточные воды из здания обрабатываются, фильтруются и повторно используются для полива растений и промывки туалетов.

Таким образом, данное сооружение демонстрирует подход критического регионализма и подтверждает мысль о том, что «зеленое здание» не обязательно должно быть творением, ориентированным на высокие технологии, но может вбирать в себя наследие архитектурных традиций региона.

Критический регионализм современных архитекторов имеет ярко выраженный экологический подход. Примеры подобных построек Дели – Рабиндра Бхаван, здание Фонда Форда, храм Лотоса и комплекс «Дживан Бхарти».

Рабиндра Бхаван был построен архитектором Хабибом Рахманом в ознаменование столетия со дня рождения Рабиндраната Тагора, известного индийского творца, проявившего себя во многих областях искусства. Он был поэтом, писателем, а также художником, драматургом и композитором. В главном здании галереи вокруг административного центра спроектированы разнообразные выставочные пространства с естественным и искусственным освещением. Решетки *джали* были использованы в различных частях



Илл. 4. Стейнабад, фонд Форда. Арх. Д.А. Штайн.



Илл. 5. Дживан Бхарти, Нью-Дели, арх. Ч. Корреа, 1986 г.

здания, чтобы уменьшить блики и создать приглушенный естественный свет [4].

Фонд Форда, основавший свой первый международный офис в Нью-Дели в 1952 году, нуждался в здании, которое соответствовало бы его стратегиям и идеологии. Для строительства был приглашен упоминавшийся уже выше Джозеф Аллен Штайн. Он создал новую архитектуру, получившую название «Стейнабад». Этот низкоуровневый

комплекс скромно выглядит на фоне близлежащих садов Лоди. Элементы критического регионализма отразились в грубой каменной кладке, в простых блочных формах (илл. 4). Подобный стиль отражает философию Штайна, который пропагандировал объединение искусственной и естественной среды [4]. Еще одним важным представителем критического регионализма является Чарльз Корреа, широко известный в стране и по праву считающийся величайшим архитектором Индии и «мастером индийского модернизма». Корреа отдавал предпочтение традиционным методам и материалам, а также пространствам «под открытым небом». Он проектировал офисные здания, недорогие дома для городских семей с низким доходом, культовые сооружения, музеи и другие учреждения. Он смотрел на небоскребы свысока, потому что чувствовал, что они не соответствуют географии, климату и потребностям Индии. Здание Дживан Бхарти на Коннот-плейс в Нью-Дели, было спроектировано Чарльзом Корреа в 1986 году. Его внешние стены облицованы красно-серым песчаником и имеют



Илл. 6. Бахаитский храм Лотоса. Арх. Фариборз Сахба

пространственную каркасную конструкцию (илл. 5). Чарльз Корреа создавал пространства, которые «дышали», являясь результатом постоянного диалога между закрытыми и открытыми помещениями [4].

Храм Лотоса возведен в 1986 году (илл. 6). Это одно из самых значимых мест поклонения в Индии. Внутри размещены изображения множества богов. Имитируя национальный цветок Индии лотос, эта огромная мраморная конструкция создает ощущение нежности и легкости. Неразделенное внутреннее пространство соответствует практике Храма бахаи, который должен быть открытым для всех, независимо от вероисповедания, этнических или каких-либо других различий. Архитектор Фариборз Сахба разработал проект Молитвенного дома для Национальной духовной ассамблеи бахаи Индии. Основным материалом выступал бетон. В конструкции здания не предусмотрено ни одной прямой линии. Все сделано из дважды изогнутых оболочек. Сборный бетон для балюстрад и использованный натуральный камень соответствовали самым высоким профессиональным стандартам. Крепление белого мрамора на выступы из нержавеющей стали было выполнено с высочайшей точностью и герметизацией швов силиконом. Для создания этого дизайнерского чуда использовали местные материалы [6, р. 20].

В эпоху глобализации возрождение культурного наследия и традиций региона средствами архитектуры является возможностью проявления местной самобытности и формирования у жителей психологического чувства принадлежности. Эта исследовательская работа направлена на то, чтобы повысить важность и необходимость применения метода критического регионализма в Индии. На примерах творчества известных архитекторов конца XX и начала XXI века, их творческой инициативы и идеологии мы увидели реальную возможность сохранения исторического материального наследия в наши дни.

В Дели легко доступны разнообразные местные материалы. Архитекторы-регионалисты смогли выбрать для своих проектов из наиболее экологичные и экономически выгодные решения. Трудоемкие методы строительства с использованием ручного труда и местных материалов также улучшили ситуацию с трудоустройством жителей на региональном уровне. Бесспорно, технологические достижения могут ускорить прогресс, но для понимания возможностей и недостатков новых технологий требуется время и критическое осмысление. Реализованные в Дели проекты, основанные на концепции критического регионализма, показывают, что проектные технологии были локализованы в соответствии с потребностями конкретного региона. В заключение можно сказать, что критический регионализм – это не набор эстетических предпочтений, а философская основа, допускающая широкий спектр точек зрения. В пределах региона с одинаковыми климатическими условиями, культурой, историческим контекстом и доступностью материалов описанный метод способен порождать разнообразные формы средового дизайна и архитектуры.

### Литература

1. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. М.: Strelka Press, 2018. 112 с.
2. Шпенглер О. Закат Западного мира. М: «Альфа-книга», 2014. 1085 с.
3. Bahga S., Raheja G., A Study of Regional Assertions in the Architecture of Delhi from the 1970s to the present. Buildings' Department of Architecture and Planning, Indian Institute of Technology Roorkee. Uttarakhand 247667. India, 2019; 9(5):108.
4. Davenport N. A New Nation. The Buildings of Delhi. Brutalism, Modernism and Mughal architecture. - [https://amuse.vice.com/en\\_us/article/8xjdjg/buildings-of-delhi](https://amuse.vice.com/en_us/article/8xjdjg/buildings-of-delhi)
5. Frampton K. Towards Critical Regionalism, six Points for an Architecture of Resistance. Washington: Bay press, 1983. Pp. 16–29.
6. Lotus in concrete, A concrete monument to construction finesse / Edited and published by Cerena de Souza for Larsen & Toubro Limited from L&T House, Narotam Morarjee Marg, Ballard Estate, Bombay 400 001.
7. Panicker S. K. Criteria for Critical Regionalism? A case of contemporary Indian architecture in the age of globalisation. School of Landscape Architecture and Urban Design, University of Adelaide published by iNTA Conference, 2004.
8. Panicker S.K., Ostwald M.J. Underlying Ethos in Indian Architecture: Critical Regionalism in the age of Globalization. XIXth conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, Brisbane: SAHANZ, 2002. Pp. 48 –56.
9. Tzonis A., Lefaivre L. Why Critical Regionalism Today? (1990) // Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995 / Ed. by Kate Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, 1996. Pp. 484–492.

## Е.И. Кононенко

# «Дипломатия архитектуры»: нео-османская мечеть в интернациональной практике

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КОНОНЕНКО ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ, доктор искусствоведения,  
зав. Сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института  
искусствознания

[j\\_kononenko@inbox.ru](mailto:j_kononenko@inbox.ru)

EVGENIY I. KONONENKO, Doctor in Art History, chief of Asian and African  
Department, State Institute for Art Studies

### SUMMARY:

“DIPLOMACY OF ARCHITECTURE”: NEO-OTTOMAN MOSQUE IN INTERNATIONAL PRACTICE

"Architecture diplomacy" – the construction of mosques as a state gift – became an instrument of the Turkish Republic's cultural policy at the end of the 20th century. This practice is based on the availability of standard projects, the experience and reputation of Turkish architectural studios, active commercial and missionary activities. As a result, in Europe and the post-Soviet space, with the intensification of Muslim construction at the turn of the 20th-21st centuries. the neo-Ottoman model of the mosque became widespread. Declaring the similarity of a new building to a well-known Ottoman monument is not only used as a rhetorical move, but is formulated in an architectural order, replacing attempts at self-identification of national cultures under the pretext of “traditionality” and limiting the field of architectural searches for a modern mosque.

**Keywords:** neo-Ottoman model of the mosque, Ottoman architecture.

### СТАТЬЯ:

О том, что архитектура мечети не скована какими-либо религиозными нормативами, говорилось уже неоднократно. Из этого проистекает признание возможности практически неограниченной трансформативности зданий современной мечети, стремление архитекторов культовых сооружений применять необычные конструктивные и композиционные решения, обращаться к новым материалам, экспериментировать с формами, интерьером, светом и т.д.: «Оказывается, что мечети, отстроенные в стиле современной архитектуры,

вовсе не обязательно должны походить на мечети исторического прошлого»<sup>1</sup>. «Современная мечеть» стала одной из наиболее заметных тем архитектурных поисков второй половины XX – начала XXI века, увлекшей ведущих зодчих именно свободой и широтой эксперимента. Результаты этого эксперимента, особенно активного в странах Персидского залива и европейских государствах с растущим мусульманским населением, превращаются как в туристические достопримечательности, так и в излюбленные объекты докладов на любых конференциях по современному искусству.

Однако ультрасовременные здания мечетей – лишь один из полюсов мусульманского культового строительства. Другой полюс представлен предельным консерватизмом архитектурных форм, базирующемся на представлениях о «традиционности», «исторических корнях», «национальном стиле» и приводящем к постоянному воспроизведению уже найденных решений.

Об этих двух полюсах ранее приходилось говорить применительно к современным турецким мечетям<sup>2</sup>. Интересно, что если, например, в арабских странах государство активно поддерживает именно архитектурный «авангард», а «низовое» культовое строительство (по заказу самих общин) ведется обычно в предельно простых формах, то турецкий опыт основывается на прямо противоположном подходе: активный эксперимент с архитектурой мечети оказывается возможен в «корпоративном» заказе (когда инициаторами становятся фирмы, университеты, спортивные общества, клубные жилые комплексы и т.д.), а государство открыто поддерживает «османскую неоклассику».

Современным турецким мечетям посвящена довольно обширная литература, как апологетическая, так и резко критическая<sup>3</sup>, но оценки их архитектурных достоинств нас интересовать не будут. Важнее разобраться, почему именно нео-османский тренд получил государственную поддержку и занял столь заметное место в мусульманском культовом зодчестве рубежа XX–XXI веков.

Формирование данного направления следует отнести к периоду интенсивных поисков османского национального стиля в конце XIX в. – этот тренд соответствовал идеологии «новых османов» и официальному представлению об «османском ренессансе» более, нежели эклектичные неоготика, «мавританский», неовизантийский и другие стили, предлагавшиеся европейскими зодчими. Укоренившаяся за несколько десятилетий парадигма нео-османского архитектурного декора была целиком взята на вооружение и «Первым национальным архитектурным движением» 1910-х гг., и зодчеством молодой Турецкой республики 1920-х гг., лишь в 1930-е гг. уступив место

интернациональному модерну, объявленному наиболее подходящим для «революционной архитектуры» (*Inkılâp Mimarisi*)<sup>4</sup>.

Правда, уже в 1940-е гг. был декларирован курс на акцентирование собственно турецких особенностей и традиций, через десятилетие приведший к формированию представления о «национальной архитектуре» (*Millî mimari*) и сложению «Второго национального архитектурного движения», программно направленного на поиск и выражение уже не этнических (тюркских), а региональных (анатолийских) особенностей и характеризуемого вниманием к климату, освещению, рельефу местности, традиционным строительным материалам<sup>5</sup>.

Почти одновременно – после Второй мировой войны – в турецкую строительную практику вернулись и мечети, воспроизводившие османские образцы (просто за неимением других) и проектировавшиеся архитекторами еще османской выучки (поскольку традиция культового строительства за четверть века оказалась почти утрачена)<sup>6</sup>. Знакомство с тенденциями интернациональной архитектуры, стремление к новым формам, переоценка роли ислама в обществе и выразительных возможностей культового зодчества привели к появлению небольшого количества резонансных проектов небольших «авангардных» мечетей, оставшихся, однако, на периферии процесса активизации культового строительства в Турции.

Наиболее показательным явился «инцидент мечети Коджатепе»<sup>7</sup>: идея возведения «главной мечети Турции» в Анкаре была озвучена еще в середине 1940-х гг., в 1956 г. для нее был выделен участок и проведен очередной конкурс проектов, началось строительство здания по проекту Ведата Далокая, в котором традиционный образ «большой османской мечети» оригинально сочетался с ультрасовременными конструктивными приемами, но уже через несколько лет задача была изменена, и к концу 1980-х Коджатепеджами приобрела форму очередной «большой османской мечети», воспроизводящей многократно повторенную в памятниках XVI–XIX веков композицию<sup>8</sup>.

Возведение столичной Коджатепеджами не просто легализовало нео-османский тренд, но и сделало его нормативом применительно как к

1 Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. М., 2014. С. 46.

2 Кононенко Е.И. Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 178–179

3 См подробнее.: *Batuman B.* Architectural mimicry and the politics of mosque building: negotiating Islam and Nation in Turkey // *The Journal of Architecture*. 2016. Vol. 21. № 3. P. 334, 340–342. См. также: *Batuman B.* “Everywhere is Taksim”: The Politics of Public Space from Nation-building to Neoliberal Islamism and Beyond // *Journal of Urban History*. 2015. Vol. 41. P. 881–907; *Cagartay S.* Making Turkey Great Again // *The Fletcher Forum of World Affairs*. 2019. Vol. 43. № 1. P. 170–171; *Balamir A.* Turkey Between East and West // *Iran: Architecture for Changing Societies*. Turin, 2004. P. 92; *Кононенко Е.И.* Турецкая мечеть: образ и бренд // *Проблемы истории, филологии, культуры*. 2017. № 1. С. 384–387.

4 См. подробнее: *Bozdoğan S.* Modernism and nation building: Turkish architectural culture in the Early Republic. Seattle–L., 2001. P. 56–105; *Кононенко Е.И.* Иностраный вклад в формирование национального стиля турецкой архитектуры // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения*. 2015. Т. 15. Вып. 4. С. 59–64.

5 См.: *Eldem S.H.* Milli Mimari Meselesi // *Arkitekt*. 1939. № 9–10. S. 220–223; *Eldem S.H.* Yerli Mimariye Doğru // *Arkitekt*. 1940. № 3–4. S. 69–74. См. также: *Bozdoğan S.* Unutulmuş Bir Başka Sedat Eldem Çizgisi: Makine Çağına Karşı Lirik Bir Anadolu/Akdeniz Modernizmi // *Sedad Hakkı Eldem 2: Retrospektif*. İstanbul, 2009. S. 14–23; *Ulubay S.* Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde “Moderni Millileştirme” Çabasının Sorgulanması // *Kent Akademisi*. 2019. D.12. № 2. S. 387–396.

6 Подробнее см.: *Eldem S.H.* Toward a local Idiom: A Summary History of Contemporary Architecture in Turkey // *Conservation as Cultural Survival*. İstanbul, 1980. P. 91; *Kuban D.* A Survey of modern Turkish architecture // *Architecture in Continuity*. N.Y., 1985. P. 67; *Ürey O.* Use of traditional elements in contemporary mosque architecture in Turkey. Ankara, 2010; *Özaskan N.* The role of architectural history in building modern Turkish architecture // *The Journal of International Social Research*. 2011. Vol. 4. № 17. P. 344–346; *Кононенко Е.И.* Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой... С. 157–161.

7 См.: *Ucaroğlu G.* The Kocatepe Mosque Incident. Kocatepe Mosque and Faisal Mosque by architect Vedat Dalokay. Delft, 2009. P. 6–16.

8 *Кононенко Е.И.* «Большая османская мечеть» // *Культура Востока*. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 92–117.

программному государственному заказу, так и к культовому строительству на уровне заказа местных (квартальных, поселковых, городских) общин. Весьма показательны, что в 1973 г. Главное управление вакфов Турции, используя материалы конкурсов и проводимых на холме Коджатепе работ, опубликовало чертежи и проектную документацию «типовых» мечетей, которыми следовало руководствоваться местным органам; год спустя Управление по делам религий отобрало для специального альбома, выпущенного в ознаменование 50-летнего юбилея Республики, наиболее «представительные» примеры архитектуры, исключив из их числа памятники интернационального стиля и наиболее «авангардистские» сооружения и оставив лишь «традиционные» постройки<sup>9</sup>.

В 1980-х гг., когда социологи заговорили об исламизации турецкого общества, в стране ежегодно возводились до 1500 культовых зданий<sup>10</sup>. Понятно, что при таком массовом строительстве от новых квартальных мечетей не приходилось ожидать особых архитектурных достоинств: они прежде всего служили местом коллективной молитвы, а вовсе не призваны были декларировать отношения государства и религии или выражать приверженность определенным историческим архитектурным стилям либо этапам национальной истории. Архитекторы варьировали несколько отработанных типовых композиций и получали результаты, внешне напоминающие классические османские памятники и укладывающиеся в описание «кубы с куполом и минаретом»<sup>11</sup>, закрепляя нелестное представление исследователей о современной турецкой мечети как об «иконографически унылой»<sup>12</sup>.

Когда речь шла о вместительных «соборных» мечетях в крупных городах, выбор конкурсных жюри однозначно падал на нео-османские проекты, направленные на появление современных версий «большой османской мечети». Эти проекты сознательно ориентированы на уподобление великим памятникам прошлого, демонстративно отсылая к традиционным ценностям и используя для этого риторические коннотации национального визуального «бренда».

Достаточно обозначить лишь несколько ключевых моментов этого процесса.

В память о разрушительном землетрясении 1998 году в Адане и в качестве символа восстановления города при поддержке Фонда С. Сабанджи в кратчайшие сроки был реализован проект «самой большой мечети Турции». Сабанджи-джами в Адане (1998–1999, арх. Н. Динч) действительно превзошла все османские сооружения: диаметр ее центрального купола 32 м, проектная вместимость – 28500 молящихся, минареты достигают высоты 99 м. Ориентиры проекта понятны из слогана: «Супруга Селимие, брат Султанахмет, товарищ Коджатепе»<sup>13</sup>. Как и в

Анкаре, зодчий воспроизвел традиционную планировку классической «большой османской мечети»: купольный зал, прямоугольный двор, шесть минаретов.

К 2012 году в Аташехире – азиатском районе Стамбула – была возведена мечеть Мимар Синан (арх. Х. Ченальп): в названии современной мечети было решено увековечить имя великого османского архитектора, чьи творения безусловно вдохновили новый проект. Одной из озвученных Р.Т. Эрдоганом (тогда премьер-министром) задач было появление на азиатском берегу Босфора «султанской мечети» (*selatin camii*), не уступающей поднимающимся над европейским берегом Фатих, Сулеймание и Султанахмет джами<sup>14</sup>.

Крупнейшим проектом турецкой культовой архитектуры начала XXI века стала мечеть на холме Чамлыджа, одной из доминант рельефа азиатского берега Босфора, географическом центре Большого Стамбула. Возведение огромной мечети, видимой из любой точки города, было анонсировано премьер-министром Эрдоганом в 2012 г.<sup>15</sup>, и поскольку строительство велось под его личным контролем и вблизи правительственной резиденции, новый комплекс в обиходе получил название «Эрдогание»<sup>16</sup>. Победивший проект Б. Мизрак и Х. Гюль Тоту (факт победы двух авторов-женщин активно использовался в пропагандистских целях) предусматривал возведение откровенной имитации Султанахмет-джами, только на этот раз с семью минаретами (в центре двора предполагалась часовая башня, от которой затем отказались), причем минареты должны были подняться на высоту 107,1 м, напоминая о сельджукской победе при Манцикерте (Малазгирте) 1071 г., открывшей тюркам путь в Анатолию<sup>17</sup>.

Утверждение и реализация откровенно нео-османского проекта мечети Чамлыджа, осуществленные вопреки мнению как архитекторов и кемалистских политических течений, так и жителей Стамбула, вызвали шквал критики со стороны политологов и социологов, увидевших в очередной «большой османской мечети» визуализацию личных «нео-оттоманских» амбиций Президента Республики<sup>18</sup>. Обсуждение проектов показало, что турецкая общественность устала от постоянного тиражирования одних и тех же нео-османских архитектурных форм: несмотря на престижность госзаказа и ожидаемое финансирование, Палата архитекторов бойкотировала участие в конкурсе, а ведущие специалисты отказались войти в жюри, образованное правительственными чиновниками и представителями религиозных организаций.

Б. Батуман, анализирувавший этапы развития имитационного нео-османства в мусульманской архитектуре Турции, считает, что, в отличие от поисков «Второго национального архитектурного движения», оправданных «консервативной ностальгией по золотому веку», «архитектурная мимикрия» начала XXI века

9 См.: *Batuman B. Architectural mimicry...* // Directorate of Religious Affairs: 50 Yılda Dini Yapılar. Ankara, 1974. Pp. 330–331.

10 *Ahmad F. The Making of Modern Turkey.* L.–N.Y., 1993. P. 221.

11 *al-Asad M. The Mosque of the Turkish Grand National Assembly in Ankara: Breaking with Tradition* // Muqarnas. 1999. Vol. XVI. P. 161.

12 *Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети.* С. 46. Подробнее см.: Кононенко Е.И. Турецкая мечеть: между неоклассикой... С. 171–179.

13 *Türkiye Diyanet Foundation. Our Mosques.* Ankara, 2011. P. 13.

14 *Batuman B. Architectural mimicry...* P. 321–322.

15 *Istanbul'a Dev Cami Geliyor* // Radikal. 30.05.2012. Проект был анонсирован 29 мая 2012 г., в день 559-й годовщины взятия Константинополя Мехмедом II; подробнее см.: *Batuman B. Architectural mimicry...* P. 336.

16 См., например: *Çagaptay S. Making Turkey Great Again* // The Fletcher Forum of World Affairs. 2019. Vol. 43. № 1. P. 170.

17 *Çamlıca'ya yapılacak cami taklit mi?* // Milliyet. 16.11.2012.

18 Ср.: *Çagaptay S. Making Turkey Great Again.* P. 170–171.

является «идеологическим симулякром» – инструментом визуализации идеологии, сочетающей представления о национальной идентичности с исламистскими ценностями<sup>19</sup>.

Таким образом, архитектура мечети в целом и тип «большой османской мечети» в частности сохраняют функцию инструмента политической риторики, прокламируя и визуализируя потенциальное совмещение национальной и религиозной идей и игнорируя их несоответствие друг другу на шкале ценностей основателей Турецкой Республики. Именно поэтому современная турецкая мечеть нуждается не в ностальгическом копировании конкретных османских образцов, а в создании их обобщенного образа, комбинируемого из элементов знаменитых построек и отсылающего ко всем прототипам сразу. Можно считать программным ответ архитекторов Чамлыджа-джами на постоянные обвинения в слепом подражании Синану: «Это не копия. Это стиль»<sup>20</sup>.

Изменение геополитической ситуации в конце XX века привело к распространению «мечети турецкого типа» за пределы как Турции, так и бывшей территории Османской империи, причем и в Азию, и в Европу. Можно выделить два аспекта этой архитектурной экспансии: с одной стороны, обеспечение местами поклонения растущих турецких диаспор в европейских городах (особенно в Германии и Нидерландах) и в некоторых странах Персидского залива; с другой, активная миссионерская и культуртрегерская деятельность турецких организаций в Центральной Азии и на Северном Кавказе<sup>21</sup>.

В первом случае справедливо говорить о «ностальгической» архитектуре, оправданной высоким уровнем традиционности общин турецких мигрантов, их этнической и языковой однородностью. Нео-османские по формам мечети, часто являющиеся частью турецких культурных центров, оказались достаточными маркерами национальной принадлежности и востребованными инструментами идентификации конкретных общин среди других мусульманских диаспор.

Необходимо указать, что турецкие архитектурные бюро накопили достаточный опыт адаптации готовых «типовых» проектов мечетей к требованиям конкретного заказа и иным культурно-географическим условиям с учетом возможности использования местных материалов, художественных ремесел, приемов декорации. Об этом свидетельствует целый ряд культовых зданий, четко следующих нео-османскому тренду: мечети Фатих в Пфорцхайме (1992), Шахидлер в Баку (1996), Шехитлик в Берлине (1999), Йойоги в Токио

19 Batuman B. Architectural mimicry... P. 334, 340–342. См. также: Batuman B. “Everywhere is Taksim”: The Politics of Public Space from Nation-building to Neoliberal Islamism and Beyond // *Journal of Urban History*. 2015. Vol. 41. P. 881–907.

20 Çamlıca'ya yapılacak cami taklit mi? // *Milliyet*. 16.11.2012.

21 См. подробнее: Киреев Н.Г. История Турции. XX век. М., 2007. С. 352–356; Малащенко А.В. Исламские ориентиры Северного Кавказа. М., 2001. С. 66–90.

(2000), Вилайя Персекутуан в Куала-Лумпуре (2000), Мевлана в Роттердаме (2001), Аль-Нур в Шардже (2005), Мухаммад аль-Амин в Бейруте (2005), Вестермоске в Амстердаме (2015)<sup>22</sup>.

Важной особенностью появления большинства этих памятников оказалось активное, даже программное участие турецкой стороны не только в проектировании, но и в предварительном согласовании строительства на разных уровнях, его финансировании, информационном сопровождении. Возведение мечетей в далеких от Турции городах превращалось из инициативы отдельной общины в международный проект, получавший значительную поддержку как официальных, так и религиозных и коммерческих организаций, превращаясь в инструмент публичной дипломатии, и любые сложности, и задержки, которые могли возникнуть в ходе строительства, вызывали реакцию на самом высоком уровне. По аналогии с давно применяющейся КНР «дипломатией панд» этот процесс обозначен как «дипломатия архитектуры»<sup>23</sup>, активно использованная и в отношении государств на постсоветском пространстве.

Распад СССР и декларации независимости бывших союзных республик вызвали мгновенный отклик в среде турецких пантюркистских и исламистских организаций. Уже через месяц после подписания Беловежских соглашений (8.12.1991) при МИД Турции было создано Агентство тюркского сотрудничества и развития, деятельность которого была направлена на «координацию на государственном уровне всех видов деятельности во имя единения тюрков», разработка и реализация программы сотрудничества с «тюркскими республиками»<sup>24</sup>. Поиски национальной идентичности и форм ее выражения в новых республиках обращались к богатому турецкому опыту, встречая со стороны государственных, общественных и религиозных организаций и готовность делиться этим опытом, и отработанные механизмы национального и исламского образования, просветительства, культурного обмена<sup>25</sup>.

Одной из форм сотрудничества с Турцией в сфере возрождения исламского образования и культовой практики стало строительство мечетей, предельно затрудненное в условиях советской власти. Мусульманские общины нуждались в местах совершения поклонения, и новые руководители охотно шли им навстречу, используя строительство мечетей как инструмент политической

22 Подробнее см.: Червоная С.М. Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени. Торунь, 2016. С. 234–241, 314–316; Червоная С.М. Мечети в Западной Европе // *Вестник Московского исламского университета*. Актуальные проблемы российского исламского образования. Вып. 1. С. 40–54; Sgour S. Influence of Hagia Sophia on the Construction of Dome in Mosque Architecture // 8th International Conference on Latest Trends in Engineering and Technology, May 5–6 2016, Dubai. Dubai, 2016. P. 10–11.

23 Rizvi K. The Transnational Mosque. Architecture and Historical Memory in the Contemporary Middle East. Chapel Hill, 2015. P. 60–65.

24 Киреев Н.Г. История Турции. XX век. С. 352.

25 Подробнее см.: Sunier T., Landman N. Transnational Turkish Islam. Shifting Geographies of Religious Activism and Community Building in Turkey and Europe. L., 2015; Öztürk A.E., Sözeri S. Diyanet as a Turkish Foreign Policy Tool: Evidence from the Netherlands and Bulgaria // *Politics and Religion*. 2018. P. 1–25; Altınyelken H.K., Sözeri S. Importing mosque pedagogy from Turkey: an analysis of contextual factors shaping recontextualisation processes in the Netherlands // *Comparative Education*. 2019. Vol. 55. № 1. P. 47–65.

риторики и средство демонстрации покровительства традиционным ценностям. Приспособление «типовых» проектов нео-османских мечетей к среднеазиатскому, а затем и к северокавказскому и крымскому заказам оправдывалось отсылками к пантюристской (туранистской, панисламистской) доктрине, политическими амбициями (быстрой заменой советской риторики на национальную, а порой на националистическую), но не в последнюю очередь – относительной дешевизной трансформации «типового» проекта по сравнению с оригинальной разработкой и возможностью возложить значительную часть финансирования на охотно спонсировавшие строительство турецкие или международные религиозные организации.

Так, в 1992 г. премьер-министр Турции С. Демирель предложил правительству недавно провозгласившего независимость Туркменистана построить в Ашхабаде мечеть как символ свободы<sup>26</sup>. Реализацией проекта Азади-джами («мечети Свободы») занялась турецкая строительно-реставрационная фирма «Vakif İnşaat»; заверенное к 1998 г. здание получило имя Эртогрула – турецкого военачальника, отца Османа I, объявленного в «Рухнама» основателем «государства османских туркмен»<sup>27</sup>. По замечанию С.М. Червонной, «программно заложенные и открыто декларированные в этом сооружении *поиски родства* между Туркменией и Турцией, духовного и кровного, еще более подчеркнуты характером архитектуры, ориентированной на османские классические образцы»<sup>28</sup>. Однако «османские образцы» оказались получены через вторые руки – проект мечети разрабатывал Хусрев Тайла, автор анкарской Коджатепе-джами, и это сооружение являлось не репликой или исторической реконструкцией, а комбинацией османских источников, предвосхищая появление девиза: «Не копия, но стиль».

Несмотря на вторичность архитектуры Азади-джами, сам факт появления первого мусульманского культового сооружения в столице независимого государства трактовался как демонстрация разрыва с советским «провинциальным» прошлым и восстановление приоритета национальных ценностей. Ашхабадская мечеть и поныне подается как «символ свободы и добродетельности народа Туркмении» и «одно из самых прекраснейших зданий нашего мира»<sup>29</sup>.

Этот же «османский стиль» в 1990–2000-х гг. активно использовался при строительстве новых мечетей как в традиционно мусульманских районах Российской Федерации, так и в городах, где велика численность диаспор, традиционно исповедующих ислам. Необходимость в местах

поклонения (как реальная, вызванная численностью и активностью *уммы*, так и продиктованная политической риторикой), отсутствие подготовленных архитекторов, работавших в области культового зодчества, традиционная консервативность и невзыскательность общин и их лидеров<sup>30</sup>, а также уже указанные причины – религиозные контакты, готовность оказания помощи с турецкой стороны и наличие турецких проектов, – привели к тому, что многие постройки оказывались либо узнаваемыми версиями османских сооружений, либо результатом приспособления «нео-османского стиля» к местным условиям<sup>31</sup>. Таковыми стали, например, «Медная мечеть» в Верхней Пышме, мечеть им. С. Делимханова в Джалке под Гудермесом, Белогорская соборная мечеть им. Р. Велиуллы, Ени-джами в Старом Крыму, Кадыр-джами под Симферополем, Коломяжская мечеть в Санкт-Петербурге, Соборные мечети в Майкопе и Пензе, Гаилэ в Казани, мечеть в пос. Энем под Краснодаром; Ахат-джами в Донецке, Сулеймание-джами в Мариуполе.

Безусловно, за каждым подобным проектом стоит увлеченная работа мастеров, каждое культовое сооружение является предметом гордости уммы; однако уже в первом отечественном анализе образов современной мечети указывалось: «Пример современной России характерен: отсутствие интернациональных форм высокой архитектуры мечети и отсутствие приглашений для ведущих архитекторов делает архитектурный облик мечети непроработанным, иконографически унылым, как правило, повторяющим стиль турецкой мечети. Складывается такое впечатление, что для современной архитектуры России не существует других архитектурных стилей, кроме турецкого. Когда во многих странах Ближнего Востока мы видим отчетливые следы этого архитектурного стиля, в этом нет ничего странного, Османская империя внедряла свой архитектурный стиль. Россия никогда не была покорена Турцией, но тем не менее османский архитектурный стиль твердо закреплен в появляющихся мечетях»<sup>32</sup>.

Наиболее резонансным проектом стала мечеть «Сердце Чечни» в Грозном (2006–2008), превратившаяся в эмблему столицы северокавказской республики, изображенная на памятных монетах и дошедшая до финала конкурса символов России. Ее сходство со стамбульской Голубой мечетью подчеркивается как достоинство во всех описаниях и релизах. С.М. Червонная сочла этот памятник «одним из самых наглядных примеров политизации культового зодчества» и расценила как «прямое подражание им (мечетям Стамбула. – Е.К.) и попытку

26 См., в частности: *Haluk Zelef M. A Research on the Representation of Turkish National Identity: Building Abroad. Ankara, 2003. P. 201–208.* Интересно, что в некоторых источниках ашхабадская мечеть названа именем инициатора – Сулеймана Демиреля: *Moustafa S.M.A. Contemporary Mosque Architecture in Turkey. Cairo, 2013. P. 143.*

27 *Сапармурат Туркменбаши. Рухнама. Ашхабад, 2002. С. 237.*

28 *Червонная С.М. Современная мечеть. С. 320 (курсив оригинала).*

29 URL: <https://rutraveller.ru/place/27658> (дата обращения: 12.06.2019)

30 Ср: «В случае же отсутствия достаточной развитости архитектурной деятельности, такие контакты порождают практически точное заимствование или копирование исторических местных или панисламских аналогов» (*Пекина А.А., Овсянникова Е.Б. Архитектура мечети в новейшем градостроительном контексте Европы и Америки // Архитектура и современные информационные технологии. 2010. № 3. С. 3. Орфография сохранена.*)

31 См.: *Ибрагимов И.А. Архитектура современных российских мечетей // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. № 2. С. 53–58; Мечети России и стран СНГ / ред. А. Богословский. М., 2014.*

32 *Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. С. 46.*

перенести в Грозный (где раньше ничего подобного не было) классический тип многокупольной, обрамленной четырьмя высокими минаретами османской мечети, что, видимо, отвечает личным непомерным амбициям»<sup>33</sup>; такая оценка свидетельствует о том, что культовое здание и в современных условиях воспринимается как инструмент политической риторики.

Еще в 1990-х гг. возникла идея возведения Большой Соборной мечети (Буюк Джума-джами) в Симферополе, которая должна была стать «самой большой в Крыму», «в Украине» и даже «в Восточной Европе». Условия заказа Духовного управления мусульман Крыма оговаривали ориентацию на «османский тип»; по словам одного из авторов утвержденного проекта И. Юнусова, «мы обязаны были смотреть в османское зеркало»<sup>34</sup>. Выбор ориентиров для крымской мечети может быть оправдан как историческими связями (вассальными, союзническими, династическими) Крымского ханства с Османской империей, так и активностью турецкого патроната исламских организаций и культового строительства в постсоветском Крыму<sup>35</sup>; однако местные муфтии принесли в угоду своему консервативному представлению о визуальном символе репатриации крымских татар саму возможность какого-либо архитектурного эксперимента и создания произведения, отражающего разнообразие современного прочтения форм мечети. В ряде описаний строящейся мечети деликатно упоминается некий «крымскотатарский стиль»<sup>36</sup>, но вопросы: в чем он проявляется? чем конкретно он отличается от «османского»? существовал ли он вообще? – остаются риторическими.

Разработка типологии современных мечетей сталкивается с тем, что целый ряд некогда актуальных и заметных типологических разграничений теряют смысл в социальных реалиях настоящего времени, что отражается как в терминологии, так и в архитектурных формах культовых сооружений, что приводит к повторению, стилизации и «цитированию» форм классического зодчества, оправдываемым прочностью культурных традиций<sup>37</sup>. Одним из проявлений подобного «смешения» и «переноса значений» оказывается риторика архитектурного образа «классической» османской мечети в современном турецком зодчестве: на официальном уровне она визуализирует идею национальной идентичности, которая прекрасно прочитывается и исследователями, и заказчиками, и турецкой *уммой* как в Турции, так и вне ее<sup>38</sup>.

Однако перед архитектурой российских мечетей задача выражения ни турецкой, ни какой-либо иной национальной идентичности не ставилась;

33 Червоная С.М. Современная мечеть. С. 153.

34 См.: Там же. С. 191. О ходе конкурса, вариантах и реализации проекта см.: Там же. С. 190–193.

35 См. подробнее: Муратова Э.С. Ислам в современном Крыму: индикаторы и проблемы процесса возрождения. Симферополь: Эльнино, 2008. С. 36–45.

36 См.: URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Соборная\\_мечеть\\_\(Симферополь\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Соборная_мечеть_(Симферополь)) (Дата обращения: 28.07.2019).

37 Червоная С.М. Современная мечеть. С. 393–400.

38 См.: Kennedy N.F. The Ethos of Architects Towards an Analysis of Architectural Practice in Turkey. Ankara: METU, 2005. P. 158–207; Moustafa S.M.A. Contemporary Mosque Architecture in Turkey. P. 111–113; Meeker M. Once There Was, Once There Wasn't. P. 157–191.

наоборот – всячески подчеркивается (во всяком случае, на государственном уровне) многонациональность традиционной мусульманской общины<sup>39</sup>. Совершенно естественно, что мечети Поволжья, Крыма, Северного Кавказа могут отличаться, и единичные попытки выделить особенности «современных российских мечетей» сводятся к самым общим выводам, не выявляющим региональную специфику: «Нет определенного стиля, присущего российской исламской архитектуре»<sup>40</sup>. К сожалению, поиски региональных стилей архитектуры мечети подменяются адаптацией нео-османских проектов или программной репликацией конкретных памятников, которые декларативно «назначаются» выразителями представления о «золотом веке» исламской цивилизации. Приходится признать, что результат «дипломатии архитектуры» в случае «интернационализации» нео-османского тренда превращается в «дары данайцев», ограничивающие шкалу самостоятельного архитектурного эксперимента «одариваемого», сковывающие творческую инициативу и различными путями вытесняющие оригинальные национальные проекты.

39 См., например: URL: <https://www.oprf.ru/press/news/2019/newsitem/49902>, <https://rossaprimavera.ru/news/4dc3e32f> (Дата обращения: 12.07.2019)

40 Ибрагимов И.А. Архитектура современных российских мечетей. С. 58.

# М.В. Есипова

## Сатирическая гравюра Кобаяси Киёттика «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

MARGARITA V. ESIPOVA, 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

### SUMMARY:

SATIRICAL ENGRAVING BY KOBAYASHI KIYOSHIIKA "HOW RAIJIN SCARED TILL DEATH 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

### СТАТЬЯ:

Карикатура Кобаяси Киёттика<sup>1</sup>, о которой пойдет речь в статье, посвящена событию Русско-японской войны на территории Китая: победе Японской армии

<sup>1</sup> Японские имена в статье пишутся в соответствии с японской традицией: на первом месте фамилия, на втором имя.



Илл.1. Кобаяси Киёттика «Как Райдзин до смерти напугал русских» (1904 г.)

в битве при Телиссу 14–15 июня 1904 года, заставившей Русскую армию отступить. (Илл. 1). Карикатура была создана 20 сентября 1904 года в городе Йосикава (ныне находится в префектуре Сайтама, регион Канто, Хонсю).

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

Творчество интереснейшего художника Кобаяси Киёттика (1847–1915) недостаточно 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 Киёттика.

После падения сёгуната и Реставрации Мэйдзи в 1868 году, он стал ронином и странствовал по Японии. В его биографии много белых пятен и мистификаций<sup>2</sup>. 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 года, а в 1862 году 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 годах 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

<sup>2</sup> Подробнее см.: [Очень разный Кобаяси Киёттика].

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 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 *магатама*<sup>3</sup>, то он является в первую очередь синтоистским символом, хотя ведет происхождение от китайского графического изображения мировых сил *инь* и *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 Азии<sup>4</sup>), 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 Хатиман<sup>5</sup> — 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 *сякюдзё*; 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 Фэншэнь), и это древняя континентальная (китайская или центрально-азиатская) традиция, восходящая, по крайней мере, к V–VI векам.

Статус божества Райдзина значительно повысился после попыток монгольского вторжения на Японские острова в XIII веке. Попытки эти были предприняты внуком Чингисхана Хубилай-ханом дважды: в 1274 и 1281 годах. Оба раза создавались мощные флоты, второй из которых, как считают военные специалисты, был на тот момент самым большим в мировой истории. 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 века, 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 Конгорикиси<sup>6</sup>). После XIII в. скульптуры божественных привратников Нио в ряде буддийских храмов заменили образы Райдзина и его «напарника» Фудзина (божество 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 веке он стал национальным символом непобедимости, ему был установлен памятник в г. Томи (префектура Нагано).

3 *Магатама* — изогнутая бусина из драгоценного камня в виде запятой, одна из трех регалий Императора Японии.

4 В Древнем Китае существовал культ барабана, которому перед битвой приносилась кровавая жертва [Maspero, p. 142].

5 Хатиман — божественный древнеяпонский император Одзин, правивший в 270–310 гг.

6 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 — «Держаше ваджру»). Один из них — Агё изображается с открытым ртом, другой, Унгё — с закрытым, их имена и мимика символизируют священный слог «аум». Статуя Агё помещается справа от ворот, а Унгё слева.

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 пары появляется на вотивной ступе, датируемой 501 г. из Чанъани<sup>7</sup> (ныне в Музее Бэйлинь г. Сианя) [*Tianshu Zhu*]. Чуть позже, в VI веке Лэй-гун и Фэнбо появились в росписях буддийского пещерного монастырского комплекса Могао-ку — «Пещеры непостижимых высот»<sup>8</sup> (близ Дуньхуана, провинция Ганьсу, Китай) — на фреске западного ската потолка пещеры № 249 (династия Западная Вэй, 535—556). 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 темноликой фигуры, держащей в поднятых руках солнце и луну, которую некоторые исследователи идентифицируют как асура<sup>9</sup> (что на наш взгляд требует уточнения<sup>10</sup>).

В Японии первые изображения Райдзина датируются VIII веком — 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»)<sup>11</sup> эпохи Хэйан в серии, посвященной *мёо* — видьярадхам<sup>12</sup> 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. (илл. 2.) Функция *мёо* (*видьяраджи*) 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 видьяраджи перешла к Райдзину. Интересно, что в сопутствующем



Илл. 2. Фрагмент свитка «Дзудзосё» («Собрание чертежей и изображений», XII в.)

рисунку в тексте персона Райдзина не называется и никак не комментируется. Отметим, что барабаны Райдзина имеют бочонкообразную форму, как и на упомянутой росписи 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.

В XII–XIII веках пара божеств — Райдзин и Фудзин были включены в «штат» 28 охранителей (яп. *нидзюхатибусю*) Тысячерукой Каннон<sup>13</sup>, который сложился в эзотерическом буддизме Китая в эпоху Тан в VII–IX веках (правда, там у Гуаньинь их было 24). 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 есть божество воздуха и ветра Футэн (яп. фу — «ветер», тэн — определенный класс божеств в буддизме), весьма опосредованно связанное с Фудзином; о включении Райдзина в пантеон этой традиции сведений нет, он стал самостоятельным божеством в народных верованиях.

В XIII веке в знаменитом храме Сандзюсангэндо<sup>14</sup> в Киото, где находится 1001 статуя Тысячерукой Каннон, в числе ее охранителей впервые появляются

7 В 618 г. (в эпоху Тан) город Чанъань (ныне Сиань) стал столицей Китая.

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

9 В буддизме асуры — падшие божества, гневные и воинственные.

10 Подробнее см.: [2].

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

12 В буддизме ваджраяны видьяраджи — божества-защитники от демонов, в буддийской иерархии они занимают третью позицию после будд и бодхисаттв.

13 Каннон, или Кандзэон (кит. Гуаньинь, или Гуаньшуньинь — 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 — Тысячерукая (Сандзюбосацу, санскр. Сахасрабхуджа) и Одиннадцатиликая (санскр. Экадашамукха) Каннон.

14 Официальное название этого гэндайского 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).



Илл. 3. Скульптура Райдзина из храма Сандзюсангэндо в Киото, XIII в.

скульптурные изображения Райдзина и Фудзина (школа Кэй, или Кэйха)<sup>15</sup>. Обе скульптуры ныне имеют статус национального сокровища Японии. (Илл. 3). Райдзин здесь изображен в окружении восьми барабанов (отметим, что восемь — не только символическое число в буддизме, но и магическое число в древних японских верованиях<sup>16</sup>). 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) музыки<sup>17</sup>. 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 Каннон<sup>18</sup>. Скульптор должен был быть знаком с изображением Райдзина в буддийском руководстве «Дзудзосё», и, вероятно, сознательно изменил форму барабанов (бочонкообразных) на форму народных плоских барабанов *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 придворной музыки *гагаку*).

Образы Райдзина с барабанами и Фудзина с мешком ветров становятся каноническими. Они как бы принимают на себя функции Нио, или Конгорикиси, — 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,

15 Подробнее см.: [3].

16 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.

17 По форме эти почти плоские барабанчики напоминают древнекитайские бяньгу (*biangu*), известные еще в царстве Чу (V–III вв. до н.э.) [8, р. 62], китайские плоские так называемые «драконовые барабаны» или древнекорейские *сон бук*, известные по росписям гробниц Когурё.

18 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.).



Илл. 4. Райдзин перед Вратами Грома храма-мавзолея Тайюин-бё в Никко. Фотография Майкла Рива (Michael Reeve), Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license

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 Тайюин-бё с могилой сёгуна Токугава Иэмицу (XVII в.) тоже есть подобные Врата Нитэммон со статуями двух божеств (у Райдзина здесь восемь барабанов). (Илл. 4).

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»)<sup>19</sup>: 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 повесили 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»<sup>20</sup>) 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

19 Основание храма связано с умилостивлением Тэндзина.

20 Тэн, или *тэнбу/тэмбу* (от санскр. дэва) в буддизме — это божества, рангом ниже бодхисаттв, к ним относятся четыре Небесных царя (яп. *ситэнно*), Бонтэн (Брахма), Тайсякутэн (Индра), Бэндзайтэн (Сарасвати); дзин= син/ками – название синтоистских божеств.



Илл. 5. Таварая Сотацу. Ширма храма Кэнниндзи в Киото

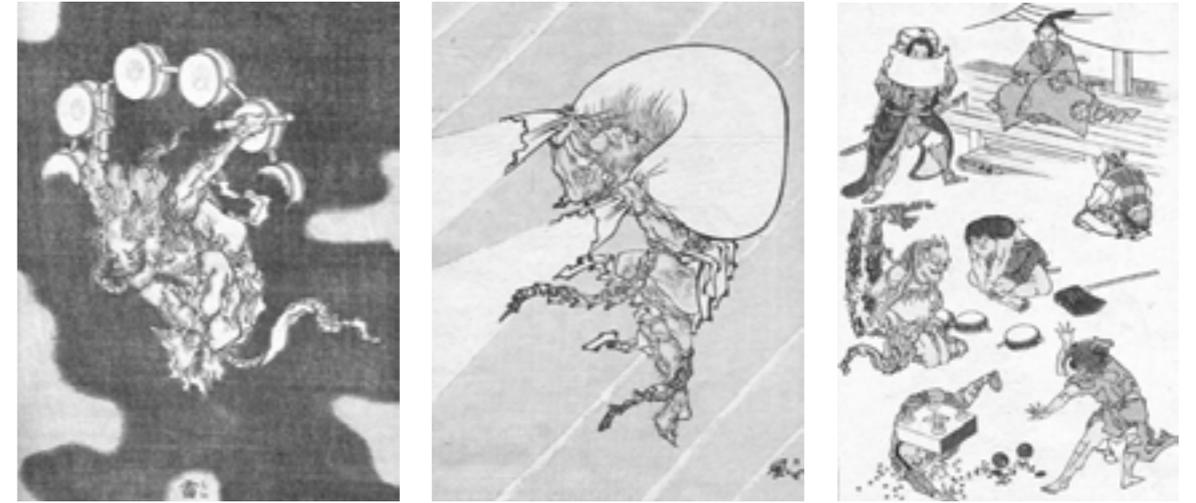
«Райдэн». (Позднее в репертуаре театра Кабуки появилась пьеса «Каминари»<sup>21</sup>.) Буддисты причислили Тэндзина к бодхисаттвам, а с распространением в стране неоконфуцианства, стали акцентироваться прижизненные таланты Сугавара-но Митидзанэ, и Тэндзин стал покровителем учености, божеством каллиграфии и словесности<sup>22</sup>. Но представление о воинственности божеств грома Икадзути (Икадзути-но ками) и Икадзути Тэндзина жива в народной памяти. Не случайно именем Икадзути японцы назвали 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) (Илл. 5) и Огата Корин (1658–1716; ныне ширма демонстрируется в Токийском Национальном музее; обе ширмы имеют официальный статус важного объекта 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.). (Илл. 6) В манга встречается пара — Райдзин и Фудзин, но есть и изображение одного Райдзина — как поверженного демона, прикованного

21 Обратим внимание на буддийское 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.

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



Илл. 6. Нацусика Хокусай. Манга. Нач. XX в.

к дереву. Облик его здесь сближается с персонажем народных верований *они* (аналогичным русскому бесу)<sup>23</sup>, 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 поверьями<sup>24</sup>. 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. (илл. 7). 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)<sup>25</sup>.

Интересно обратить внимание на один рисунок в стиле фэнтези, созданный в начале XXI века и размещенный на ArtStein (<http://artstain.deviantart.com>), где изображен древнейший персонаж синтоистского пантеона, почитаемый в ряде святилищ Японии, — божество ветра (а первоначально бури) Сусаноо в воинских доспехах. Его фигура окружена некими круглыми воздушными завихрениями, в которых явно «прочитываются» барабаны Райдзина. Таким образом художник создал «микс» Сусаноо–Райдзин, видимо, с целью обозначить синтоистское начало божества Райдзина, в котором все же преобладает буддийская составляющая.

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

24 Подробнее см. в статье: [6].

25 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]).



Илл. 7. Современное изображение Райдзина как персонажа мультфильма

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 «многосмысловых» 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 буддхисаттв. 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 нашествия.

#### Литература

1. Гамильтон С.Я. Записная книжка штабного офицера во время русско-японской войны». URL: <https://knigogid.ru/books/231655-zapisnaya-knizhka-shtabno-go-oficera-vo-vremya-russko-yaponskoj-voyny/toread> (Дата обращения 30.10.2018).

2. Есипова М.В. Иконография громовников-барабанщиков — японского Райдзина и китайского Лэйгуна // История и культура Японии 11 =History and Culture of Japan 11 / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». Институт классического Востока и античности. (Orientalia et Classica: Труды Института классического Востока и античности. Вып. I (LXXI). СПб. : Гиперион, 2018. С. 56-76.

3. 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.

4. Очень разный Кобаяси Киётика — <http://umbloo.livejournal.com/393178.html> (дата обращения: 30.10.2018).

5. Трубникова Н., Оказов И. Мандалы «Лотосовой сутры». URL: <https://www.torchinov.com/2012/05/11> (Дата обращения: 30.10.2018).

6. Штейнер Е. Манга-манга // Литературно-художественный журнал «Зеркало». № 35 (Израиль). URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=210> (Дата обращения 30.10.2018).

7. Maspero H. La Chine Antique. Paris: Presses Universitaires de France, 1955. 407 p.

8. 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.

9. Tianshu Zhu. The Sun God and the Wind Deity at Kizil. URL: <http://www.transoxiana.org/Eran/Articles/tianshu.html> (Дата обращения: 30.10.2018).

# Воробьева Д.Н., Ли Бинь

## «Двор сборщика податей». Перевоплощения одного сюжета в истории современной скульптуры Китая

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

ВОРОБЬЕВА ДАРЬЯ НИКОЛАЕВНА, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки ГИИ, доцент кафедры «Истории и теории декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С. Г. Строганова, доцент Института классического Востока и античности НИУ ВШЭ

darya\_vorobyeva@mail.ru

DARYA N. VOROBYEVA

PhD in Art History, Associate Prof. of HSE, Senior Researcher of SIAS (State Institute for Art Studies), Moscow

ЛИ БИНЬ, преподаватель, Художественная академия Педагогического университета Внутренней Монголии, Хух-Хото, Китай

am\_xiaofei110@163.com

LI BIN, Lecturer at the Faculty of Fine Arts in Inner Mongolia Normal University, China

### SUMMARY:

"RENT COLLECTION COURTYARD". REINCARNATIONS OF ONE SCULPTURAL GROUP IN THE HISTORY OF CONTEMPORARY ART

On October 1, 1965, a sculptural group consisting of 114 characters was opened in a small Chinese museum located in a former landowner's mansion in Sichuan province. Made of clay, the figures were placed in the space without a pedestal, emotionally demonstrating to the viewer different scenes of tax collection. The group, performed by students and teachers of the Sichuan Academy, turned out to be so expressive that they began to copy it. At first, copies spread throughout China, then to countries friendly to China. In 1972, the sculptural group was invited to participate in the Kassel Document, and in 1999 it was nominated for the main prize of the Venice Biennale. And in 2008, in different exhibition spaces in New York, not related to each other, two different copies

of the "Rent Collection Courtyard" were shown. The history of incarnations and its interpretation became the topic of this article.

**Keywords:** contemporary Chinese Art, realism, sculpture

### СТАТЬЯ:

В данной статье речь пойдет о скульптурной группе, название которой переводится с китайского языка как «Двор сборщика податей». И ей были уготованы многочисленные «перерождения». Смотря на нее в исторической уже перспективе, становится понятно, что это полноценный постмодернистский проект, осуществленный на нескольких уровнях в течение почти полувековой истории – художественный образ, претерпевший не одну переинтерпретацию. Нет единого взгляда в критической литературе ни на сам сюжет, ни на его значение, ни в одном его варианте, однако несомненна его значимость для истории китайской скульптуры и ее репрезентации в мировом художественном пространстве. Каждое появление очередного варианта вызывало бурную реакцию совершенно разных реципиентов в разных частях света.

### *Краткая история воплощений*

Изначальный вариант скульптурной композиции «Двор сборщика податей», созданный из глины в Сычуаньской академии художеств, явил себя миру 1 октября 1965 года. Эта впечатляющая инсталляция, состоящая из 114 глиняных фигур, выполненных в полный рост, экспонируется и сейчас в имении в доме Лю Вэньцзя, крупнейшего сычуаньского помещика, главного отрицательного героя повествования.

Скульптурная группа получилась настолько эмоционально выразительной, одновременно воплощая самые актуальные политические запросы, что было решено скопировать ее, выставив на обозрение публике в разных крупных городах Китайской Республики – в Шанхае, Ухане, Сиане и т. д., в том числе в столице – Пекине. Ни одно периодическое издание того времени не пропустило ее появление. С течением времени она не потеряла своего значения и была признана одним из наиболее существенных произведений китайской пластики XX века. Под влиянием «Двора сборщика податей» в то время по всей стране прошла мощная волна интереса к глиняной скульптуре, многие ВУЗы страны последовали тренду, заданному Сычуаньским институтом изобразительных искусств.

Именно скульптурную группу «Двор сборщика податей» хотел видеть в экспозиции, ставшей уже знаковой, Пятой кассельской Документы Харальд Зеeman. Это именно та «Документа», которая вывела на первый план фигуру куратора, показав выставку как единый проект [3]. Тем не менее даже сам факт неучастия стал важным для истории китайской скульптуры. Это как одна из непрожитых жизней этой скульптурной группы. Вообще, произведение было выбрано куратором не случайно и чрезвычайно метко, говоря о его заметной роли в мировом пространстве. Оно в полной мере соответствовало концепции выставки под названием «Осмысляя реальность. Мир образов сегодня», в

которой он стремился показать, как искусство способно отражать современную действительность в разных ее проявлениях.

Европейскому зрителю удалось познакомиться с известным произведением только в конце XX столетия в копии, выполненной Цаем Гоцяном при кураторской поддержке того же Харальда Зеемана для биеннале в Венеции. Здесь в полной мере удалось воплотить задумку Пятой кассельской Документы «Искусства действия», где большая часть произведений создавалась на месте. И именно эта скульптурная композиция заставила весь мир говорить о китайском художнике Цае Гоцяне. В настоящий момент он является одним из самых прославленных мастеров в мировом пространстве. В создании скульптур также принимали участие другие знаменитые художники – в настоящее время звезды мировой величины – Ай Вейвей, Чен Чжен, Чжан Хуань. Реакция на появление венецианской копии в самом Китае была резко отрицательной.

И последняя интерпретация скульптурной группы появилась в феврале 2008 года в Нью-Йорке, созданная командой того же Цая Гоцяна, но уже в рамках персональной выставки-ретроспективы в музее Соломона Гугенхайма. Проект был осуществлен не в полном объеме – были скопированы 72 фигуры и назван он был «Нью-йоркский двор сборщика податей».

Интересно, что в том же году, но уже в сентябре, в Нью-Йорке на выставке Азиатского общества, посвященной искусству периода культурной революции, была представлена часть одной из копий скульптурной группы, выполненных в 1960-х годах. Кстати, издание, выпущенное по поводу этой выставки, впервые предложило посмотреть западному зрителю на художественные произведения этого времени не только как на средства пропаганды, но как на работы, в которых можно прочесть и индивидуальность творца, и определенную свободу самовыражения [5]. Годом ранее скульптура была выставлена и в Европе. Это так называемая «путешествующая» копия была создана в 70-х годах XX века, но уже не из глины, а из стеклопластика и покрыта бронзовой краской.

#### *Техника создания*

Возможность репродуцирования была заложена изначально самой техникой, обращение к ней также можно трактовать в контексте постмодернистского проекта. Реконструируется забытая к тому времени технология, по которой создавались средневековые буддийские скульптуры. Это глина на деревянно-металлическом каркасе. Данная технология значительно удешевляла процесс создания скульптуры, что было чрезвычайно актуально в условиях функционирования китайского искусства того времени, при недостатке средств и одновременно масштабных политических запросах в рамках огромной страны, позволяя к тому же производить образы значительно быстрее. Для усиления выразительности образов, глаза были сделаны из стекла, что также было заимствовано из буддийской пластики. Своим персонажам скульпторы вложили в руки реальные предметы, характерные для крестьянского быта.

Обращение к технологии производства идеологически значимых образов в рамках другой идеологической парадигмы было продолжено художниками следующего поколения, использовавшими эту технологию и образы уже в своих целях.

#### *Коллективная скульптура Сычуаньского института изобразительных искусств*

Итак, начнем с более подробного рассказа о первом воплощении. 1 октября 1965 года была официально открыта скульптурная группа, ее создатели торопились закончить композицию к национальному празднику – Дню образования КНР. Работа же над скульптурной группой была начата в июне того же года. Эскиз неоднократно пересматривался, и, наконец, было утверждено 114 персонажей: 82 персонажа мужского пола, 32 женского, из которых 17 пожилых людей и 18 детей, и фигурка собаки. В скульптуре всего насчитывается 96 «положительных» персонажей, 18 «отрицательных». Для высокой степени реалистичности, все персонажи выполнялись с натуры. На многие роли были приглашены актеры сычуаньской оперы, театральность поз и жестов очень хорошо читается. Тщательно прорабатывались сюжет и детали. Все персонажи выполнены в натуральную величину, изображены максимально реалистично с мельчайшими подробностями. И все острохарактерные.

Авторами скульптуры являются преподаватели и студенты факультета скульптуры Сычуаньского института изобразительных искусств, работавшие в сотрудничестве с народными художниками.

«Двор сборщика податей» был создан для экспонирования в усадьбе Лю Вэньцая [1] в уезде Дай провинции Сычуань, поэтому некоторые исследователи называют группу «сайт-специфичной инсталляцией», однако, вследствие совершенно иного назначения скульптуры, это все же существенная натяжка. Вообще, заказ на скульптуру исходил от музея, который вместо обычных диорам, рассказывающих о жизни в селении, решил заказать фигуры не из папье-маше ремесленникам, а настоящим скульпторам. Генезис подобной скульптуры также гораздо ближе, пожалуй, к религиозному, чем актуальному искусству – храмовым инсталляциям, которые наглядно демонстрировали те или иные важные сюжеты. Достаточно вспомнить хотя бы образы монахов в буддийских храмах, находящиеся в одном пространстве со зрителем, выполненные без постамента в максимально натуралистичной манере, традиция изготовления которых в Китае уходит в средневековый период. В древности это была погребальная пластика.

Темой скульптуры стала жестокая эксплуатация и угнетение крестьян феодальным классом помещиков. Реализовано много сюжетных сценок: сбор ренты, ее проверка, подсчет и взвешивание денег, выбивание денег, стычка и т.д.

Следует отметить, что появление «Двора...» совпало по времени с предложением Мао Цзэдуна использовать «классовую борьбу как ориентир», это время т.н. «левого уклонизма», движения хунвейбинов. И тема скульптуры продиктована была именно политическим заказом. Однако изначально

произведение было создано группой весьма романтично настроенных молодых скульпторов, находившихся в поиске истины и стремившихся выразить глубину жизни. Они провели своеобразные «полевые» изыскания, опросив свидетелей исторических событий того времени и выслушав жалобы людей, пытаясь обобщить самые искренние чувства и отразить историческую правду о притеснениях крестьян в феодальном Китае. Именно это определило то, что «Двор сборщика податей» не стал простой политической агиткой, а обладает чрезвычайно высокой художественной и исторической значимостью. Своим появлением это произведение вызвало фурор по всей стране [4] и продолжает влиять на китайское искусство и сейчас.

#### *Сюжет и его воплощение*

Композиционно в «Дворе сборщика податей» можно выделить четыре основных сюжета: от точки минимального накала – сбора ренты, через подсчет, проверку и вымогание денег к точке максимального накала – стычке, символизирующей революционную борьбу. Эти этапы демонстрируют рост эмоционального напряжения: поборы несправедливы, несправедливость подкреплена насилием, несправедливость насилия ведет к отчаянию, а отчаяние – к ярости обреченных и революции. Такова драматургия разворачивающегося на глазах зрителя действия, поданного весьма театрально.

В первой сцене крестьян вынуждают платить арендную плату за землю, сборщик стоит спиной к зрителю со своей сторожевой собакой, следя за работающими крестьянами, которые толкают тачки, несут коромысла и тюки. Первой в группе стоит сухонькая старушка. Она только что вошла во двор, отложила корзину и согнулась, опершись на трость в руке, чтобы дать отдохнуть уставшему телу. Выглядывающая из корзины голова курицы служит указанием на то, что даже пожилым людям приходится отдавать последнее, вот эту, возможно, единственную курицу, чтобы покрыть часть долга по аренде помещичьей земли. Перед ней старик с телегой и ребенок, впрягшийся в нее, словно тягловый скот. Рядом с ними сгорбившийся под тяжестью мешков с зерном пожилой мужчина с супругой и невесткой с дочкой – их маленькой внучкой – три обреченных на нищенское существование поколения.

Далее мы видим вдову с сыном. Эта группа оказывает еще более сильное эмоциональное воздействие на зрителя, шокируя его. Она тянет своего почти обнаженного сына с открытым ртом и лицом, обращенным к небу. Выражение онемения и безысходности застыло на их лицах. Из-за изнеможения и полного бессилия перед трудностями она выглядит оцепеневшей и отчаявшейся. За ее спиной маленькая девочка, скорчившаяся, словно в агонии. Она выглядит так, словно находится на грани жизни и смерти. Люди в этом сюжете, борющиеся за жизнь в земном аду, вызывают бесконечное сострадание.

Во второй сцене слуги помещика проверяют плату крестьян. У входа в дом Лю Вэньцай один из его слуг с нарочитым высокомерием наступил на перевернутую корзину, зачерпнув из нее горсть неочищенного проса, наступая

на сбитого с ног немощного старика, который изо всех сил пытается удержаться и не упасть на землю, закрывая грудь от ударов. Видя, что старик падает, мужчина средних лет спешит удержать маленького внука старика. Последний же так испугался, что не мог не заплакать, на его лице видны слезы. Благодаря этой тонкой детали скульптура должна была заставить людей сопереживать угнетаемым и испытывать ненависть к их классовым врагам, осознать несправедливость феодального общества.

Затем мы видим крестьянина с обнаженным торсом, занимающегося сушкой проса. Напряжение, в котором находится фигура, показывает, насколько тяжелую работу он вынужден выполнять ради господ. Видя, что большая часть проса, которое они принесли, выбрасывается как негодная, у крестьян на лицах застывает обида и отчаяние. Но можно ли их выразить, когда по двору ходит слуга с кнутом?

Далее сцена взвешивания проса, где бесправие и отчаяние крестьян сталкивается с жестокостью и произволом слуг Лю Вэньцай. Это момент, когда закладывается основа для последующего прямого конфликта.

В третьей сцене разозленные крестьяне стоят перед счетоводами, во главе которых Лю Вэньцай. Это визуальное противостояние и является кульминацией произведения. Лю Вэньцай – единственный образ во всей композиции, в основе которого реальный прототип. Скульптор расположил фигуру помещика в центре сюжета противостояния, разворачивающегося во время подсчетов, показывая его власть. Та появляется сцена конфронтации и острой борьбы между двумя классами. Его образ – очень жестокий помещик, который эксплуатирует бедных крестьян, держа в руках буддийские четки. На его лице презрительное выражение. Но встретившись с яростью крестьян, граничащей с мятежом, он очень напуган: его движения переданы так, словно он пятится в ярости, одновременно боясь сопротивления крестьян.

Позади образа Лю Вэньцай располагаются фигуры его приспешников – офицеров, солдат и членов местных парамилитарных тайных обществ *пао-гэ* с оружием, которые хватают молодых крестьян. Появление этих людей в композиции было призвано отразить особенности личности Лю Вэньцай и представить зрителю все социальные слои, которые поддерживают режим.

После череды притеснений, пламя ненависти к помещику постепенно разгорается. На переднем плане происходит конфликт между двумя социальными силами – мы видим старика, спорящего с главным управляющим, сбитого с ног приспешниками Лю Вэньцай. Хотя мы не видим его взгляда – правая рука со вздувшимися сухожилиями, удерживающая вес тела, словно готовясь дать отпор, а левая рука, указывающая на врага, будто излучает пламя ненависти. Следует отметить и малозаметную деталь: правая нога старика застыла в напряжении, пальцы на ней сжаты. Это свидетельствует о том, что он чрезвычайно зол и пытается встать, чтобы противостоять врагу. Хотя его внука уже схватили солдаты, он все еще борется, не сдаваясь, хотя и его держат двое солдат.

Скульптор показал и храбрость молодежи, прибегнув к композиционным приемам, передав в пластике движений силу, создающую контраст с солдатами и реакционными ополченцами. А рядом старушка, которая опустила правую руку, чтобы закрыть испуганную маленькую внучку, в левой руке – костыль. Женщина словно оплакивает несправедливость мира.

Следующая сцена показывает те жестокие методы, которые использовал помещик, чтобы выбить арендную плату: многих людей отправляли в тюрьму, где подвергали жестоким телесным наказаниям, некоторых заставляли продавать своих детей, у кого-то отбирали последнее, разлучали семьи, обрекая их на вымирание. Вот молодая девушка, несущая пустую корзину, она в отчаянии бьет себя в грудь, не зная, как выжить, вот слепой старик держит купчую о продаже самого себя, потому что если нечем заплатить, то единственное что он может – продать себя или внучку; вот женщина, которую тащит солдат Лю Вэньцая, она пытается отдать своего ребенка, чтобы спасти мужа, которого держат рядом с завязанными глазами; вот плачущую женщину со связанными за спиной руками сбивает с ног солдат помещика. Этот групповой образ невероятно живой, эмоционально насыщенный, вгоняет смотрящего в состояние сильнейшего сопереживания.

Последний шаг – показать, что там, где есть угнетение, есть и сопротивление. И в последних сценах мы это видим. Проявления борьбы здесь разнообразны, но обида, мудрость, открытое противостояние так или иначе ведут к революции. Финальная сцена – это группа крестьян, не выдержавших угнетения и решивших присоединиться к партизанам. Наступает новый виток борьбы.

Таким образом, эти четыре большие сцены, показывая нарастание и падение эмоционального напряжения, развиваясь от статичного спокойствия к действию, глубоко задевает эмоциональные струны души зрителя.

#### *Первые копии*

Драматургически выверенная композиция произвела настолько сильный эффект, что правительство приняло решение создать копии и разместить их в крупных городах Китая, сделав символом несправедливости ушедшего времени, победу над которой одержала коммунистическая партия. Копирование предметов искусства в коммунистическом Китае было делом совершенно заурядным [2]. Копии произведений почти не меняли сюжета, однако если изначально произведение создавалось для определенного контекста, было размещено в имени основного персонажа, как бы демонстрируя реально происходившие когда-то события, то оно несомненно обладает большей правдивостью. Последующие копии, выставленные в разных городах, уже не имели, конечно же, той эмоциональной правдивости. Более того, безымянная коллективная скульптура копировалась и с изменениями, то есть не сохранялось ни авторство, ни целостность композиции.

Примечательна копия, созданная в 1966 году, то есть уже после официального начала Культурной революции, для столицы страны – Пекина.

Количество персонажей в ней было увеличено до 119, некоторые заменены. Изменения коснулись завершающей композицию группы, в которой показана борьба народа с угнетателями. Фигуры гораздо активнее демонстрируют дух сопротивления. Усиление военной составляющей призвано было проиллюстрировать знаменитые слова лидера Мао: «Политическая власть исходит из ствола винтовки». Таким образом, скульптура получила актуальную политическую окраску. Эта «усовершенствованная» под влиянием веяний времени копия скульптурной композиции, выставленная в столице, вызвала бурную реакцию всех слоев населения. Чтобы ее посмотреть, выстраивались очереди. Газеты писали, что многие зрители приходили не по одному разу, а по четыре-пять раз, снова и снова отстояв длинную очередь. Многие из них были простыми людьми – солдатами, крестьянами, рабочими и соответственно ассоциировали себя с тем или иным персонажем. Газеты рассказывали историю женщины, остановившейся у фигуры девочки, проданной в уплату ренты и узнавшей в ней себя. Хотя в скульптурной группе, помимо главного персонажа, нет реальных исторических прототипов, сюжеты, изложенные в ней, были настолько типичны,



Илл. Фрагменты инсталляции «Двор сборщика податей» (копия из стеклопластика) на биеннале в Кванджу, 2010 г.

что задевали струны души каждого. В газетах того времени публиковалось множество откликов на скульптуру<sup>1</sup>.

Помимо Пекина, копии создавались для Гуаньчжоу, Шанхая, Вушаня, Сианя, Чунцина и т.д. Копии делались по фотографиям, то есть по сути не являлись точными копиями, но перевоплощениями [6, p. 126].

#### *«Путешествующая копия» «Двора сборщика податей»*

И один из сюжетов о копировании скульптурной композиции связан с так называемыми «путешествующими» копиями. Впервые о необходимости создания «путешествующих» копий китайское правительство задумалось уже в 1967 году. Тогда Комитет по культурному развитию заказал гипсовые копии мастерам из Сычуани, Шанхая и Пекина. Известно, что две из них послали в Албанию и Северный Вьетнам [6, p. 126].

И уже в 1970-х годах решили создать копии из стеклопластика, покрытого медным напылением, как наиболее долговечные, которые можно было бы показывать на временных выставках. В 1974–1978 годах была произведена полноценная копия скульптурной композиции из 114 фигур. В 1987 году ее впервые представили за границей – в Торонто, а затем в Японии, и впоследствии в разных городах Китая. После выставочного турне эта работа вернулась в Сычуаньскую художественную академию, где сейчас и находится.

Европейской же аудитории удалось увидеть копию только в XXI веке<sup>2</sup>. В 2009 году она экспонировалась во Франкфурте в Schirn Kunsthalle на выставке, посвященной периоду «культурной революции». Годом ранее выставлялась в США. Интересно, что именно в 2008 году в Нью-Йорке были показаны две концептуально разные копии наиболее известного китайского скульптурного повествования. На рассматриваемой далее ретроспективе Цая Гоцяна в феврале и осенью – на крупномасштабной выставке, организованной Азиатским обществом, посвященной «культурной революции». По политическим причинам правительство Китая отказалось поддержать инициативу и выставлять работы периода «культурной революции», вследствие чего музеи не могли выдавать произведения из своих фондов. Известно, что работу «Двор сборщика податей», как знаковую для этого времени, запрашивали у Сычуаньского института.

#### *Венецианский двор сборщика податей, 1999*

Острая характерность скульптурной группы для породившего ее места и времени, заставили Харальда Зееманна просить китайское правительство предоставить скульптурную группу на «Документу» еще в 1972 году. Несостоявшееся путешествие скульптурной группы или ее копии в тот год имело реальные последствия спустя более чем полтора десятилетия. Куратором Венецианской биеннале 1999 года был тот же Харальд Зееманн. Вообще он много

сделал для продвижения китайского искусства на мировую арену. Так, в 1993 году он представил 16 китайских художников на Венецианской биеннале. И все эти годы не оставлял надежды показать скульптуру «Двор сборщика податей» в Европе. И в 1999 году молодой скульптор Цай Гоцян загорелся идеей сделать копию, привлекая к созданию команду китайских мастеров.

Цай Гоцян с 1996 года уже жил в Нью-Йорке, детство же его пришлось как раз на период «культурной революции». И скульптура ему была хорошо известна, так как являлась знаковым произведением своего времени. В собственных работах он смешивает восточное и западное, часто играя с разными гранями китайской культурной памяти. Порох, как известно был изобретен в Китае, как и техника живописи тушью, каллиграфия и чань-буддизм и т.д.

Венецианская копия, выполненная также в технике глиняной скульптуры на каркасе, была создана уже в парадигме концептуального искусства. Здесь играет роль не сама форма, а идея повторения формы в ином окружении, ином контексте. Цай Гоцян специально не обжигает готовую скульптуру, давая ей высохнуть, покрыться кракелюрами и распасться. В экспозиции была не просто представлена скульптурная группа, но процесс ее создания и опять же использовался традиционный для китайского искусства метод коллективной работы. Помимо него над композицией работали еще несколько китайских скульпторов, в том числе студенты. Причем именно процесс работы автор концепции выводит на первый план. Ему было важно показать работу мастеров, безымянных авторов китайской скульптуры, вспоминая о первой композиции, о тех, кто делал ее от чистого сердца, веря в будущее, в идеи Мао. В своей работе скульпторы опирались на фотографии версии 1967 года, выполненной из гипса. Для работы мастера заняли большой зал Арсенала.

Это был один из первых примеров презентации китайским художником в Европе такой масштабной работы. Западные художественные критики увидели порицание маоистского режима, вручили высшую награду биеннале – Золотого льва. Тем не менее сам Цай Гоцян никогда не говорил, что вкладывал в свою работу критическое отношение ни к существующему строю, ни к прошлому своей родины, выражая через знаковое произведение своего времени. Европейский зритель трактовал скульптуру через призму собственного мировоззрения, интерпретируя по-своему. К примеру, разрушение, которое с точки зрения восточного мировосприятия может быть прочитано как течение времени, круговорот бытия, европейцами трактовалось как тщетность всего, неизбежность конца и гибель, указывала на крушение мечты о социализме в Китае. В данном произведении Цай Гоцян присоединил к образу скульптурной группы эфемерность, давая возможность концептуального прочтения известному китайскому творению.

Китайские же критики трактовали произведение Цая Гоцяна в духе неокOLONIALИЗМА, обвиняли в нарушении авторских прав. Развернулись дебаты на разных площадках о правомерности подобного действия со стороны давно эмигрировавшего художника. И закончилось все тем, что Сычуаньская академия

1 Часть отзывов была опубликована и переведена на английский язык, доступна сейчас в онлайн-формате на сайте, посвященном культурной революции в Китае [4]  
2 URL: <https://fadmagazine.com/2009/07/28/the-schirn-kunsthalle-will-show-the-chinese-sculptural-group-rent-collection-courtyard/>

художеств, ссылаясь на Бернскую конвенцию решила выдвинуть иск против художника и руководства Венецианской биеннале, в частности ее куратора Харальда Зееманна. Но заявление было признано бездоказательным и отклонено.

#### *Нью-Йоркский двор сборщика податей, 2008*

В 2008 году Цай Гоцян представил новую версию скульптурной группы в музее Гугенхайма, куда его пригласили директор Томас Кренс и куратор азиатской коллекции Александра Манро. Как и в Венеции, художник со своими помощниками изготавливали скульптуры по той же технологии из глины, без обжига. Высыхая, глина трескалась и рассыпалась прямо в экспозиции... Эта концепция имеет много трактовок. Прежде всего, это хрупкость мира, многодельного творчества, созданного руками человека, рассыпающегося на глазах, служит противоположностью реди-мейдам, выставленным художниками. Как было написано в *The New York Times*, в рецензии на эту работу *It is an altogether mind-twisting play on ready-mades, originality, cultural miscegenation and the often thin membrane between reactionary and progressive forces in both art and life*<sup>3</sup>. («Это и умопомрачительная игра таких категорий как рэди-мэйд, уникальность, смешение культур и одновременно обнаружение тонкой грани между реакционными и прогрессивными силами как в искусстве, так и в жизни»).

Если сравнивать с оригиналом, то образы этой реплики, будучи временными, выполнены гораздо небрежнее – нет той детальной проработки, натурализма, к которому стремились создатели изначальной пластической интерпретации.

#### *Заключение*

История художественного образа «Двор сборщика податей» чрезвычайно интересна и показательна. В ее интерпретации не только в словах искусствоведов, но и в самих художественных формах, произошел существенный концептуальный поворот. Технология изготовления не помешала его сделать, скорее помогла. Выбранный, чрезвычайно удобный метод изготовления скульптур на каркасе, позволял быстро делать копии. Таким образом, благодаря рассмотренному сюжету технология создания глиняной скульптуры на каркасе в истории китайского искусства прошла путь от религиозной буддийской пластики, через политически ангажированную скульптуру до актуальной версии в работах Цая Гоцяна. Это переиспользование (re-use, популярный в настоящее время термин в западной науке) технологии изготовления, транспозиция из одной культурной парадигмы в другую демонстрирует разные возможности подобной технологии. Другой особенностью всех копий является использование коллективного метода работы – характерная черта масштабных произведений современного Китая, где очень редко можно увидеть даже фамилии авторов, а если обратиться к истории, то и не только современного. В случае Цай Гоцяна – это именная скульптура, но, по сути, над произведениями работает целая команда профессионалов, остающихся анонимными.

#### *Литература*

1. *Исаева Л.И.* Помещик Лю Вэньцай: исторический пример манипулирования общественным сознанием в Китае. М.: ИДВ РАН, 2022.
2. Оригинал и повторение: Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока: Сборник статей. Ред.-сост. П.А.Куценков, М.А.Чегодаев М.: ГИИ, 2014.
3. *Яичникова Е.* Харальд Зееман, изобретатель кураторства // URL: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/15775/>.
4. Appraisals of “Compound Where Rent Was Collected” // *Chinese Literature* № 4, 1967, pp. 111-121. [http://www.morningsun.org/stages/rent\\_appraisals.html](http://www.morningsun.org/stages/rent_appraisals.html)
5. *Art and China’s Revolution* / Edited by Melissa Chiu and Zheng Shengtian. Asia Society, New York, 2008.
6. *Ericson B.* Rent Collection Courtyard, Past and Present // *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-76 (Contemporary Chinese Studies)* / Ed. King R. UBC Press. p. 121–135.
7. Cultural Revolution, Chapter 2. Expatriate Artist Updates Maoist Icon and Angers Old Guard, *The New York Times*, August 17, 2000.
8. *Gladston P.* Contemporary Chinese Art: A Critical History, Hong Kong: Reaction Books, 2014. 256 p.
9. *Rent Collection Courtyard: Sculptures of Oppression and Revolt*, Beijing: Foreign Languages Press, 1968. 84 p.
10. Wu Hung. *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West, I I*, Institute of International Visual Arts. // Hong Kong: New Art Media, 2001.

3 URL: <https://www.nytimes.com/2008/02/22/arts/design/22cai.html>

# Е.О. Кузина

## Заметки об авангардном ашраме. Мирра Альфасса: художница или гуру?

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КУЗИНА ЕЛИЗАВЕТА ОЛЕГОВНА, кандидат искусствоведения, научный сотрудник НИИ РАХ, член Международной ассоциации критиков и историков искусства (АИС)

asilandco@yahoo.com

LIZA KUZINA, PhD in Art History, Researcher, Russian Academy of Arts, member of the AIS AICA

### SUMMARY:

NOTES IN AN AVANT\_GARDE ASHRAM. MIRRA ALFASSA: ARTIST OR GURU?

This article is devoted to the work of the mystic and artist Mirra Alfassa (1878–1973), or "The Mother" — the name by which she became widely known after her associate Sri Aurobindo (née Aurobindo Ghosh) pointed out that she was an incarnation of the goddess Shakti. The point of addressing the activities of the Ghosh and Alfassa circle as part of a study of twentieth-century Indian art may not seem obvious at first. And yet, such a study is necessary for several reasons. First, the work of these communities produced objects of art, and Mirra Alfassa had an artistic background before taking on the role of spiritual leader. Second, the organization of spiritual centers and the creation of new teachings is a life-creating project. Here arises perhaps one of the central questions of modernist aesthetics — the question of the boundaries of art and life. Indian modernists addressed the same question, and among the first to do so was Rabindranath Tagore (1861–1941), who organized the Kala Bhavan Art Institute on the site of an ashram in Shantiniketan. Then similar tasks were set for themselves by younger generations of Indian artists. Thus, Mirra Alfassa's work as a mystic, writer and artist in India, which became an unusual continuation of her artistic activity in France, reflects ideas and even artistic motifs common to all Indian modernism. Their identification and analysis contribute to a better understanding of the intellectual context of the era in which modern art in India was born.

**Keywords:** Mirra Alfassa, Indian Contemporary Art, modern art, ashram.

### СТАТЬЯ:

Тема границ искусства и жизни в творчестве французской художницы Мирры Альфасса отражает совпадение нескольких траекторий. Во-первых,

это поиск нового коллективного самосознания и культурной идентичности. Во-вторых, это может быть рассмотрено как параллель жизнестроительным практикам авангарда. И, конечно, это интерес к Востоку как к более аутентичной форме духовной и культурной жизни — тема, которая ярко выражена в искусстве модернизма эпохи *fin-de-siècle*.

Настоящая статья посвящена специфической истории, которую также можно рассматривать как частный случай исследований памяти. Художница, о которой пойдет речь, преобразовала свою идентичность, отказавшись от собственной, и трансформировала весь свой опыт в нечто совершенно новое. Мирра Альфасса, художница еврейского происхождения, стала гуру и приняла имя, переводимое как «Мать», как сподвижница Шри Ауробиндо Гхоша, знаменитого индийского мыслителя и гуру, основателя учения об интегральной йоге.

Вместе с гуру Ауробиндо в середине 1920-х годов они создали ашрам на юге Индии в городе Пондичерри, поступательно реализуя идею нового сообщества, функционирующего по радикально иным, отличающимся от других сообществ, законам. Позже она организовала так называемый «Город будущего» — Ауровиль. Оба эти ашрама функционируют и сегодня.

Так как и Мирра Альфасса, и Ауробиндо Гхош получили фундаментальное западное образование и естественным образом впитали европейскую культуру, можно рассматривать предысторию их ашрама не только как часть общеиндийского национально-освободительного движения, но и как продолжение развития европейской мысли и эстетики. Это позволяет интерпретировать их работу в контексте идей социального переустройства Шарля Фурье (1772–1837), чья концепция фаланстеров — замкнутых автономных сообществ, была реализована в 1902 году в Париже. Аналогии и параллели могут быть найдены и в проектах русского космизма (научно-футурологических течений начала XX века), включающих, в частности, «космическую философию» Константина Циолковского, и в теософии, которую иногда рассматривают как движение, возникшее в русле идейных поисков мирового космизма<sup>1</sup>. Примечательно, что в 1882 году теософское общество переносит свою штаб-квартиру из Нью-Йорка в окрестности Мадраса.

В связи с ашрамами Шри Ауробиндо и Матери, конечно, следует акцентировать внимание на наличие в Индии исторически сложившейся традиционной формы жизни в ашрамах, обителях религиозной жизни.

Однако, прежде, чем перейти к самому проекту, хотелось бы обратиться к истории семьи Мирры Альфасса. Ее родители происходили из еврейской среды — мать Матильда Исмаун (*Mathilde Ismaun*) принадлежала к египетской еврейской общине, а отец Мойше Маурицио Альфасса (*Moïse Maurice Alfassa*) был из турецкой диаспоры. По замечанию Кеннета Роббинса, исследователя еврейской

<sup>1</sup> Можно вспомнить о более отдаленных от оккультизма социологических разработках русского философа Александра Богданова, о его идеях бесклассового общества и равновесных систем.

культуры в Индии, один из предков Мирры по отцовской линии — выдающийся толкователь Талмуда, один из создателей еврейского права, автор «Книги законов» («Сефер ха-халахот»<sup>2</sup>), один из духовных лидеров иудейского мира Испании и Северной Африки XI века, раби Исаак Альфаси.

Итак, Мирра Альфасса выросла в престижном районе Парижа, в состоятельной семье, получила прекрасное для девушки своего времени образование. Она музицировала с ранних лет, брала уроки академического рисунка и живописи, в частности, в Академии Жюлиан, где училась до 1897 года. В том же году она вышла замуж за художника из известного парижского художественного семейства Анри Мориссе. Один из ранних образцов ее живописи – копия с японской ксилографии, исполненная в технике масляной живописи. Напомню, что именно на рубеже XIX и XX столетий японская художественная культура и особенно гравюр *укиё-э* оказали значительное влияние на развитие европейского изобразительного искусства.

Несколько иллюстраций к статье могут дать яркое представление о творческой индивидуальности Мирры Альфасса. Следует отметить, что в серии женских портретов прослеживаются аллюзии творчества выдающегося французского символиста второй половины XIX века Гюстава Моро. В одной из работ того же парижского периода, «Видение», уже проступают мистические настроения художницы.

В этой связи хотелось бы отметить, что понятие «видение» в будущем будет очень близко творческому мироощущению Мирры, проявившись, в частности, в манифестации ее идентичности как «Матери». Она постоянно ссылается на спиритические переживания или видения, сопровождавшие ее на протяжении всей жизни. В частности, одно из ярких переживаний тринадцатилетней Мирры — парение над городом в золотистом одеянии, которое развевалось над крышами, превращаясь в подобие большого золотого купола, от прикосновения к которому излечивались те многочисленные дети старики и взрослые, которые приходили к ней. Это напоминает об архитектурном образе Ауровиля, построенного уже в конце ее жизни.

Как живописец Мирра продолжала участвовать в выставках Салона Национального общества изящных искусств, (например, в 1905 году), и что особенно интересно в Осенних салонах между 1903 и 1905 годами. Именно они способствовали утверждению признания А. Матисса, О. Редона, Н. Рериха. И творчество Матисса Мирра особенно выделяла, отмечая в его искусстве «чувство гармонии и красоты».

Альфасса-художница и Альфасса-мистик существовала в разных контекстах, которые влияли на ее творчество, находя воплощение в работах.

Искусство Японии, значимость которого для европейской художественной культуры мы отметили выше, особенно притягивало Мирру. В стране

2 Эту книгу используют и сегодня для изучения Талмуда, она также известна как «Маленький Талмуд».

Восходящего солнца она провела несколько лет. Вот что писала художница в 1929 году:

*«Японская культура, более, чем какая-либо другая в последние время, иллюстрирует эту истину: истинное искусство цельно и гармонично; оно едино и составляет одно с жизнью. Вы видите нечто от этой сокровенной целостности в Древней Греции и древнем Египте; ибо там картины и статуи и все предметы искусства сделаны и соотнесены как часть архитектурного плана строения, каждая деталь — часть целого»*

Беседа 28 июля 1929 года<sup>3</sup>.

В Японии она встречалась с Рабиндранатом Тагором, путешествовавшим в эти годы по миру с публичными лекциями, которые должны были представить интеллектуальному сообществу проект международного образовательного центра — университета Вишва бхарати. Его задачами должны были стать: объединение новых достижений различных национальных культур и символическое перемещение центра индийской культуры в Шантиникетан.

Показательно, что именно обращенность в будущее была главной чертой интеллектуальной деятельности как Мирры, так и Ауробиндо. Вот, что отмечал он в 1909:

*«Начиная с 1907 года мы живем в новой эре, которая полна надежды на Индию. Не только Индия, но и весь мир будут свидетелями переворотов и революционных изменений, когда высокое станет низким, а низкое высоким. <...> Угнетаемые и подавленные должны подняться, человечество и нации будут вдохновлены новым сознанием, новой мыслью, и новые усилия будут предприняты для достижения новых целей. В условиях этих революционных перемен Индия станет свободной».*

В системе интегральной йоги Ауробиндо человек — лишь переходное существо, которому еще предстоит вступить в «супраментальную» стадию сознания. Такая тотальная ориентация на будущее характерна и для философии космизма. Любопытно, что символ ашрама Шри Ауробиндо и символ Космического общества Макса Теона — первого учителя Матери, очень похожи между собой. С Максом Теоном Альфасса встретила в начале нового века. Его можно назвать одним из родоначальников космического движения, учение соединяло каббалу и Веды, и считало, что до разделения различных традиций, предсуществовало некое общее знание о мире, поэтому есть необходимость его собирать по крупицам. Также Альфасса встречалась в Париже с известной исследовательницей спиритуализма и буддизма, мистиком Александрой Давид-Неэль, которая, в свою очередь, общалась с Еленой Блаватской. Очевидно, что учение Матери и Ауробиндо было тесно связано с космизмом. Вместе с Полем Ришаром и Ауробиндо Мирра Альфасса выпускала журнал «Арья». В нем публиковался и Артур Авалон, знаменитый исследователь тантризма.

3 «Странички из жизни Матери» // Пондичерри: Ашрам Шри Ауробиндо, 1978. Том 1, С. 206.

Как это ни парадоксально, оставаясь в рамках символизма, как живописец, в проекте своего «ашрама» Альфасса оказывается, ближе к русскому авангарду с его проектом тотального произведения искусства, непосредственно изменяющего как жизнь художника, так и жизнь сообщества, к которому он принадлежит.

Впрочем, если авангард в некоторых случаях был ориентирован на разрыв с традицией, проект Мирры Альфасса стремится войти в уже существующую традиционную систему. В этом контексте принципиальное значение приобретает архетипическое имя — Мать (The Mother), данное ей Ауробиндо. Он отождествляет Альфасса не просто с Индией, но с Индией будущего.

Глубже осмыслить и прочувствовать духовную эволюцию Мирры Альфасса, пройденную ею за несколько десятилетий жизни, можно обратившись к ее собранию афоризмов и наименований цветущих растений, которое она издала под названием «Цветы и их духовное значение».

Опыт создания ашрама для Мирры Альфасса безусловно имел значение главного духовного итога. В рамках жизни ашрама она смогла написать многотомный труд об образовании. И, соответственно, жизнь ашрама развивалась по этому сценарию: и дети, и взрослые, находясь в мультикультурной среде, изучали несколько иностранных языков и обучались живописи, при этом Мирра разрабатывала композиции совместно с учениками. Такой же совместный характер носило и музицирование, запись песен и исполнение мантр.

Духовный и творческий путь, пройденный Миррой Альфасса, — яркое и убедительное свидетельство того, что для нее не существовало границы между искусством и жизнью. Обретая новую личностную идентичность как «Мать», она отказывается от насыщенного культурного прошлого ее предков, принадлежащих к иудейской традиции, во имя принципиально нового духовного опыта будущего, где синкретичность искусства, религии и жизни приобретают подлинно симбиотический характер.

Проект Мирры Альфасса вышел далеко за рамки принятых норм искусства и переместился, скорее, в сферу социального переустройства на базе мистического учения Шри Ауробиндо, однако не перестал быть для нее самой искусством. Например, архитектурный проект Ауровиля был реализован по видению Альфассы, которое она зарисовала в эскизах. Она подчеркивала, что искусство для нее — это то же, что и йога, и границы между искусством и жизнью должны быть нивелированы.

Любопытно и то, что насыщенное прошлое ее предков исчезает из новой приобретенной идентичности как Матери, она отказывается от той культурной памяти во имя нового искусства, религии и будущего.

## РАЗДЕЛ II

# Опыты преодоления культурной памяти

# Ю. И. Гутарёва

## От ортодоксальности к модернизму: корейское изобразительное искусство первой половины XX века

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ГУТАРЁВА ЮЛИЯ ИВАНОВНА, кандидат искусствоведения,  
главный специалист Регионального отделения УСДВ РАХ  
gutayule@mail.ru

YULIA I. GUTAREVA, PhD in Art History, Regional branch of the Russian  
Academy of Arts “Ural, Siberia and the Far East”

### SUMMARY:

#### FROM ORTHODOXY TO MODERNISM: KOREAN VISUAL ART IN THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

Since the beginning of the 20th century, the Korean peninsula has undergone a series of global changes associated with cultural modernization in almost all spheres, including the visual arts, where there has been rapid Westernization associated with the adaptation of Western art samples and the adoption of new techniques, especially oil painting. This process, characterized by the accelerated elimination of orthodox artistic principles, inevitably influenced the formation of a new vision in the visual culture of Korea in the first half of the 20th century, contributing to the transformation of the national artistic tradition in new art forms and the emergence of Korean modernism.

The relevance of the research and the choice of the topic are determined by the fact that these problematic issues are still not studied enough outside the Korean peninsula, and the cultural heritage of Korea of the first half of the last century and its practical experience in the history of world art require a deeper generalization in modern conditions.

The aim of the article is to study the peculiarities of modernization of the Korean visual art, based on the works of masters of the first half of the twentieth century, which revealed the creative search in processing the Western European modernist trends and rethinking the traditional artistic foundations, where the tradition, being transformed in conditions of modernity, helps to find new trajectories in Korean art development.

**Keywords:** Korean art of the first half of the twentieth century, Korean oil painting, Korean modernism, westernization, modernization of Korean painting

### СТАТЬЯ:

Эпоха, охватившая рубеж XIX–XX веков, была особенно значимой для Кореи. Именно тогда корейское государство, отказавшись от политики самоизоляции, попало в сферу влияния европейской цивилизации, что неизбежно запустило механизм стремительной культурной модернизации страны, привело к коренным изменениям почти во всех сферах. И искусство не стало исключением — происходит формирование нового взгляда в визуальной культуре Кореи, связанное с ускоренной вестернизацией и разрушением канонических художественных принципов.

Важно отметить, что в Корее процесс формирования новых идеологических и стилистических форм искусства совпал со временем огромных политических, экономических и социальных перемен, когда в начале XX века Корейский полуостров стал частью империи Японии<sup>1</sup>, и корейская культура попала в зависимость от политических планов страны-завоевателя по отношению к ее колонии. Данный факт, безусловно, придает особую остроту изучению данного периода, который до настоящего времени остается в центре пристального внимания в среде исследователей, являясь предметом дискуссий [2, с. 344].

Корея, где до конца XIX века западные формы искусства были знакомы лишь небольшому количеству представителей высшего класса, становится все более открытой внешнему миру, участвуя в процессе глобализационных процессах. Именно с приходом XX века, корейцы впервые начали широко рассматривать свою нацию в международном контексте, а не как единую изолированную культуру. На протяжении поколений обычно рассматриваемые как коллектив ремесленников, в эту эпоху художники начали «взращивать дух независимости, заново видя себя как творческую, освобожденную элиту, занимающуюся свободомыслием и социальной критикой» [12, с. 6]. Целью творчества корейских мастеров становится выражение собственного личного мира и поиск нового посредством создания творческого произведения, что существенно видоизменяет художественный мир Кореи, в котором появляется абсолютно новое понимание и восприятие искусства.

Процесс модернизации элитарной культуры корейского общества повлек угасание средневековой художественной традиции, связанной с деятельностью «ученых-интеллектуалов» (문인, *мунин*), которые воспринимали искусство как средство самосовершенствования. С утратой должности придворного художника исчезает и понятие *хвавон* (화원), применяемое для мастеров, работающих на заказ. Для изобразительного искусства в широком смысле начинает применяться термин «*мисуль*» (미술), появляются и специальные термины, хотя и характеризующиеся довольно изменчивыми определениями, для новых проявлений в корейском искусстве: *гёнде* и *хёнде* (현대), обозначающие модернизм, новое искусство, современное искусство и др. [13, с. 20].

Одним из явных признаков модернизации корейского искусства следует назвать открытие в Корее художественных учебных заведений, как например, основанной в 1912 году «Художественной ассоциации каллиграфии и живописи»



Илл. 1. Студентки на второй художественной выставке Чосон. 1923 год.

(서화미술회, «Сохва мисульхве»), воплощающих современную модель или стандарт функционирования, где «традиционный метод копирования в значительной степени отошел на второй план, отдав предпочтение свободному и творческому уму учеников» [20, с. 25].

И хотя в данный период на фоне проникновения новых веяний западного искусства традиционная живопись тушью и каллиграфия — два незыблемых столпа конфуцианской традиции, столь почитаемой на

протяжении веков в Корее, теряют значимость для большей массы корейских творцов, открытых новым творческим экспериментам, именно это заведение, где были разработаны новые образовательные программы и устраивались ежегодные художественные публичные выставки Хёпчжон (협전), явилось предзнаменованием того, что корейское искусство стремительно вставало на новый путь развития. По мнению исследователя Кан Минги, самым важным фактором развития корейского современного искусства в целом стало внедрение проведения публичных выставок по западноевропейскому образцу (Илл. 1). Так, впервые в корейской истории простые люди смогли начать ценить искусство, и времяпрепровождение, которое когда-то было привилегией исключительно высших слоев корейского общества и культурной элиты, становится им доступным. Художественные произведения внезапно стали выставляться на всеобщее обозрение, а с ростом популярности СМИ газеты и журналы начали освещать экспозиции выставок, сообщать о последних тенденциях в художественном мире, что еще больше способствовало новому пониманию массовым зрителем искусства, насколько это было возможно в условиях японской колониальной политики [15, с. 44].

Нельзя не отметить, какое колоссальное влияние оказала деятельность японского правительства на путь развития корейского искусства в колониальный период истории Кореи (1910–1945). Так, местные художественные учреждения, такие как «Сохва мисульхве», ориентированные в основном на изучение традиционных живописных техник, не могли сполна удовлетворить творческую жажду корейских художников в познании западноевропейских основ, поэтому для овладения новым для них способом работы маслом на холсте им приходилось искать пути за пределами Корейского полуострова. Однако в связи с тем, что японское правительство предприняло ряд ограничительных мер в первые два десятилетия XX века, корейские художники были вынуждены изучать новую живописную технику, а также знакомиться с западноевропейскими художественными направлениями не непосредственно в Европе, а опосредованно

в Японии, то есть им приходилось осваивать новое для них искусство через «японский фильтр» [3, с. 185].

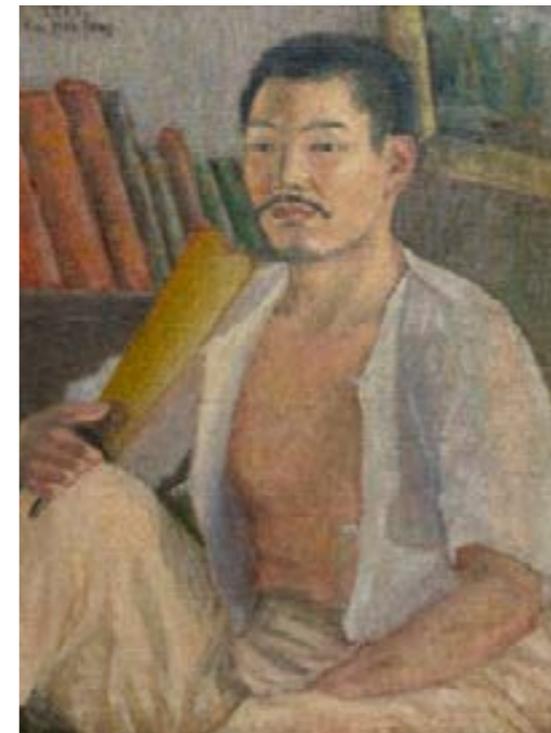
Первопроходцем в освоении живописи маслом считается Ко Хидон (고희동, 1886–1965), который первым из корейских художников обратился к данной технике. Его творческий путь начинался в Корее под руководством знаменитых мастеров прошлой эпохи: Ан Чунсика (안중식, 1861–1919) и Чо Сокжина (조석진, 1853–1920). Он успешно освоил основы традиционной живописи, но, был пленен достижениями западноевропейского изобразительного искусства, поэтому отправился в 1909 году в Японию с целью постижения основ масляной живописи. Вернувшись в Корею, после курса обучения на факультете западной живописи Токийской школы искусств, Ко Хидон стал первым корейским художником, освоившим новую технику маслом.

«Автопортрет с веером» (Илл. 2) кисти Ко Хидона примечателен не только тем, что является одной из первых работ корейской живописи маслом, но и является «ярким отражением новых художественных мировоззрений» [11, с. 20]. Так, запечатлевая себя в непосредственной позе, с полуобнаженным торсом, автор, можно сказать, бросает вызов ортодоксальным конфуцианским устоям, присущим традиционной культуре эпохи Чосон в изображении портретируемых в благородном виде. Однако, здесь очевидна и связь с традицией, потому как Ко

Хидон изображает себя в окружении традиционных атрибутов (хотя и «западного мира») благородных ученых мужей: книг и картин.

Вслед за Ко Хидоном в Токио устремляется Ким Гванхо (김관호, 1890–1959), в 1911 году он начинает обучаться западноевропейской живописи, а через год к нему присоединяется Ким Чханён (김찬영, 1893–1960). И, несмотря на то что в дальнейшем эти художники отошли от техники масляной живописи, они по праву считаются новаторами в корейской живописи, пионерами в освоении этой техники, которые смогли проложить первую тропинку на пути ее утверждения в корейском искусстве.

Следует заметить, что успешный опыт работы Ко Хидона в новой технике не мог не оказать влияния на его дальнейшее творчество. Так, нередко в его произведениях (Илл. 3), выполненных тушью и красками



Илл. 2. Ко Хидон. Автопортрет. 1915. Холст, масло. 61 x 46 см. Национальный Музей Современного искусства, Сеул.



Илл. 3. Но Хидон. Стирка белья. 1915. Шелк, тушь, краски на минеральной основе. 23 x 27,5 см. Музей искусств Кансон, Сеул



Илл. 4. Курода Сейки (1866–1924). Цветущий луг. 1907–1915. Холст, масло. 26,5 x 181,2 см. Национальный музей, Токио

на водной основе, наблюдается использование линейной перспективы и светотеневой моделировки, также зачастую для них характерны композиции, присущие скорее западноевропейским жанровым картинам, нежели традиционной корейской живописи [14, с. 6].

Здесь важно отметить, что в корейской живописи с появлением новой техники, для которой характерны не только иные материалы и методы, но и другая эстетика, произошло резкое размежевание единой школы на две ветви: «восточная» (동양화 *тонянхва*) и «западная» (서양화 *соянхва*). Они не существуют изолированно в корейском современном искусстве, а, порой, активно взаимодействуя, оказывают влияние друг на друга.

Вместе с новой техникой в корейское искусство вливалось жанровое многообразие, полностью меня образные основы канонических жанров. Абсолютным новшеством, всколыхнувшим незыблемые устои корейского общества, стало появление реалистичных изображений обнаженной фигуры, показ которой «буквально шокировал многих корейцев, воспитанных на традициях конфуцианской морали» [14, с. 19].

Показателен тот факт, что в заметке о картине Ким Гванхо «Закат» корейская

газета «*Мэил Синбо*» (выпуск 20 октября 1916 г) воздержалась от публикации изображения данного произведения «ввиду присутствия на картине обнаженных женщин» [9, с. 105], что наглядно отражало довольно острую реакцию корейского общества на подобные сюжеты.

В данном произведении Ким Гванхо, опираясь на основы классического западноевропейского академизма, подражает стилю своего учителя Курода Сейки (1866–1924), возглавлявшего отдел масляной живописи в Токийской школе искусств. Работая в Париже в тесном контакте с художниками-импрессионистами, Курода Сейки выработал собственную творческую манеру письма, основанную

на французском академизме и импрессионизме, принесшую ему успех и известность в Японии. Его произведения отличает чистота цвета и яркость света (Илл. 4). Однако в «Закате» Ким Гванхо нет изменчивой игры света и цвета, кроме того, данное полотно, изображающее пребывающих в некотором безвременном моменте героинь, характеризуется еще и четкой контурной проработкой, что явно выдает влияние дальневосточной традиционной живописной традиции [1, с. 162–164].

Ввиду жестких ограничений на путешествия за пределы Японской империи, наложенных Генеральным правительством на колониальных подданных, корейским художникам было крайне затруднительно попасть в Европу, чтобы постигать основы западноевропейской живописи. Поэтому вполне объяснимо, что в первые десятилетия XX века произведения Курода Сейки и его японских учеников становятся эталоном для корейских мастеров, создающих первые произведения маслом, и в Корее получает широкое признание академизм и импрессионизм. Но, несмотря на японское влияние, первой генерации корейских художников, получивших профессиональное образование в Японии, удалось заложить устойчивый фундамент для развития современного корейского искусства.

Важно отметить, что на фоне появления новых жанров, наиболее популярным все же оставался пейзаж, что, вероятно, обусловлено многовековой дальневосточной живописной традицией. Но пейзаж, основанный не на опыте копирования, а преимущественно на этюдном впечатлении, запечатленном моменте. Проявлением характерных черт импрессионизма отмечено творчество многих корейских живописцев первой половины XX века: Ким Чжугёна (김주경, 1902–1981), (Ли) Чжечхана (이제창, 1896–1954), и др., но О Чжихо (오지호, 1905–1982) достиг больших высот в этом направлении, блестяще адаптировав новую технику с национальным восприятием корейской природы. Его произведение «Солнечное место» (1939), построенное на игре света и цвета, передает непосредственное впечатление автора от увиденного им мгновения и считается вершиной «корейского импрессионизма» [18, с. 263]. Надо отметить, что корейские авторы раннего колониального периода, изображая окружающую среду, зачастую акцентируют самобытные реалии родной природы и архитектуры, что выдает их желание не отрываться от национальных истоков в эпоху японского засилья и вестернизации, а «сохранить себя и защитить корейскую культуру от растворения» [8, с. 304].

Следует сказать, что после утверждения японским правительством политики «культурного управления»<sup>2</sup>, некоторым корейским художникам все же удалось выехать для обучения в другие страны. К таким ярким фигурам, несомненно, следует причислить На Хесок (나혜석, 1896–1948), творчество

<sup>2</sup> После Первомартовского движения за независимость японские колонизаторы провозгласили курс на политику «культурного управления», в основе которой якобы лежали принципы развития культуры и творческих сил корейского народа. Однако на самом деле данная политика была рассчитана на то, чтобы спровоцировать раскол корейской нации [4, с. 473].

которой, занимает исключительное место в истории корейского искусства первой половины XX столетия. Во многом повлияв на утверждение европейских художественных принципов и нравственных свобод, она получила известность как первая корейская женщина, признанная профессиональным живописцем. Получив художественное образование в Токио, посетив при поддержке мужа Париж, где она познакомилась с произведениями французских живописцев, с лекциями Роже Биссьера (1888–1964) в Академии Рансон, На Хесок вырабатывает свой собственный художественный стиль. В связи с этим интересны ее пейзажи (Илл. 7), демонстрирующие удачное сочетание академических основ и импрессионистических приемов, где художница запечатлела узнаваемые виды местных достопримечательностей, стремясь «найти способы выразить национальное средствами западной живописной техники» [7, с. 157].

По стопам На Хесок пошла художница Пэк Намсун (백남순, 1904–1994): после учебы в Токио, посетив США, она тоже прошла обучение в мастерской французского мастера (с 1928 по 1930 годы) и участвовала в художественных выставках в Европе вместе со своим супругом художником Лим Ёнёнём (임용련, 1901–?), получившим профессиональное художественное образование в Йельском университете в Нью-Хейвене (США). Примечательна ее работа «Рай», выполненная маслом на холсте, но в формате восьми- створчатой ширмы, которая демонстрирует попытку мастера синтезировать западноевропейскую живопись и классическую национальную традицию, представляя своеобразную вариацию традиционного жанра «горы-воды» (сансухва 산수화).

В Европе в 1930-е годы большого успеха достиг Пэ Унсон (배운성, 1900–1978). Он учился в Берлине (с 1922 по 1936 годы) и жил в Париже до 1940 года. Надо отметить, что он был довольно разносторонним художником: работал в технике гравюры, акварели и освоил масляную живопись, не утрачивая при этом связи с традиционными основами корейской живописи и выбирая национальные темы. Пэ Унсон выработал свой отличительный авторский почерк, где проявления европейского модернизма соединяются с традиционной корейской иконографией. Так, в его произведениях, изображающих традиционные сцены жизни корейского общества, совмещаются такие особенности композиционного построения как плоскостность первого плана и более детально проработанный дальний план с очевидной перспективой [9, с. 79–80].

Ли Чжону (이중우, 1899–1979) жил во Франции (с 1925 по 1928 годы), где, увлекаясь искусством постимпрессионистов, осваивая живописные опыты сезаннистов, обогащая свой академический стиль живописи, усвоенный им в Японии, новыми влияниями парижской школы. Посещая в Париже мастерскую Василия Шухаева (1887–1973) он пробует применять в своем творчестве отличительный «анатомический» стиль этого мастера. «Портрет друга за чтением» является ярким примером, где отчетливо проявляется выразительная скульптурность, присущая шухаевскому почерку. Однако в более поздних портретах Ли Чжону, например, таких как «Портрет друга» (1937) (Илл.



Илл. 5. Ли Чжону. Портрет друга. 1937. Холст, масло. 100 x 80 см. Частная коллекция.

5). обнаруживается влечение к плоскостному решению, что тяготеет по своим художественным характеристикам к традиционным культовым портретам эпохи Чосон (1392–1910).

Важным моментом для профессионального роста молодых корейских художников явилась возможность их участия в публичных художественных выставках Чосон (조선미술전람회, Чосон Мисульчжонлимхве), организованных в 1922 году в Корею японским правительством по аналогии с императорскими выставками Тейтен в Японии. Хотя исследователи часто склоняются к мнению, что данный проект был специально создан правительством Японии, «чтобы подрезать крылья у корейских художников — участников национальных художественных выставок Хёпчжон» [3, с. 189],

являясь одним из важных пунктов программы «просвещенной стратегии» для ассимиляции корейской культуры, но до 1944 года данные выставки были для корейцев основной площадкой для открытия новых художественных талантов, причем в разных областях: традиционной живописи тушью, живописи маслом, каллиграфии и декоративно-прикладном искусстве.

Однако большинство присяжных заседателей на Чосонских выставках были профессорами Токийской школы искусств из Японии, которые устанавливали свою систему художественного отбора, руководствуясь колониальной политикой. В русле данной стратегии, как один из разделов выставки, был создан чхамгонум (참고품) — «эталонное искусство», где выставлялись работы ведущих японских мастеров, которые задавали для молодых корейских художников «живописные стандарты» [9, с. 57], основанные на классическом западноевропейском реализме и импрессионизме в японском его проявлении.

В корейской живописи этого периода становятся популярными так называемые картины «местного колорита» (향토색, хянтохосэк), отличительной особенностью которых является обращение авторов к темам, раскрывающим этнографические особенности Кореи: образы страны и ее жителей в идеалистических пейзажах, где нет порабощения и тягот народа в условиях колониального режима. Надо отметить, что данное определение вмещает в себя довольно объемный смысл, и существуют разные оценки живописи на данную

тему, среди которых преобладает точка зрения южнокорейских исследователей, считающих, что *хянтхосэк* — это результат культурной политики японского правительства [6, с. 886].

Действительно, нельзя не учитывать тот факт, что колониальная политика Японии в те годы была направлена на развитие сельского хозяйства в Корее<sup>3</sup>, и картины, представляющие идиллические сцены женщин и детей в национальных одеждах за сбором и обработкой урожая, активно поощрялись прояпонски настроенными членами жюри Чосонских выставок. Так, большую известность получила работа Ли Инсона (이인성, 1912–1950) «Один день осени», которая считается шедевром живописи «местного колорита» колониального периода, но вызывающая острые дискуссии до настоящего времени. В среде исследователей остается спорным вопрос, следует ли воспринимать это произведение как «проявление национального сознания корейского художника или как оппортунистический компромисс, поддерживающий колониальную стратегию поощрения ностальгических изображений корейской сельской местности с целью позиционирования Кореи как периферии передового центра Японии» [22].

Другой корейский художник этого периода, в творчестве которого ярко проявляются характеристики *хянтхосэк* и *чосонсон* (조선성 корейскость) — Ли Кхведэ (이쾌대, 1913–1965), создавший серию работ на данную тему как расширенную и символическую метафору Кореи. Так, на его картине «Весенняя дева», изображающей деву в национальном корейском одеянии на фоне ностальгического пейзажа, автор создает синтетический образ девственной земли Корейского полуострова до прихода иноземных захватчиков, образ, олицетворяющий идеалистическое место, куда должен вернуться народ. По мнению исследователя Чон Ёнсим, представляя воображаемое в визуальных идиомах художник пытается таким образом выразить протест против официального национализма Японии и своим творчеством способствует становлению в корейском искусстве «народного модернизма» [16, с.84].

С началом 1930-х годов корейские художники начинают подвергать сомнению значимость утвердившегося на корейской арт-сцене японского художественного вкуса. Многие из молодых творцов получили образование в модернизированных, осовремененных учебных заведениях и считали себя космополитами, а не колониальными подданными. Корейские мастера, прежде всего молодое поколение высших слоев корейского общества, уже, будучи более осведомленными об основах западного модернизма, начинают все больше увлекаться новыми европейскими тенденциями в мире искусства, такими как экспрессионизм, фовизм, абстракционизм и др., побуждающими их к смелым формальным экспериментам в поисках обретения собственного стиля. Примечательно, что с 1927 года термин «*чонви*» (전위) утвердился в корейской

<sup>3</sup> Так как Япония готовилась к войне с Китаем, главная роль корейскому полуострову в военной кампании отводилась в обеспечении пищи для японской армии. Поэтому в 1930-х годах активно поощрялось развитие сельского хозяйства в Корее как часть колониальной политики [1, с. 389]

художественной среде и стал широко использоваться для обозначения авангарда [12, с. 6].

По мнению исследователей, распространению новых веяний в искусстве во многом способствовала «культура кафе-салонов», которая сложилась в те годы в центре корейской столицы, где просвещенные молодые люди могли собираться и свободно выражать смелые мысли, культивируя авангардные взгляды в кругу единомышленников из творческой культурной элиты. Особая роль в этом процессе принадлежала заведению «Наннан пхара» (낙랑파라), где в творческой атмосфере, приближенной к парижскому кафе, обменивались экспериментальными идеями корейские писатели из литературной группы *Guinhoe* (구인회) и мастера из художественной группы *Могильхве* (목일회), среди которых были художник Ку Бонун (구본웅, 1906–1953) и его друг и коллега поэт Ли Сан (이상, 1910–1937) [17, с. 114].

Картина Ку Бонуна «Портрет друга», являющаяся одним из знаковых произведений корейского современного искусства, демонстрирует радикальный для того времени стиль художника, зародившийся в той «экспериментально-художественной среде» [17, с. 114]. Его отличают островыразительная форма, интенсивные мазки и сильные цветовые контрасты, смыкающиеся с поисками экспрессионистов и фовистов.

В вихре новаторских творческих идей гостиной «Наннан пхара» вращался и пионер корейского абстракционизма Ким Хванги (Вэнки) (김환기, 1913–1974). Хотя, по утверждению самого художника, вдохновение для «Рондо» — широко известного произведения, считающегося одним из первых образцов абстрактной живописи Кореи — пришло к нему, когда он, работая в своей студии, слушал западную классическую музыку, и, внезапно, пораженный видом няни, которая привела в дом его дочерей, сгенерировал данный образ. Изогнутые линии отсылают к изображению рояля, а повторяющиеся формы и их упорядоченное расположение, основанное на первичных цветах, отсылают к «рондо» — теме, характерной для оркестровой музыки. В подобной интеграции визуального и слухового опыта исследователи видят отсылки к теории синестезии Кандинского [10, с. 135–136].

С течением времени стиль художника эволюционирует и оформляется одна из характерных его модификаций, проявляющаяся в том, что замысел автора не сводится лишь к геометрическим стилизованным структурам. Зачастую абстрактные формы Ким Хванги комбинируют с традиционными корейскими предметами быта и природными элементами, имеющими особые символические и сакральные смыслы в корейской культуре «для создания оригинальной живописи с эффектом “корейскости”» [8, с. 304]. В таких работах, как например, «Песнь вечности» (Илл. 6), автор обращается к духовным истокам корейского идеала красоты.

Стоит отметить, что раннее творчество одного из первых представителей корейского абстракционизма Ю Ёнгука (유영국, 1916–2002) было во многом зависимо от западного влияния, особенно Мондриана (1872–1944): произведения,



Илл. 6. Ким Хванги. Песнь вечности. 1957. Холст, масло. Музей искусств Самсун, Сеул

отличаются насыщенностью цветовой палитры, четким геометризмом линий, где в композиционный строй полотен органично вплетаются природные элементы: горы, деревья и дороги. Впоследствии в его творчестве гора становится магистральной темой и, как отмечают исследователи, «отражает эстетическое национальное сознание, воспитанное в опыте метафорического, духовного созерцания гор, отличное от ориентации западной культуры» [4, с. 18].

Надо заметить, что на заре становления новых направлений нонконформистское искусство не получило прогрессивного развития

в то время в Корее. Это случится уже во второй половине XX века, когда после обретения независимости в 1945 году и Корейской войны (1950–1953) в Республике Корея абстрактное искусство станет мейнстримом и оформятся уже вполне самостоятельные направления, такие как корейский информель и *тансэххва* (단색화 монохромная абстрактная живопись). И в последнем сложная задача соединения корейской эстетики и западной мысли уже вполне успешно решается.

Что же касается первой половине XX века, то художественные открытия корейских авторов, отмеченные самобытным характером, не получили в то время должного признания. Годы японского засилья, краткий пятилетний период (после освобождения Кореи и до начала Корейской войны), характеризующийся политическим и социальным хаосом, и далее три года бедствий войны, воспрепятствовали формированию в корейской живописи того периода ярко выраженных, национально окрашенных художественных течений. Однако нельзя не отметить, ряд ярких мастеров того времени, которые, оставаясь по духу национальными, активно восприняли стилистику западной живописи. Их вклад в становление современного искусства очень весом.

К числу художников, которые продуктивно экспериментировали с новой живописной техникой и искали свой самобытный стиль, можно причислить Ли Чжунсопа (이중섭, 1916–1956), произведения которого характеризуются насыщенной динамикой цвета, идущей от фовизма, и повышенной эмоциональностью, присущей экспрессионизму, но отличаются глубокой выразительностью и национальным характером (Илл. 7) [23, с.123].

О важной для корейской живописи проблеме синтеза восточного и западного искусства можно говорить на основе произведений Пак Сугына (박수근, 1914–1965) — художника, который был признан «выразителем корейской национальной художественной идентичности» [4, с. 4]. Его работы отличает плоскостное



Илл. 7. Ли Чунсоп. Семья в пути. 1954. Бумага, масло. 64, 5 x 29,5 см. Частная коллекция.

построение, особая гранитоподобная текстура фона и строй композиции, отсылающий к древним фрескам Когурё (37 до н. э.–668). Не подражая напрямую ни одному из направлений модернизма, он изобрел свой собственный художественный язык, возникший на границе между древней культурой и цивилизацией, реалистичностью и абстракцией, традицией и современностью, «извлекая его из корней этничности эстетического сознания и выражая простым и искренним языком» [19, с. 47].

Заметную роль в сохранении художественной традиции сыграли творческие открытия Чан Укчжина (장욱진, 1918–1990), связывающие идеалы прошлого с настоящим. В творчестве этого мастера, где границы, разделяющие восточную и западную живопись, почти стираются, прослеживаются влияния примитивизма и народной корейской живописи (*минхва 민화*). Слова Чан Укчжина о том, что «древность современна» [21], подтверждается его работами, в которых традиционное искусство, выступающее источником творческого вдохновения, выражает редкую равнозначность современной эстетике [1, с. 170–171].

Подводя итоги, можно сделать вывод, что в искусстве Кореи с началом XX века, в частности в живописи, появился новый виток развития, отмеченный тенденциями стремительной вестернизации, который происходил довольно сложным путем, во многом зависимым от непростых экономических и политических условий развития страны в начале XX века, где с особой остротой выступала проблема колониальной зависимости от Японии. Модернизация корейской живописи, происходила на основе модернистских течений, чаще проникающих в Корею из Японии, а не напрямую из Европы, представляя собой трансплантацию европейского искусства, отфильтрованную японскими влияниями. Однако корейским художникам-новаторам, осваивавшим в первой половине XX века открытия западноевропейской живописи и решающим сложные проблемы процесса вестернизации и сохранения национальной аутентичности,

удалось в художественном плане сделать значительные открытия, которые стали «поворотным пунктом на пути к современному корейскому искусству в целом и живописи — в частности» [3, с. 190]. Начатый ими процесс вхождения в общемировую художественную культуру открыл путь корейской живописи в мировое арт-сообщество с правом не только сохранения национального своеобразия, где традиция с успехом трансформируется и функционирует в новых формах искусства, но и с правом успешно выставляться по всему миру, не ощущая себя на периферии, а наоборот, завоеывая международное признание, встраивая потенциал дальневосточной культуры в международный мир искусства.

#### Литература

1. Гутарёва Ю.И. У истоков корейского модернизма: трансформация традиции и модернизация живописи первой половины XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2021. № 3 – 1. С. 159 – 175.
2. Курбанов С.О. Курс лекций по истории Кореи с древности до конца XX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. 628 с.
3. Марков В.М. Искусство Республики Корея второй половины XX века. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. 335 с.
4. Син Б.С. Этничность (корейанизм) в художественной культуре республики Корея (на примере современной живописи западноевропейского стиля Ким Хван Ки и Пак Су Гана): автореф. дис... канд. культурологии: 24.00.02. СПб., 1997. 35 с.
5. Хан Ёнъю. История Кореи. Новый взгляд. М.: Вост. лит., 2010. 758 с.
6. Хохлова Е.А. Вопрос оценки темы хянтхосэк в корейской живописи колониального периода // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2021. № 11. С. 881–888.
7. Хохлова Е.А. На Хесок – первая в истории Кореи профессиональная художница, литератор и борец за права женщин // Вестник российского корееведения. 2015. № 7. С. 155-159.
8. Хохлова Е.А. Семьдесят лет южнокорейского искусства: вопрос самобытности // КНДР и РК – 70 лет. Под ред.: А. Жебин, Е. У. Ким, Л. Захарова. М.: Изд-во Института Дальнего Востока РАН, 2018. С. 302-316.
9. Charlotte Horlyck. Korean Art from the 19th Century to the Present. London: Reaktion Books, 2017. 256 p.
10. Inhye Kim. A Cultural Network in 1930s Korea Supporting Avant-Garde Practices and Individual Artistry // Interpreting Modernism in Korean Art. Fluidity and Fragmentation. Edited by Kyunghye Pyun and Jung-Ah Woo. New York: Routledge, 2021. Pp. 128–139.
11. Joan Kee. Contemporary Art in Early Colonial Korea: The Self Portraits of Ko Hui-dong // Association of Art Historians 2013. URL: [https://www.academia.edu/2562567/Contemporary\\_Art\\_in\\_Early\\_Colonial\\_Korea\\_The\\_Self\\_Portraits\\_of\\_Ko\\_Hui\\_dong](https://www.academia.edu/2562567/Contemporary_Art_in_Early_Colonial_Korea_The_Self_Portraits_of_Ko_Hui_dong). (дата обращения: 7.06.2020).

12. Jung-Ah Woo, Kyunghye Pyun. Modernity, Modernism, and the Modern // Interpreting Modernism in Korean Art. Fluidity and Fragmentation. Edited by Kyunghye Pyun and Jung-Ah Woo. New York: Routledge, 2021. Pp. 3–6.

13. Kyunghye Pyun. Historiography of Geundae and Hyeondae: From Modern to Contemporary // Interpreting Modernism in Korean Art. Fluidity and Fragmentation. Edited by Kyunghye Pyun and Jung-Ah Woo. New York: Routledge, 2021. Pp. 19–23.

14. Kim Youngna. Modern Contemporary Art in Korea. Hollym Corp., 2005. 110 p.

15. Mingi Kang. The Search for Modernity in Korean Ink-Wash Painting // Interpreting Modernism in Korean Art. Fluidity and Fragmentation. Edited by Kyunghye Pyun and Jung-Ah Woo. New York: Routledge, 2021. Pp. 39–48.

16. Yeon Shim Chung. “Vernacular Modernism” in Modern Korea Lee Quede’s Hyangtosaek // Interpreting Modernism in Korean Art. Fluidity and Fragmentation. Edited by Kyunghye Pyun and Jung-Ah Woo. New York: Routledge, 2021. Pp. 79–88.

17. Younjung Oh. Korean Modernists and the Nangnang Parlour Coffeeshouse in the 1930s // Interpreting Modernism in Korean Art. Fluidity and Fragmentation. Edited by Kyunghye Pyun and Jung-Ah Woo. New York: Routledge, 2021. Pp. 114–127.

18. 김윤수. 한국 미술 100년. 서울: 한길사, 2006. 706 с. (Ким Юнсу. 100 лет корейскому искусству. Сеул: Хангильса, 2006. 706 с.)

19. 김이산. 걸작과 졸작 사이. 반니, 2021. 508 с. (Ким Инсан. Между шедевром и мусором. Изд-во Банни, 2021. 508 с.)

20. 박휘락. 한국미술교육사: 미술교육 100 년의 흐름, 1895–1995. 서울, 1998. [История корейского художественного образования: 100 лет художественного образования, 1895–1995. Сеул: Егён, 1998]

21. 변종필. [화제의 論考] 장욱진의 작품에 나타난 민화적 요소 // 월간 민화. 2015. № 5 (Пён Чжонпхиль. К проблеме выделения фольклорных элементов в творчестве Чан Укжина // Корейское народное искусство. 2015. № 5.) URL: <http://artminhwa.com/화제의-論考-장욱진의-작품에-나타난-민화적-요소> (дата обращения: 7.06.2020).

22. 변종필. «커서 이인성처럼 될래?» (Пён Чжонпхиль. «Станешь ли ты великим как Ли Инсон?») // leeinsung.com URL: [http://www.leeinsung.com/page/news\\_view.php?board\\_id=news&cate\\_spice1=news\\_2&uid=73&s\\_page](http://www.leeinsung.com/page/news_view.php?board_id=news&cate_spice1=news_2&uid=73&s_page) (дата обращения: 7.06.2020).

23. 한국 근현대 회화 100선: 명화 를 만나다. 국립현대미술관, 2013. 278 с. (100 корейских произведений нового и новейшего времени. Знакомство с известными картинами»: каталог выставки. Издательство Национального музея современного искусства, 2013. 278 с.)

# Х. Х. Труспекова

## Модернизм в контексте развития казахского изобразительного искусства

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ТРУСПЕКОВА ХАЛИМА ХАМИТОВНА, кандидат искусствоведения, профессор Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, Алматы, Казахстан  
khalima.17@mail.ru  
KHALIMA KHAMITOVNA TRUSPEKOVA  
PhD in Art History  
Professor,  
Kazakh National Academy of Arts T.K. Zhurgenov, Almaty, Kazakhstan.  
khalima.17@mail.ru

### SUMMARY:

#### MODERNISM IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE KAZAKH FINE ARTS

The collective memory of the Kazakh people was formed mainly on the basis on the traditions of oral culture. The total transformation of the environment at the turn of the 19-20 centuries entailed the almost complete loss of the previous forms of communication in society, many pages of national history were forgotten, and the horizons of the new world order brought with them changes in the codes of human consciousness of traditional culture.

The avant-garde ideas of modernism, along with other radical factors of the century, played a huge role in the destruction of the past, and in the simultaneous formation of a new identity of citizens.

They served to overcome the limits of national cultural boundaries and create a different socio-cultural construct in Soviet Kazakhstan.

The currents of modernism penetrated the country with the direct participation of the Russian-Soviet creative intelligentsia, among the conductors were the followers of Pavel Filonov, Kuzma Petrov-Vodkin, the circle of cubo-futurists.

Due to the well-known pressure from the Soviet state ideology, the penetration of the ideas of modernism into the Kazakh artistic environment had a wave-like phenom-

enon. Some of its currents (primitive, Fauvism) were close to the artistic consciousness of the nomads, and therefore were perceived by the masters and the public adequately, others overcame the difficulties of recognition.

The article traces the stages of mastering the linguistic system of modernism, the transformation of regional, national systems of understanding of the world in Kazakh art.

**Keywords:** modernism, Kazakh art, postmodernism

### СТАТЬЯ:

Казахский этнос формировался на базе номадизма, возникшего в степях Евразии на рубеже второго–первого тысячелетий до н.э. Переживая разные фазы своего развития до периода позднего средневековья, длившегося здесь до XVII–XVIII веков, кочевые племена были активным звеном в культурном взаимодействии между народами Азии и Европы. Как свидетельствуют современные данные истории и археологии, несмотря на все виды контактов с другими этносами, а также катастрофические последствия войн (монгольское и джунгарское нашествия, столкновения с соседями), номадам степей Казахстана всегда удавалось сохранять свою культурную идентичность. Волны миграции кочевых племен с Востока на Запад, расцвет стационарных типов поселений в средние века, уничтожение крупнейших городских центров региона в период военных конфликтов – все это способствовало возникновению культурной общности казахских племен. Точкой отсчета формирования культурного кода нации стал золотоордынский период, когда были созданы три казахских жуза и далее началась история казахских ханств. Становление собственно казахского народа связывают с серединой XV века.

К началу XX века казахи представляли собой традиционное общество с характерной для такой системы обустройства социума сакрализацией, мифологизацией определенных эпизодов прошлого (в контексте идей Юрия Лотмана [3, с. 2]), при этом коллективная память народа опирается преимущественно на базу традиций устной культуры.

Включение в орбиту модернизаций прозападного типа в регионе наблюдается уже с конца XVIII века. Одним из ключевых «переломов времени», своеобразный «час ноль» (фраза А. Ассман [1]) обозначился в XIX веке, в период активной колонизации территории Средней Азии царской Россией. Но наиболее радикальные перемены, конечно, связаны с октябрьскими событиями XX века. В двадцатые годы прошлого века новый темпоральный режим времени Модерна [1] насильственным методом проникает и в степные просторы номадов, полностью меняя традиционные культурные коды сознания масс. Само продвижение модерна в стране номадов проходило по двум основным каналам.

Еще до октябрьских событий XX века в казахской среде присутствуют тенденции к «обновлению», наметился процесс смены культурных координат, поскольку технические инновации Европы были доступны наиболее зажиточной части населения, а элита общества училась в русских гимназиях.

Включение в орбиту модернизации прозападного типа происходит на фоне все еще прочного сохранения традиционной культуры, с наиболее косными формами которого начиналась активная борьба творческой элиты. Особо остро она прозвучала в «Назиданиях» своему народу Абая Кунанбаева – великого казахского поэта и просветителя. Это самый яркий пример готовности общества к переменам, понимания необходимости перехода на более прогрессивные пути развития. Но при этом, естественно, ни один человек из числа образованных представителей нации своего времени не желал катастрофических масштабов разрушений, что развернулись в стране в XX веке. Октябрьский переворот принес с собой физическое уничтожение скотоводов-казахов в годы голодомора (1929–1932 гг.), оставив в сознании нации следы тяжелой травмы (проблема до сих пор не отрефлексирована).

Однако полный разрыв с культурой прошлого происходит иными методами. Это прежде всего система образования и политические институты в бывшем СССР, диктат государственной идеологии и общий вектор русского варианта вестернизации региона в целом, в том числе и художественное творчество проевропейского образца. Все эти институты советской поры были призваны «переключить» сознание человека традиционных устоев на мироустройство в режиме эпохи модерна.

В системе художественной культуры республики появились аналоги западных видов творчества. В изобразительном искусстве это монументальные и станковые формы европейской живописи, графики, скульптуры. Элита общества знакома с его образцами, но «просвещение» народных масс средствами прозападной культуры стало возможным только в двадцатые-тридцатые годы прошлого века. Как и в соседних среднеазиатских республиках, все течения модерна и классические виды европейского искусства были транслированы в страну одновременно. И то, и другое – новый метод видения мира для народов Азии начала XX века.

Эпоха тотального разрушения старого мироустройства степного края в полной мере развернулась в те же двадцатые годы XX века. Среди революционно настроенной интеллигенции были и представители казахского этноса, подавляющее большинство из них впоследствии были репрессированы.

Наиболее наглядно перемены в стране выразил первый профессиональный живописец – этнический казах Абылхан Кастеев в своем полотне: «Турксиб. Приезд первого поезда в степные края». Произведение написано уже в шестидесятые годы XX века, но именно в нем художник, сам переживший данное событие, повествует о ключевом моменте «перехода» нации из режима традиционных мер времени в режим времени модерна. Приезд поезда символизирует изменения пространственно-временных представлений номадов. Следует отметить, что творчество А. Кастеева – это пример внедрения новых принципов восприятия и отражения мира: нарративной формы выражения мысли не было в традиционном народном искусстве.

Революционные идеи модернизма проникают в казахские степи также в первые годы XX века, поскольку часть художественной интеллигенции

республики имела прямые контакты с русскими авангардистами. Например, братья Ходжиковы, волею судьбы оказавшиеся в самой гуще событий столетия. Так, Кулахмет Ходжиков хорошо был знаком с течениями «Пролеткульт», футуризма, «богемщины», поскольку обучался во ВХУТЕМАСе и «Уже на втором курсе работает в Окнах РОСТА. Он размножает карикатуры В. Маяковского» [7, с. 34]. Но последующие исторические реалии в СССР, как известно, не способствовали развитию модернизма. К. Ходжиков был репрессирован и вынужденно уничтожил свои ранние произведения.

Обучался в Москве и хорошо был знаком с творчеством русских авангардистов другой казахский художник Аубакир Исмаилов. В целом его искусство формировалось сначала под влиянием передовой казахской интеллигенции тех времен – писателей Сакена Сейфуллина, Беймбета Майлина (расстреляны в лагерях ГУЛАГА). Затем он оказался в среде московской интеллигенции. Однако творчество художника всецело вписывалось в рамки дозволенного советским режимом. В данном случае здесь скорее сознательный выбор, поскольку импрессионизм и академический реализм привлекали А. Исмаилова на протяжении всего его творческого пути. То же самое можно сказать и о ряде других казахских художников – Абдулле Ташбаеве, Бисембае Сарсенбаеве, Маркеле Колонтарове, обучавшихся в изостудии Ташкента под руководством Н.В. Розанова.

Проникновение идей модернизма в Среднюю Азию начала XX века в большей степени отражается в раннем периоде творчества Урала Тансыкбаева, этнического казаха из узбекского города Нукус. Политические репрессии и дальнейшая советская цензура вынудили его и других художников отказаться от «формальных» поисков в творчестве и «перейти» на идеологически признанные методы выражения мыслей в стиле соцреализма.

Однако основную роль в становлении новой советской идентичности взяли на себя образовательные и другие общественные институты, находящиеся под тотальным диктатом государственной идеологии. Тем не менее художественное творчество нового образца в целом явилось еще одним средством активного вовлечения человека традиционной культуры в темпоральный режим времени модерна, поскольку именно в нем обнародовались признаки иного восприятия прошлого-настоящего и будущего. Но следует отметить, что в целом «... интегративные процессы внедрения европейской школы изобразительного искусства в этническое художественное мировосприятие номадов проходили не столько последовательно, сколько связано с осознанием его инструментария» [5, с. 29].

Проблемы импортирования западных аналогов мировидения взяла на себя новая формация русско-советской интеллигенции начала XX века. В Казахстане по разным причинам (самостоятельно, в результате репрессий, эвакуации во время Великой Отечественной войны 1941–1945 годов) оказалась целая плеяда советской художественной интеллигенции, носители новых революционных идей модерна. Именно она сыграла огромную роль в формировании новой культурной

идентичности номадов, хотя в целом данный процесс, естественно, не мог быть гладким и ровным. Так было полностью отвергнуто не только «косное» в национальном прошлом (параллельно государственная идеология требовала сохранения самобытности), но и сама этническая история. Это надолго останется в сознании поколений «травмой», поскольку предан забвению огромный пласт культурного наследия. Естественно, так или иначе эта тема всегда прослеживалась в творчестве казахских художников. Тем более, что в результате вторжения прозападных модернизационных технологий, именно казахский язык как основной носитель культурной памяти народа оказался на грани уничтожения к последней четверти XX века.

Хроника событий привела к тому, что из-за сталинского террора в республике оказались: «... авангардисты Вера Ермолаева, Владимир Стерлигов, выдающийся немецкий художник Генрих Фогелер, японец Йокояма Мисао, живописец, директор ГМИИ им. Пушкина Владимир Эйферт, акварелист Артур Фонвизин. Лагеря ГУЛага и ссылки прошли ставшие впоследствии известными казахстанские художники Валентин Антощенко-Оленев, Исаак Иткинд, Всеволод Теляковский, Александр Риттих, Баки Урманче и многие другие, сыгравшие заметную роль как в официальной, так и в неофициальной художественной жизни Алма-Аты. Таким образом, сталинские репрессии стали еще одним способом импортирования профессионального искусства на землю Казахстана» [4]

Модернизм, как известно, привнес в развитие культуры XX века иное мировосприятие, сам темпоральный режим времени в искусстве нашел отражение в первую очередь в импрессионизме. Подобно отсутствию нарративной формы трактовки мысли в изобразительных видах творчества, фиксация внимания человека на настоящем, на том, что происходит «здесь и сейчас» не отражено в традиционной культуре номадов. Традиционное казахское изобразительное искусство базируется на символизме и метафоричности образного выражения, сиюминутное в нем не представлено – импрессионизм же внес иное ощущение реальности, происходящих событий. Однако следует отметить, что понятие «импровизация» прочно сидит в художественном сознании народного музыкального и поэтического искусства. То есть воля случая, текущий момент присутствуют в них в форме импровизации, импровизационность усматривается и в импрессионизме. Не случайно именно импрессионизм, наряду с академическим реализмом, будет занимать ведущее место в творчестве казахских (как и многих советских) художников на протяжении длительного времени. Тем более что это было еще одним средством «ухода» советских мастеров из-под диктата государственной идеологии.

Носителем импрессионистического видения мира из числа репрессированных художников был Абрам Черкасский, один из самых почитаемых педагогов, оставивших глубокий след в душах казахских мастеров. В целом, импрессионизм и постимпрессионизм оказали большое влияние на творчество художников республики вне зависимости от национальной этнической

принадлежности. В числе учеников А. Черкасского именитые впоследствии мастера: Гульфайрус Исмаилова, Сабур Мамбеев, Жанатай Шарднов и многие другие. Каждый из них нашел собственную форму выражения в искусстве, но творческий импульс, заданный учителем, они сохранили в своем сознании навсегда. Синтез основ национального мировидения и европейской системы выражения мысли в художественном творчестве можно проследить в искусстве каждого из них.

Так, яркий солнечный, часто декоративный мир человека восточных корней предстает в творчестве театрального художника Г. Исмаиловой. В полотнах С. Мамбеева особая пластика цвета и линии строится на сплаве импрессионистических штудий и традиционной знаковости и метафоричности казахского народного прикладного искусства. Ж. Шарднов черпает вдохновение в искусстве постимпрессионизма. Экспрессия цветового пятна, динамика композиционного строя в его пейзажах несет с собой импульсы нового времени, в то же время в них ощущается отношение автора к тому, что называется казахами «Дала». Это слово, которое означает не только понятие «степь» или другой природный ландшафт, в нем присутствует глубоко философское толкование номадами самого феномена пространства (отношение кочевника к категориям пространства и времени отлично от их осмысления оседлыми народами).

Великий учитель А. Черкасский сумел развить творческое дарование многих своих учеников. Если он обучал студентов в Алма-Ате, то другой советский импрессионист Владимир Эйферт, бывший директор ГМИИ им. А. Пушкина, оказался в ГУЛАГе Караганды в 1941 г. (умер в 1960), где вместе с Павлом Фризенем обучал молодое поколение местных художников. Яркий след в искусстве города Джамбула (ныне Тараз) оставил другой репрессированный художник немецкого происхождения П. Брюммер. Таким образом, почти во всех регионах Казахстана импрессионизм (наряду с академизмом) как форма и метод отражения реальности в искусстве был широко представлен в школах изобразительного искусства.

В творчестве самих перечисленных художников зафиксировано бытие Советского Казахстана середины XX века, даже несмотря на то, что в основном все они работали в пейзажном жанре. К примеру, городская среда Караганды 40–50-х годов прошлого века в творчестве В. Эйферта поражает своей суровой правдой, обнажая тяжелые условия жизни человека в этом лагерно-промышленном регионе страны.

Больше теплого солнечного света и цвета в пейзажах П. Брюммера, А. Черкасского. Эти художники сумели отделить в своем творчестве чисто человеческое от политической идеологии своего времени: отразили всю красоту и теплоту окружающего их мира. Правда, жили и трудились они на юге республики, где значительно теплее и много природных богатств.

Если эти мастера привнесли в искусство Казахстана черты импрессионизма, то другие течения модернизма проникают в регион при непосредственном

участии художников, так или иначе связанных с основными идеологами русского авангарда. В разные годы в стране работали ученики Павла Филонова, Казимира Малевича, последователи Василия Кандинского.

Наиболее яркой и неординарной личностью в истории Алма-Аты XX века был Сергей Калмыков (с 1935 года в Казахстане). Его влияние на искусство казахской интеллигенции было скорее опосредованным, чем прямым: он не был педагогом, как А. Черкасский или другие художники. Ученик Петрова-Водкина, в творчестве С. Калмыков скорее последователь В. Кандинского. Он в целом не просто хорошо осведомлен о всех течениях модернизма начала XX в. (что, конечно, оказало огромное значение на формирование его творческого мышления), он сам в рядах проводников и генераторов всего инновационного. Художник убежден, что «...мир «сдвинулся по своей оси», началось преобразование косного вещества в духовные энергии. Старые представления о пространстве и времени «умерли вчера» [6].

Все творчество С. Калмыкова, ярко выделявшееся в период господства в СССР соцреализма, приковывало внимание мастеров искусства. Однако непосредственных последователей из числа этнических казахов обнаружить сложно: слишком непростой во всех отношениях была его натура. Он один из тех, кто не попал под каток репрессий именно из-за своей «особенности», поскольку считался психически нездоровым человеком. Тем не менее искусство мастера всегда находилось в фокусе внимания всей интеллигенции Алма-Аты шестидесятых годов XX века, он так или иначе участвовал в проникновении идей модерна в пределы республики.

Такое же влияние оказал на творчество казахских художников Павел Зальцман, оказавшийся в Алма-Аты с 1942 г. В отличие от А. Черкасского, постоянно общаясь с молодым поколением, Зальцман не учил их основам изобразительного творчества, не учил системе и методам художественной работы авангардистов. Но именно он сумел, преодолевая цензуру, пропагандировать идеи своего великого учителя П. Филонова. В те времена у казахской художественной элиты не было возможности получить подобную информацию из иных источников, кроме как из диалога с его учеником. Теоретические занятия П. Зальцмана внесли большой вклад в продвижение авангардных идей на казахскую почву. В искусстве художника фокус внимания концентрируется на образах человека и города, ощущается большое влияние творчества П. Филонова.

В более позднее время в среде казахских мастеров появились ученики и последователи К. Малевича, такие как В. Стерлигов и его супруга Т. Глебова (Глебова также ученица П. Филонова). Стерлигов был репрессирован в 1934–1938 гг., в художественное училище Алма-Аты он пришел работать во время эвакуации в 1942–1945 годы.

Однако идеи К. Малевича, супрематизм, беспредметное искусство актуализируются и осваиваются казахстанскими художниками в большей степени в поздний советский период – в начале 1980-х годов. Это уже период

сложившегося советского типа сознания, когда вся страна Советов медленно, но верно погружается в пучину кризиса, а в художественной среде огромной империи обостряются проблемы поиска собственно этнической, национальной идентичности.

Одним из самых ярких представителей очередной волны авангарда в искусстве были Рустам Хальфин и его группа, а также молодые в те годы алма-атинские художники. Это время ознаменовано созданием неформальных течений, где концептуальные основы творчества Казимира Малевича сыграли значительную роль в укреплении темпоральных сдвигов сознания казахских художников.

Следует отметить, что число художников, активно продвигавших идеи модерна в разные десятилетия XX века, гораздо больше. Это малозаметная сейчас фигура Михаила Гайдукевича, работавшего в Семипалатинске и Алма-Ате в начале XX века, творчество Павла Потехина, повлиявшее на казахскую интеллигенцию города Шымкента 1970-х годов (в советский период – Чимкент), или организатор и духовный учитель одной из самых интересных творческих групп казахского актуального искусства «Кызыл-трактор» Виталий Симаков (Шымкент). Творческий союз «кызыл-тракторцев» возник на волне распада огромной империи. Они до сих пор являются активными участниками художественных событий в республике и далеко за ее пределами.

При всем сказанном, следует отметить, что из-за репрессий и диктата советской идеологии, авангардные течения искусства модерна проникают в Казахстан с запозданием почти в полвека, и не все идеи в одинаковой степени получают развитие на местной почве. Идеи П. Филонова сложно было принять и понять многим, в то время как, например, фовизм, примитив и символизм пробиваются на художественные площадки страны без всяких «сложностей осмысления» форм (особенно во второй половине XX века). Подобное явление связано с характером выражения мысли в данных направлениях искусства модернизма. Как известно, эти течения сами базируются на истоках художественного творчества человечества (искусство первобытного мира, народное искусство, искусство народов Востока, к примеру), поэтому нет ничего удивительного в том, что именно они оказались понятными и наиболее близкими широкому кругу зрителей всего мира, в том числе казахскому. Через фовизм, символизм, примитив художникам проще было выразить свои мысли, в том числе глубоко затаенную культурную травму, что так или иначе ощущалась в их творчестве.

Несмотря на то, что многие течения русского авангарда были известны части элиты общества еще в начале прошлого века, беспредметное, абстрактное искусство получают импульс к развитию лишь к восьмидесятым годам XX века. Творческие поиски авторов в данном случае опираются на региональный контекст культурного наследия, когда обнаруживаются многие историко-культурные артефакты из жизни региона в целом, когда концепт идентичности особо остро проявляется в сознании масс.

Закат советской эпохи ознаменовался волной рефлексий в прошлый культурный контекст в поисках утраченной национальной идентичности. Осознается, что темпоральный режим времени Модерна принес огромные потери, и эта травма начинает переживаться с новой силой, история осмысливается с позиций обнаружения ее современных данных. Огромную роль сыграют археологические открытия, а петроглифы Казахстана и сакский (скифский) звериный стиль станут одними из доминирующих мотивов в изобразительном искусстве, знаменуя собой возрождение преданных забвению страниц культурного прошлого.

На протяжении последних двадцати лет акценты сменились: настоящее и будущее тревожит гораздо больше, хотя и о прошлом никто не стремится забыть. Наблюдаются серьезные потери другого характера: само образование, художественное в том числе несет потери другого рода. Все что мы имели до сих пор, все что нарабатывали за свою историю, оказалось весьма уязвимым перед лицом эры новых технологий. Сама реальность все больше растворяется в «тумане» грядущего виртуального мира, обозначая очередной период глобального перехода культурных координат.

Итак, искусство модернизма, наряду со всеми историческими событиями времени, общественно-политическими институтами советской эпохи, сыграло значительную роль в процессе смены национальных культурных кодов сознания номадов степного края.

Режим «ожидания будущего», «творящегося настоящего» (как предчувствие будущего) – – признаки изменений темпорального сознания представителей казахского художественного мира начались при непосредственном влиянии русско-советских носителей авангардных идей XX века.

За прошедший век советская идеология смогла создать новую формацию художников, и все течения мирового искусства хорошо усвоены ими. Но конфликт, вызванный загнанной в подсознание культурной травмы, нанесенной временем, так и не был преодолен. Уже выросло поколение свободное от советской практики бытия, однако не исчезло желание осмыслить суть произошедшего с нацией за период царства Модерна на казахской земле. Сам этап перехода из одного культурного пространства в другой – из состояния традиционного типа сознания в состояние человека индустриальной эпохи здесь почти пройден. На горизонте появляются новые радикальные вызовы времени, только теперь казахская культура идет в общем потоке развития современной цивилизации.

#### *Литература*

1. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб., 2010.
2. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург, 2016.
3. *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

4. *Ходжикова С.К.* Ходжахмет Ходжиков. Неизвестные страницы жизни и творчества (1930-1959 гг.) В кн: Социальные утопии и мифы в искусстве Казахстана. Алматы, 2010, с. 29-40.

5. *Труспекова Х.Х.* Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана. Алматы: Print S, 2011.

6. *Плетникова Л., Зафарова Д.* Терновый венец Карлага. Источник. «Наш мир». 2008 [Электронный ресурс. nm2000.kz>news/2008-02-07-3054

7. *Турчин В.С.* Философия бытия в творчестве Сергея Калмыкова. // Русское искусство, 2008. Электронный ресурс. <http://www.russiskusstvo.ru>.

# Е. Койнова

## Кураторство в Турции: формирование и специфика

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

КОЙНОВА ЕВГЕНИЯ, искусствовед, независимый куратор

ev.koynova@gmail.com

EVGENIYA KOYNOVA, Art-historian, independent curator

### SUMMARY:

#### CURATORSHIP IN TURKEY: FORMATION AND SPECIFICITY

The phenomenon of curation on the Turkish contemporary art scene began to take shape by the mid-1990s, when there were favorable conditions for the development of critical practices in the country: the state after the military coup, a focus on Europe and a course towards joining the European Union. The emergence of the curator profession in the Turkish cultural environment was initiated by the artists and became a natural response to their needs. Curating in Turkey is non-institutional and is formed on the basis of independent managerial and artistic practice. The crystallization of the profession took place on two root platforms: these are the experiences of the Istanbul Biennial under the coordination of Beral Madra and independent exhibition projects curated by young curators Vasif Kortun and Ali Akay and artists. The fact of absence in Turkey 1980-1990s a particular course of censorship, as well as the rudimentary state of contemporary art institutions, directed many of the first critical curatorial utterances for the most part into the political and social spheres.

**Keywords:** curatorship, Istanbul Biennial, non-institutional, independent curator, contemporary art in Turkey, globalization

### СТАТЬЯ:

Кураторская практика в Турции сформировалась в середине 1990-х годов [5, с. 219]. Фоном для кристаллизации кураторства послужили уникальные социополитические условия – время после резкой смены двойной власти вследствие военного переворота 1980 г., после которого Турция переориентируется на Европу и членство в Европейском Союзе. Эти события вылились в практически абсолютное отсутствие цензуры и открытость страны к культурной и социальной полифонии.

Фигура куратора как актора художественной сцены обращается к двум отдельным профессиональным методам независимого и институционального

куратора. Кураторство же в турецкой среде возникло в основном как независимая или относительно независимая практика. Важно отметить, что в Турции динамика формирования куратора была инициирована художниками и развивалась в основном в рамках технических обязанностей, которые сопровождали организацию выставочного проекта [5, с. 219]. В этом плане процесс зарождения кураторства в Турции схож с местным путем формирования фигуры искусствоведа или арт-критика – и тот и другой сложились в результате возникающих у художников потребностей. Здесь важно подчеркнуть, что возникновение куратора в Турции – это не искусственно привнесенное явление или так называемое «равнение на Запад», а исключительно естественная реакция на появившийся внутри сообщества запрос. В то же время особенности процесса сложения сцены современного искусства в Турции обеспечивают многочисленные интернациональные проникновения, которые вообще характерны для этой страны. Среди художников было популярно ездить за рубеж для получения образования и возвращаться, чтобы применить полученный опыт. Эта модель широко применяется в Турции на протяжении нескольких веков не только в сфере искусства. Одним из канонических примеров является турецкий художник армянского происхождения Саркис (Sarkis Zabunyan, 1938), который жил во Франции в шестидесятые годы XX века. Он участвовал в одной из важнейших в истории кураторства выставок «Когда отношения становятся формой» (1969) Харальда Зеемана (1933–2005).

Существующая в Турции с середины 1970-х годов традиция проведения выставок современного искусства, таких как «Выставка новых тенденций в искусстве» (Yeni Eğilimler Sergileri, 1977–1987), «Срез турецкого авангардного искусства» (Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 1984–1988) и серия выставок «А», «В», «С», «D» (A, B, C, D, 1989–1993), демонстрирующих работы молодого поколения турецких концептуальных художников, не предполагала наличие фигуры куратора. Это был скорее смотр искусства, поэтому эти проекты не обладали признаками кураторской оптики.

Среди первых кураторов можно назвать Нуруллаха Берка (Nurullah Berk, 1906–1982), который выступал как комиссар со стороны Турции на Парижской биеннале в шестидесятые годы и занимался организацией выставок в Москве, Ленинграде, Бухаресте и Брюсселе. Позднее комиссариат на Парижской биеннале возглавили художники Бедри Рахми Эйюбоглу (Bedri Rahmi Eyuboğlu, 1911–1975) в 1971 году и Орхан Тайлан (Orhan Taylan, 1941) в 1980 году.

Одним из корневых этапов в формировании фигуры турецкого куратора стала первая Стамбульская биеннале, инициированная Стамбульским фондом культуры и искусства (İKSV – İstanbul Kültür Sanat Vakfı) в 1987 году. Тогда она называлась Первая международная выставка современного искусства. Самый широкий спектр организационных задач взяла на себя Бераль Мадра и, хотя на тот момент она не использовала термин «куратор» для описания круга своей ответственности, по сути, она являлась куратором этого грандиозного для своего времени проекта. Вторая Стамбульская биеннале (1989) тоже прошла под

дирекцией Бераль Мадры. На этих двух выставках область кураторской практики становилась все более конкретной. Бераль Мадра взяла на себя следующие задачи: отбор художников и произведений, составление текстового сопровождения, обеспечение финансирования и переговоры с вышестоящими органами власти, координация работы прессы, составление бюджета. Сегодня мы бы сказали, что Бераль выполняла, в том числе, обязанности комиссара биеннале. Тогда фигура куратора еще не была устоявшейся позицией внутри организации биеннале, тем не менее Бераль Мадру можно считать исполнительным куратором первых двух Стамбульских биеннале благодаря ее ведущей роли в отборе художников, а также в определении выставочной стратегии: «современное искусство в традиционных пространствах» [3]. Наиболее яркой иллюстрацией этой объединяющей темы биеннале стала выставка в Церкви Святой Ирины под кураторством Бераль Мадры, представлявшая работы зарубежных художников. Мадра также собрала экспозицию современного турецкого искусства в банном комплексе Хасеки Хюррем Султан. Такое кураторское решение вызвало споры – многие были недовольны тем, что их произведения экспонировали отдельно от произведений западных художников и поместили в нарочито традиционный контекст. Критики утверждают, что биеннале в Стамбуле начинались как чисто националистическая культурная деятельность [3, с. 305] и со временем превратились в глобальную организацию. Это заметно на примере пропорционального состава участников: в выставке приняли участие 107 художников из 11 стран, среди которых 60 были родом из Турции. Это примерно 55% от общего числа в первой биеннале, во второй показатель снижается до 30%, а затем доходит в среднем до 10%. Можно сделать вывод, что цель Первой Стамбульской биеннале – поддержка местной художественной сцены – достигнута. При этом ее также описывают как форум турецкого искусства, ищущего свою связь с международной арт-сценой [4]. Открытие биеннале сопровождалось внешними дискуссиями о противопоставлении Востока и Запада, приходе модернистского искусства как символа развития государства и его равнении на развитые страны. Эти тезисы были скорее общераспространенными и служили фоном и социально-политическим контекстом для первой Стамбульской биеннале, нежели артикулированной концепцией, однако это отразилось на общем курсе выставочных проектов и структуре всей биеннале. Это стало в итоге одним из факторов, которые привели к объявлению организующей темы «Современное искусство в традиционных пространствах» [5, с. 101]. Таким образом Бераль Мадра, выбрав для экспозиции исторические пространства, обращается к проблеме культурной памяти и использует традиционализм как контекст для показа современного искусства. Выстраиваемая ей оппозиция в данном случае провоцирует диалог между новейшими течениями современного искусства в исполнении зарубежных или национальных художников и культурным наследием Турции.

Оглядываясь назад, можно сказать, что несмотря на противоречивый характер навязывания куратором тематической и пространственной сегрегации,

этот практический выбор тем не менее давал возможность добиться спонсорской поддержки и сформировать прочную связь между национальным и международным сообществами [2, с. 9]. Первая Стамбульская биеннале дала шанс создать стабильный рынок искусства, который мог бы представлять художников в музеях, коммерческих галереях Турции и представлять турецкое искусство на мировой арене.

Помимо определения кураторской стратегии, которая заключалась в выявлении связей между визуальным искусством, социально-политическим и культурным контекстом посредством экспонирования произведений в исторических локациях Стамбула, она также наладила в 1980-х и 1990-х годах коммуникацию между художниками и способствовала интеграции турецких художников в мировой контекст [4, с. 106]. Мадре пришлось бороться за свой статус организатора и куратора. Она выступала за то, чтобы все решения, включая архитектурное решение, планировку и расположение работ, принимались куратором. Изначально организационный комитет биеннале не предоставил Мадре всех полномочий, и возникший в результате этого внутренний конфликт и несоответствия в выставочных проектах стали предметом критики в докладе, предшествовавшем третьей Стамбульской биеннале. В итоге были сформулированы четкие полномочия куратора будущих биеннале, и постепенно его роль становилась все более заметной.

Мадра рассматривала первую и последующие Стамбульские биеннале как предвестники «нового единства», когда мир искусства переместится из существующих центров на периферию. Действительно, вскоре после первых двух биеннале мир стал свидетелем сдвига в современном искусстве: в художественном смысловом аппарате появились такие понятия как глобализация, гибридность, миграция, диаспора, изгнание, мультикультурализм и транснационализм.

Впервые в турецком контексте «куратор» был специально использован как термин, описывающий профессию, в 1991 году на выставке «Воспоминание/Память I» (Anı/Bellek I) в художественной галерее «Таксим» (Taksim Sanat Galerisi). Ее куратором выступил Васыф Кортун (Vasif Kortun, 1958). С середины девяностых годов прошлого века Кортун становится самой влиятельной персоной в области определения границ профессии и институционализации кураторства на турецкой арт-сцене [5, с. 220]. Вслед за этим кураторский проект был продолжен выставкой «Номер 50: Воспоминание/Память II» (Elli Numara: Anı/Bellek II, 1993) в помещении дома № 50 района Акаретлер, который не изменил своего номера с тех пор, как принадлежал османскому придворному художнику Фаусто Зонаро. В документах, сопровождавших обе выставки, Кортун выносит свое имя над списком художников и в разных вариантах указывает себя как организатора или как куратора выставки. В конце текста, сопровождающего экспозицию, он также указывает свое авторство. Цикл «Воспоминание/Память» стал первым проектом, который сделал фигуру куратора в Турции заметной.

Васыф Кортун выступал куратором многих международных выставок, в том числе третьей Стамбульской биеннале (1992), девятой Стамбульской биеннале

в сокураторстве с Чарльзом Эше (Charles Esche, 1963) в 2005 году, двадцать четвертой биеннале в Сан-Паулу (1998) и павильона Турции на пятьдесят второй Венецианской биеннале (2005). Для кураторского метода Васыфа Кортун был очень важен архив и работа с ним. Он сыграл важную роль в формулировании и популяризации выставок-исследований на тему памяти и архива, что дало мощный толчок развитию турецкого искусства.

В 1993 году в галерее «Урарт» (Urart Sanat Galerisi) прошла выставка «Деконструкция писсуара» (Pisuvanın Bir Dekonstrüksiyonu), организованная художником Эмре Зейтиноглу (Emre Zeytinoglu, 1955) и искусствоведем Али Акаем (Ali Akay, 1957). Впервые в Турции над одним проектом работают художник и теоретик. Али Акай и Эмре Зейтиноглу, как и Васыф Кортун, получили образование и начали свою практику за рубежом, после чего в начале 1990-х гг. вернулись и продолжили работу в Турции. Али Акай, Эмре Зейтиноглу и Васыф Кортун работали с турецкими художниками, обращались к теме памяти и архива, а также к политико-социальной проблематике. Они выбирали язык концептуализма и сложившиеся на Западе, где они учились, методы показа искусства и работы с пространством.

Обращаясь к процессу становления фигуры турецкого куратора, можно заметить, что при бесспорном присутствии в ее фундаменте критики, направленной на производство и показ современного искусства, весомой компонентой первых кураторских высказываний в Турции являлась критика социальная и политическая. Художниками и организаторами выставок с конца 1980-х до середины 1990-х годов критическое художественное высказывание воспринималось в плотной взаимосвязи с высказыванием политическим.

В 1995 году в студии упомянутого выше художника-куратора Эмре Зейтиноглу состоялась выставка «Глобализация – государство, нищета, насилие» (Küreselleşme – Devlet, Sefalet, Şiddet) под кураторством Али Акая. Этот проект имел большое влияние и стал одним из канонических в истории формирования кураторской практики в Турции. Акай в середине девяностых годов предпочитал работать в сфере «критического» искусства и сотрудничал с художниками, которые предлагали критический взгляд на официальную идеологию и социальную сферу. Так появился кураторский метод Али Акая, сконцентрированный на взаимоотношениях искусства, социологии и философии. Проект собрал в жилом пространстве молодое объектное искусство, содержательно и визуально работающее с социальной повесткой. Важно отметить, что подобные критические высказывания были возможны, поскольку в Турции на тот момент не было сформулированного курса цензуры. Это время было очень плодородной почвой для развития фигуры турецкого куратора – по сути он вырос в стране, где вообще не было цензуры.

Сильное влияние на формирование кураторства в Турции оказала выставка «ВОКЗАЛ» (GAR, 1995), которая заняла пространство вокзала в Анкаре. Все произведения были демонтированы администрацией вокзала на следующий день после открытия, несмотря на то, что у художников имелось разрешение

на монтаж и проведение выставки. У этого проекта не было анонсированного куратора, но в его основе лежало критическое отношение к конвенциональному показу, производству и восприятию искусства. Пресс-релиз для проекта «ВОКЗАЛ» сообщал следующее: «Выставка объединяет работы художников разных поколений и стран и преследует цель выйти за пределы традиционного экспозиционного пространства и представить произведения широкой аудитории. Большая часть художников, участвующих в выставке, работают с инсталляцией; они создали сайт-специфичные произведения для пространства вокзала. Эти инсталляции, которые будут размещены в пространстве вокзала, а также на платформах, в зале ожидания, офисе потерянных вещей и других местах, примут различные формы от скульптуры до видео» [6, с. 21].

В начале XXI века параллельно с развитием независимой кураторской практики идет процесс институционализации профессии, чему способствует открытие музея современного искусства Proje 4L (Proje 4L Çağdaş Sanat Müzesi), Стамбульского музея современного искусства (İstanbul Modern Sanat Müzesi), а также рост числа тематических кураторских выставок, которые повлияли на видимость художников. Некоторые кураторы предпочитают работать с ограниченным кругом людей, как следствие – список участников каждой новой биеннале не отличается разнообразием. Намечается проблема куратора как фигуры власти и влияния. В это же время начинается поиск новых кураторских подходов и антииерархических позиций внутри них с целью сохранить независимый статус куратора, не важно, ведет ли он самостоятельный проект или институциональный. В этой области выделяются фигуры художников-кураторов или художников, перешедших от художественной практики к кураторской, таких как Халил Алтындере, сосредоточившийся на социально-критическом направлении, и Аднан Йылдыз (Adnan Yıldız, 1979).

Процесс зарождения кураторства относится к концу 80-х и 90-е годы XX века, когда молодое турецкое кураторство сложно назвать антиинституциональным в том смысле, в котором это принято говорить о подобной практике на Западе, но оно все же внеинституциональное, что вообще характерно для его природы [1, с. 17] как феномена. Это связано с тем, что в эти годы в Турции еще не существовало действующих институций: первые музеи современного искусства в Стамбуле открываются спустя несколько лет после первой Стамбульской биеннале, которая как раз и запустила этот процесс.

Масштаб, который могла приобретать фигура куратора в формате местной сцены, очень велик по сегодняшним меркам. Турецкий куратор руководил проектами в Стамбуле, учился и создавал выставки в Европе, переписывался с иностранными художниками и был активным игроком своей локальной сцены. В его задачи входило не только создание актуального критического проекта, но и его презентация перед мировым сообществом. В таком ракурсе становится ясно, что процесс формирования фигуры турецкого куратора и его места в индустрии как полноценного агента совпал с аналогичной задачей, которая стояла перед турецкой художественной сценой, а именно интеграцией турецкого современного

искусства в глобальный контекст. Молодой куратор в Турции отстаивал право на признание своей личной и профессиональной практики параллельно с борьбой за право национальных художников на участие в глобальных событиях и создание собственной современной повестки.

Так или иначе, стремясь к ассимиляции актуальных практик искусства на турецкой арт-сцене, кураторы обращались к контексту культурной памяти и применяли различные методы в связке с ним. Мог быть выбран традиционализм как фон для развития диалога между зарубежными и национальными художниками и артикулирования существующей культурной оппозиции (Бераль Мадра). Или в работе с местной проблематикой и локальным визуальным кодом кураторы оставались в контексте западного художественного дискурса и использовали его языки (Васыф Кортун, Эмре Зейтиноглу, Али Акай).

#### *Литература*

1. *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве / В. Мизиано. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 232 с.
2. *Eczacıbaşı N.* Why “Istanbul contemporary Art exhibitions?” // 1st Istanbul Contemporary Art Exhibitions Catalogue. – – Istanbul: Istanbul Foundation for Culture and Arts Press, 1987.
3. *Erek A. N., Köksal A. H.* Relocating the arts in the new Istanbul: Urban imaginary as a contested zone // *Visual Resources*. 2014. Т. 30. № 4. С. 301–318.
4. *Graf M.* The Istanbul Biennial 1987-2015 // *User’s manual 2.0: contemporary art in Turkey, 1975-2015*. Berlin: Revolver Publishing, 2015.
5. *Üner Yılmaz P.* A Quest for Curatorial Authority: Beral Madra and The First Two İstanbul Biennials // *Curator: The Museum Journal*. 2021. Т. 64. № 1. С. 99–114.
6. *Yücel D.* Curatorial practices 1991-2015 // *User’s manual 2.0: contemporary art in Turkey, 1975-2015*. Berlin: Revolver Publishing, 2015.

# Э. Нарусова

## От чаши к объекту: прогрессивные тенденции в традиционных стилях японской глазурованной керамики: сино, орибэ, хаги

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

НАРУСОВА ЭЛЛА, искусствовед, Московский музей современного искусства  
narusova.ella@yandex.ru  
ELLA NARUSOVA, Art historian, Moscow Museum of Modern Art

#### SUMMARY:

FROM TEA BOWL TO OBJECT. INNOVATIVE TRENDS IN TRADITIONAL JAPANESE GLAZED CERAMICS STYLES SHINO, ORIBE AND HAGI

The contemporary art of ceramics in Japan is an extraordinary phenomenon with its diversity, in which the traditionalism inherent in Japanese artistic thinking is harmoniously combined with the free spirit of modernity. Since the second half of the 20th century, in the field of classical ceramics, which previously met the needs of the tea cult, more and more often there are authors who go beyond our understanding of the tea bowl as a functional object in their practice. Their works approach the category of an abstract ceramic object. At the same time, when getting acquainted with the art of a particular master, striking the viewer's imagination with bold plasticity, a deep conservatism is often found at the basis of his creative method.

The article is devoted to the issue of combining traditional and innovative approaches in modern Japanese ceramics on the example of three famous styles – Shino, Oribe and Hagi – and the work of several most prominent masters, whose works are widely represented in specialized museums and galleries. Much attention is paid to the cultural context of the emergence and development of the considered styles, as well as the technological specificity of their production and aesthetic meanings.

**Keywords:** Japanese art; Japanese ceramics; ceramic objects; Shino; Oribe; Hagi

## СТАТЬЯ:

Сино, орибэ и хаги и их разновидности – одни из самых ранних оригинальных стилей глазурованной керамики Японии. Их появление приходится на короткий, но судьбоносный для государства период с конца XVI века по первые десятилетия XVII века. Помимо важных экономических и политических процессов, которые привели к объединению государства, это время было отмечено принципиально новым этапом художественной культуры и, в частности, изменениями в искусстве чайной церемонии, или *тя-но ю*. По мере того, как адептами этой практики – большими интеллектуалами и людьми тонкого эстетического вкуса – формулировались ее каноны как самостоятельного ритуала, обладающего собственной эстетической программой, отличающейся от китайской, в обществе усиливался запрос на соответствующую ей утварь.

Несмотря на то что в сложившемся сценарии церемонии каждый предмет был на своем месте, назначение чайной утвари – и, в особенности, чаши – не сводилось только к утилитарной функции. За керамическим сосудом в философско-эстетических принципах чайного действия закрепилось отношение к нему как к высокоценному арт-объекту, через созерцание которого возможно постижение истины, почти сакральное соприкосновение с Абсолютом, причем, как учила школа дзэн, совершенно спонтанное и неожиданное, достигнутое интуитивным, а не логическим способом. Каждая чаша, произведенная по заказу мастеров чая, *тянинов*, была уникальным произведением элитарного искусства и воплощением высочайшего мастерства автора. Чаши, обладающие историей или художественной ценностью, наделялись собственными именами (пример явления «*мэйбуцу*», или «именных вещей»), а в случае повреждений их реставрировали с помощью особой техники, не скрывающей, а, напротив, подчеркивающей факт восстановления. И хотя было бы несправедливо целиком отводить чайной чаше главную роль в церемонии, где каждый элемент подбирался с невероятной тщательностью и в соответствии с местом и временем проведения действия, в тот момент, когда чай был выпит, и гость внимательно рассматривал чашу в своей руке, наслаждаясь ее уникальной формой, цветом и фактурой, именно чаша оказывалась в центре внимания, позволяя созерцателю проникнуть в свою сокровенную суть.

Стоит вспомнить и об особой значимости керамики, используемой в искусстве икэбана. Цветочная композиция становилась первым впечатлением для вошедших гостей, что поддерживалось и пространственной организацией – она располагалась в специальной нише, устроенной в чайном доме напротив входа. Выбранная для этого ваза служила не только практической цели, но составляла вместе с помещенным в нее растением единый лирический образ, становясь, как отмечает Н.С. Николаева, «ключевым знаком церемонии и определяя предлагаемое хозяином «поле идей» и ассоциаций». [2, с. 79]

Простая неглазурованная керамика *якисимэ*, изготавливаемая в керамических центрах, объединенных понятием «Шести старых печей», в частности, в таких старинных керамических центрах как Бидзэн и Сигараки,

получила высокую оценку интеллектуальных кругов и, в частности, знаменитого реформатора чайного действия Сэн-но Рикю (1522–1591), который обнаружил в ней непритязательную красоту, выражающую дух эстетики *ваби*. Однако, исходя из репутационного и экономического интереса, японцы стремились открыть секрет фарфора или получить глазурованную керамику, приближенную к нему хотя бы по внешним характеристикам.

Принципиально новым этапом в развитии глазурованной керамики Япония обязана переселению на ее территорию корейских мастеров, владеющих техникой высокотемпературного обжига. В ходе военных походов Тоётоми Хидэёси (1536–1598) на Корею 1592 и 1597 годов, изначально преследовавших своей целью экспансию в западные земли, несколько десятков семей гончаров были принудительно вывезены на остров Кюсю. Благодаря принесенным знаниям и мастерству этих специалистов в разных провинциях по всей Японии было сооружено множество печей для обжига, работавших на удовлетворение внутреннего спроса.

Однако, собственные эксперименты по созданию белой глазури велись еще с VIII века. А в эпоху Момояма (1568–1603) в провинции Мино, расположенной в центральной части острова Хонсю (современная префектура Гифу), впервые удалось обжечь чаши, украшенные непрозрачной молочно-белой глазурью, получившие название *сино*. Считается, что этот термин восходит к имени чайного мастера Сино Со: сина (1444–1523), который по преданию владел большой коллекцией китайских и корейских образцов, и предпринял попытку воспроизвести любимую белую чашу в мастерских Мино [4, с. 10]. По другой, весьма распространенной версии, это название представляет собой искаженный вариант японского слова «сиро», которое переводится как «белый».

Чаши *сино* сохраняли грубую текстуру глины, имели неправильную, вылепленную вручную цилиндрическую форму на невысокой ножке, толстые стенки с неровным краем. Глазурь, состоящая в основном из молотого полевого шпата, свободно стекала по изделию, покрывая его густым неравномерным слоем. И хотя эта керамика имела мало общего с изысканным тонкостенным фарфором, она обладала особым характером. При длительном обжиге в печи глазурь начинала вскипать, покрываясь множеством лопающихся пузырьков, оставляющих на теле сосуда небольшие отверстия. В силу того, что глины в Японии насыщены железистыми соединениями, в печи происходил естественный процесс: металлические соединения вытягивались на поверхность, и местами с большей или меньшей интенсивностью белый слой глазури окрашивался в мягкий терракотовый цвет. Традиционно в керамическом искусстве перечисленные эффекты признаются браком, однако в специфичной пористой текстуре, запечатлевшей живое бурление материала, случайное и неконтролируемое, японцы, со свойственной им чуткостью к прекрасному, увидели особое очарование. Впоследствии эта техника была дополнена подглазурной росписью оксидом железа, в которой расплывчатый темный рисунок едва проступал на поверхности, подобно очертаниям пейзажа, проявляющегося сквозь густой

туман. Образ создавался несколькими уверенными штрихами кисти, был сильно стилизован и практически доведен до абстракции, напоминая дзэнскую монохромную живопись тушью.

В течение первого десятилетия XVII века керамика сино уступила место новому стилю, *орибэ*. Вместе с тем, ее продолжали изготавливать в печах соседней провинции Сэто до конца XVIII века, но к началу XX века ее секреты полностью утратили. Лишь в 1930-х годах техника была воссоздана стараниями основателя «Движения за возрождение Момояма» Аракавы Тоёдзо (1894–1985) и керамиста Хадзимэ Като (1900–1968), которым удалось реконструировать рецепт глазури и технологию благодаря найденным ими на территории префектуры Гифу черепкам оригинальной керамики.

Керамика *орибэ* демонстрирует заметный уход от концепции *ваби-тя*, проповедуемой Сэн-но-Рикю, в которой подчеркивалась простота и непритязательность, изысканность и достоинство «несовершенного». Ее основателем указывается Фурута Орибэ (1544–1615), ученик и преемник Сэн-но Рикю и ведущий чайный мастер при Тоётоми Хидэёси, а после – при сегунах Токугава. Вероятно, отвечая вкусам знати, его чайная церемония стала носить более зрелищный характер, а сдержанной и непритязательной красоте в керамике он противопоставил оригинальность, граничащую с эксцентричностью. Вместо спокойных земляных оттенков и мягких объемов *орибэ* традиционно характеризуется контрастом двух цветов глазури – зеленой, приготавливаемой на основе сульфата меди, и светлой полевошпатной, а также смелыми ассиметричными формами предметов, зачастую довольно причудливыми и намеренно деформированными. Так, например, в ней появляются блюда в форме сдвоенного веера или наконечника стрелы и искривленные чаши типа *куцугата*, похожие на смятый башмак (изначально сминание было дефектом изделия, которое «повело» в печи, но при Фуруте Орибэ эту «несовершенство» стали создавать намеренно). Изделия также нередко декорировались гораздо более броскими и конкретными, по сравнению с сино, геометрическими или растительными узорами, которые наносились темно-коричневым железистым пигментом. Типологически посуда *орибэ* была очень разнообразна и, помимо чайных чаш, включала блюда, курительницы, коробочки, чайники, вазы. Обжиг совершался в печах с привнесенной из Кореи многокамерной конструкцией, получивших название *ноборигама*.

Непосредственными наследниками корейской школы стали мастера центра Хаги. Его название происходит от княжества Хаги на западной оконечности острова Хонсю (ныне префектура Ямагути). В начале XVII века феодалом этой области становится Мори Тэрумото (1533–1625). После решающего сражения при Сэкигахара в 1600 году и захвата власти Тэкугавой Иэясу, род Мори был лишен своих владений на территории современной Хирасимы и переселен в Тёсю (другое название Хаги). Тэрумото инициировал в своем княжестве запуск производства керамической утвари, которая должна была использоваться в чайных церемониях местной аристократии и в качестве подношений сёгуну.

В 1604 году он поселил в Мацумото-Наканокура близ замкового города двух талантливых корейских керамистов – братьев по имени Ли Чак Кван (япон. Ри Сякко, а впоследствии – Сака Корайдзаэмон) и Ли Кьён (Ри Кэй). Считается, что корни керамики хаги восходят к дровяной печи, которую возвели братья. В 1663 году была основана новая мастерская, в ней работали уже обученные японские мастера – Саэки Ханроку (1630–1682) и Мива Кюсэцу (1630–1706). В Хаги был разработан особый стиль керамики, впоследствии получивший популярность за пределами провинции. Он завоевал высокую репутацию в японской чайной среде, о чем говорит существующее поныне изречение «Раку – первые, Хаги – вторые, Карацу – третьи» [6, р. 23].

Ранние изделия Хаги стилистически ориентировались на корейскую керамику Идо [1, с. 105], с которой их роднит и форма, и характер декора. Им были так же свойственны тонкие стенки, полупрозрачная светлая глазурь, мягко обволакивающая тело сосуда, и бежевые тона черепка, красоту которых подчеркивал выразительный контраст с насыщенным цветом взбитого внутри чаши зеленого чая. Но, возможно, главная характерная особенность, присущая классическому хаги, – это сетка мелких трещин, покрывающая глазурь. Этот эффект возникает благодаря разнице в расширении и сжатии глины и глазури, в результате чего при остывании глазурь дает усадку быстрее, чем глина, и растрескивается. При использовании такой чаши, напиток проникает в образовавшиеся трещинки и с течением времени окрашивает черепок, придавая вещи благородную патину, столь высоко ценимую в эстетике *саби*. Постепенное изменение цвета, которое так приятно наблюдать владельцу чаши, носит название *хаги-но нанабакэ* или «семь преобразований хаги».

В период Мэйдзи (1868–1912) ряд керамических центров, зависевших от поддержки феодалов, адептов чайной церемонии, на долгое время пришли в упадок. К началу XX века многие технологии и рецепты старых мастеров были утрачены в результате запустения мастерских или их переориентации на более массовую продукцию. Только с 1920-х годов на волне поиска национальной идентичности, возрастает интерес к забытым ремеслам – во многом как к средству презентации Японии на мировой арене, появляются движения по их восстановлению. После Второй мировой войны традиционные гончарные центры пережили подъем благодаря поддержке правительства, стремившегося укрепить национальную экономику и культуру. В частности, в 1950 году был принят закон о защите культурных ценностей. С 1955 года выдающимся деятелям, вносящим весомый вклад в восстановление и сохранение культурного наследия, в том числе традиционных ремесел, присуждается звание «Живого национального сокровища». С другой стороны, благодаря знакомству с западной модернистской скульптурой, в это время совершаются первые шаги в новой форме художественного высказывания – керамическом объекте. Появляется все больше авторов, создающих произведения в своем неповторимом стиле. С последней четверти XX века можно наблюдать следующий этап в развитии старых школ, ознаменованный проникновением в пространство традиционной

керамики прогрессивных идей. В этих условиях ряд современных художников, работавших в классических стилях, продемонстрировали в своем творчестве симбиоз традиций и новаторства, в котором некогда революционные для своего времени технологии, формы и декоративные решения становятся классической, эталонной базой для новых художественных поисков.

Реконструированная технология производства керамики сино была использована учениками Аракавы Тоёдзо, в частности, Кодзо Като (род. 1935), который, как и его учитель, получил звание «Живого национального сокровища». Впоследствии он передал секреты мастерства внуку Аракавы, Хори Итиро (род. 1952, Гифу). В 1984 г. Итиро построил свою дровяную печь *анагаму* в горах в пригороде Мидзунами в Гифу, где начал самостоятельно экспериментировать с традиционными материалами и методами. Подобно мастерам периода Момояма, за год он производит обжиг всего два раза. Эта сосредоточенность, неспешность и тишина окружающего мира позволяют художнику выражать чувственный опыт, накопленный в течение долгого периода созерцания и медитаций. Такой образ жизни керамиста-отшельника, живущего в горной деревне, довольно распространенное и, можно сказать, традиционное для Японии явление. Необходимость близости к природе имеет не только философское обоснование, но и чисто практическое, ведь японская керамика – это, прежде все, глина, добываемая в конкретных регионах, со своим оригинальным составом. Именно поэтому, несмотря на известность за пределами Японии, большинство стилей японской керамики носят локальный характер и в других условиях могут быть воспроизведены лишь по внешним признакам.

Главным выразительным средством мастера остается белая глазурь сино. Он проводит долгие, низкотемпературные обжиги, чтобы позволить железу проступить сквозь глазурь, окрасив глину в теплые тона – от кремового до рыжего. Вскипая, пузырясь и трескаясь, глазурь наполняется множеством отверстий и крупных разломов. Спекаясь с шероховатой глиняной массой в единое целое, она создает с ней абсолютно органический объект, не повторяющий конкретные, существующие в природе текстуры, но воплощающий собой природу естественных вулканических процессов (илл. 1). В некоторых сосудах Хори Итиро эффект усиливается еще и тем, что под застывшей глазурью читается динамика самой глины, когда художник придает ей беспокойную, слегка закрученную форму.

Более радикальный подход к формообразованию предлагает другой яркий представитель современного Мино, выпускник кафедры керамики Технической школы Тадзими – Гото Хидэки (род. 1973). Его творчество демонстрирует не столько прикладное, сколько скульптурное мышление автора, в нем затруднительно провести четкую грань между утилитарным и неутилитарным, функциональным и эстетическим. Тяваны и *гуиноми* (чаши для сака) в его исполнении заслуженно могут быть продемонстрированы в качестве небольших керамических арт-объектов (если говорить о чайных чашах, то за счет необычной, как будто расплескивающейся в стороны формы; их диаметр может достигать



Илл. 1. Хори Итиро. Чайная чаша сино. 2011 г. 10,2 x 12,4 см. Частная коллекция. Фото: Joan B Mirviss LTD



Илл. 2. Гото Хидэки. «Морской бог» («Watatsumi»). Керамика сино. 2020-е гг. 21 x 27 x 42,8 см. Фото: Dai Ichi Arts LTD

двадцати сантиметров). В то же время его абстрактные чашеобразные скульптуры из серии «Ватацуми», названной по имени морского божества из японской мифологии, несут в себе качество сосуда для цветочной композиции (илл. 2).

Вне зависимости от категории, чаши Гото Хидэки окончательно порывают с традиционной для керамики сино цилиндрической формой, с ее статичными и основательными объемами. Загибая внутрь, сминая и разрывая глину, Гото создает абсолютно свободные, полные внутренней силы и энергии пластические образы, напоминающие застывшие в движении гребни морских волн или крупные раковины с неровными краями. В них живо играет и глазурь: изначально связанная с процессами кипения, в этих чашах она, свободно стекая по черепку, вызывает ассоциации с бурлящей пеной, что только усиливает впечатление о них, как о застывшей стихии. Уйдя от сдержанности классических образцов, автор смог достичь не менее магнетического и завораживающего эффекта от своей керамики, по-прежнему таящей в себе некую непостижимую тайну.

В начале эпохи Сёва (1926–1989) возродился интерес и к керамике орибэ благодаря деятельности таких художников, как Китаодзи Розандзин (1883–1959) и Окабэ Минэо (1919–1990). Говоря о ныне живущих мастерах, стоит начать с имени Судзуки Горо (род. 1941). Во многих каталогах современного орибэ можно встретить его работы, воплощающие дух художественной игры, присущий орибэ XVII века. Например, в коллекции Гордона Бродфюрера, одном из самых обширных частных собраний современной японской керамики, находится интереснейший сосуд, впрочем, совершенно непригодный в практическом плане. Его стенки были разорваны и разведены на этапе, когда глина еще была пластичной, так, что образовались своего рода лепестки с рваными краями, напоминающие кожу мандарина. Снаружи и внутри сосуд покрывают зеленые и оранжевые капли глазури и классические, но хаотично разбросанные узоры орибэ в виде решеток, растительных завитков, висящих плодов. Такая сознательная деформация близка идеям Фуруты Орибэ, который специально



Илл. 3. Судзуки Горо. Трехъярусная коробочка. 2010 г. Керамика, глазурь сино. Техника ёбицуги. 36,8 x 21,6 x 22,9 см. Фото: Frank Lloyd Gallery



Илл. 4. Хигасида Сигэмаса. Керамическая коробочка. 2010-е гг. Глазурь орибэ. 17,6 x 28,7 x 15,4 см. Фото: Dai Ichi Arts LTD

моделировал дефекты предметов, сминая их, разбивая и склеивая вновь. Судзуки также известен оригинальной интерпретацией техники ёбицуги («лоскутное шитье»), заключающейся в восполнении утраты или собирании целого изделия из фрагментов других, часто значительно различающихся между собой по декору. В вариации Судзуки вылепленная форма разрезается на несколько частей, каждая из которых покрывается глазурью и обжигается по отдельности. Затем фрагменты собираются вновь и склеиваются воедино. (Илл. 3)

Еще один мастер, которого нельзя оставить без внимания, Хигасида Сигэмаса (род. 1955). Его творческий метод соединяет основополагающие черты орибэ и современные пластические решения. Художник остается в области прикладного искусства и специализируется на небольших функциональных предметах – вазах, блюдах, керамических коробочках. Однако, без преувеличения можно сказать, что они представляют завершенные скульптурные образы – абстрактные миниатюрные пейзажи, уменьшенные островки вечнозеленой, живой природы, воплощающие концепцию большого в малом. Примечательно, что функциональная составляющая таких деталей, как, например, крышка в керамической коробочке, не привлекает к себе внимания как отдельный элемент; все части предмета образуют единое целое (илл. 4).

Хотя Хигасида не повторяет уже известные формы предметов орибэ, но при создании собственных он руководствуется теми же идеями асимметрии и разнообразия, постоянно экспериментируя с контрастом гладких и шероховатых поверхностей, соединяя в одном произведении строгую элегантность прямых углов и граней с легкой небрежностью фактурных и необработанных срезов глины. Благодаря такому подходу каждое его произведение интересно рассматривать с разных сторон, и с каждого ракурса оно предстает в виде законченной композиции.

Знаменитая зеленая глазурь также раскрывается в новом качестве. Художник использует ее подобно краскам в живописном полотне, черпая образы из красоты



Илл. 5. Хидэтакэ Андо. Блюдо с глазурью орибэ. Ок. 1995 г. 83,2 x 35,6 x 7,6 см. Из коллекции Гордона Бродфюрера

из уже упомянутого собрания Гордона Бродфюрера. Это блюдо неправильной вытянутой трапециевидной формы со слегка загнутыми кверху уголками, выполненное из одного пласта глины. Поверхность разрезана вдоль нескольких прямых диагональных линий, проведенных под разными углами от края до края. Уверенные мазки зеленой глазури целиком заливают блюдо, создавая размытый фон. Демонстрация этого блюда в вертикальном положении особенно интересна, так как позволяет представить его как самодостаточный объект. В этом виде работа вызывает в воображении зрителя ассоциации с бамбуковой рощей – вечнозеленой, таинственной, рассекаемой множеством стройных и сильных стволов деревьев, тянущихся ввысь (илл. 5)

На фоне ряда ремесел, ушедших в забвение, традиция хаги показала большую устойчивость к культурным веяниям и меняющимся экономическим условиям. Династия гончаров, основанная Мивой Кюсецу I, продолжается по сей день, в этом плане хаги можно сравнить с более известной в широких кругах керамикой раку. Безусловно, потеря поддержки со стороны даймё в эпоху Мэдзи привела к ослаблению творческих сил, но в XX веке произошла переоценка наследия и самой сути хаги благодаря продолжателям династии Мива – Мива

природы. Глазурь в его исполнении полностью покрывает тело предмета, местами сгущаясь. Где-то сквозь нее просвечивается натуральный кремовый цвет глины. Безмятежность почти акварельных подтеков противостоит суровому рельефу динамичных гребней и резких выступов материала, создающих острые очертания скал. В богатом зеленом оттенке глазури возникают умозрительные картины густых заповедных лесов с пробивающимся сквозь листву солнечным светом. Классическую цветовую гамму художник дополняет лазурной глазурью, которая, стекая по отвесной стороне вазы, может напоминать водопад, а собираясь в углублениях – вызывать ассоциацию с прекрасными бирюзовыми озерами, безмятежно лежащими в высокогорных долинах.

Обыгрывание темы лесных массивов в керамике орибэ прослеживаются и в работе мастера Андо Хидэтакэ (род. 1938) 1995 года

Кюва (1895–1981, принявшему имя Кюэцу Х с 1927) и его младшему брату Мива Дзюэцу (1910–2012, Кюэцу XI с 1967), которые смогли актуализировать элегантную эстетику Момояма, вдохнув в хаги новую жизнь. Кюва открыл так называемый *кюэцудзиро*, или «белый хаги». Он скорректировал старую рецептуру и получил глазурь нового качества, чистого белого цвета, обладающую более плотной и текучей консистенцией. В свою очередь, Дзюэцу, в 1980-х годах привнес игру тонального и тактильного контрастов между гладкой белоснежной глазурью и проступающей в просветах темной крупнозернистой глины (грубой за счет вмешанного в нее песка), став, таким образом, родоначальником более экспрессивного варианта стиля хаги – *они-хаги* (в пер. «Демон Хаги»). После обжига такой декор, облепляющий сосуд объемными блестящими каплями, производит эффект, визуально очень близкий тому, что можно наблюдать при соприкосновении жидкости (например, капель дождя) с сухой землей. В 1970 и в 1983 годах братья были удостоены звания «Живого национального сокровища» - первыми из мастеров хаги. Сама же традиция хаги в 1957 году была номинирована на звание нематериального культурного достояния префектуры Ямагути, а в 2002 году официально признана Министерством экономики, торговли и промышленности традиционным японским ремеслом.

В настоящее время фамильное имя Кюэцу XIII унаследовано младшим сыном Дзюэцу – Кадзухико. Безусловно, богатое художественное наследие его семьи не могло не оказывать определенного давления, но Кадзухико удалось не только стать достойным продолжателем традиции, но и занять в ней отдельную нишу за счет собственного узнаваемого почерка. В начале своего пути в течение нескольких лет он проходил обучение в Художественном институте Сан-Франциско, где новая художественная среда и большая творческая свобода помогли ему расширить представление о керамике и ее месте в современном искусстве. Существенное влияние на Кадзухико оказало знакомство с творчеством Питера Вулкоса, американского художника, создававшего абстрактные керамические скульптуры и способствовавшего популярности керамики как медиума эстетического, а не прикладного искусства.

Вернувшись в Хаги, Кадзухико нашел свой путь в переосмыслении сосуда как художественной формы. В его последних работах, угловатых, плотных и одновременно невероятно элегантных, достигается живой и подвижный, абсолютно органический образ, обладающий собственным духом и характером. При этом техника, воспринятая им от предшественников, доведена до совершенства и своего максимального звучания (Илл. 6).

Отдельно стоит сказать о таком художнике, как Канэта Масанао (род. 1953), потомственном мастере в восьмом поколении из еще одной семьи гончаров региона Хаги. Прежде чем унаследовать от отца семейное дело, Канэта окончил курс скульптуры в университете Цукуба, благодаря чему привнес в хаги скульптурное чувство материала, которое заметно выделяет его творчество на фоне других художников, работающих в этом керамическом центре.



Илл. 6. Мива Кюэцу XIII. Чаша «El Capitan». 2022 г. 13 x 15 x 16,5 см. Частная коллекция. Фото: Keizo Kioku



Илл. 7. Канэта Масанао. Чайная чаша хаги. 2008 г. 10,2 x 12,4 x 12,4 см. Фото: Joan B Mirviss LTD

В работах Канэты используется оригинальная техника, которая носит название *курунуки*. Суть ее заключается в том, что вместо формования изделия путем наращивания стенок вручную или на гончарном круге, художник создает цельный объем из глиняной массы, а затем, подобно скульптору, отсекает все лишнее. Поправляя грани стеклом и акцентируя изломы, он уточняет силуэт и после этого извлекает часть материала, чтобы сформировать небольшую полость внутри сосуда. Конструктивная сторона его произведений растворяется в абстрактном художественном образе (илл. 7). В случае с керамическими коробочками заметен уже встречавшийся нам прием, когда крышка практически не выделяется из общего объема, как будто обе части предмета были высечены из одного массива материи (технически это так и происходит). Такой подход он применяет и при создании чаш и чайной утвари, и при работе над вазами для композиций *икэбана*. Несмотря на небольшие размеры, работы Канэты несут в себе чувственную фундаментальность, физически ощутимую весомость глины как вещества, а еще – ее пластичность, которую подчеркивают темные грани, проступающие сквозь глазурь.

Исторически в Японии сложилась богатая, самобытная керамическая сцена, однако большая ее часть остается локализованной в местных гончарных центрах и малоизвестна за пределами страны. Хотя рассмотренные примеры отражают только малую ее часть, но они дают понимание о начавшемся еще в прошлом веке эволюционном процессе сближения пространства традиционной керамики с новейшими тенденциями мирового современного искусства, в котором керамический объект как форма авторского высказывания приобретает все больший вес, востребованность и актуальность. Зачастую традиционные ремесла становятся отдельным предметом как для искусствоведческого исследования,

так и художественной практики. В этом плане Япония – уникальная страна, в которой декоративно-прикладное искусство и, в частности, старинные стили и техники производства керамики, удостоены не только поддержки и сохранения как национального достояния, но и значительного развития и актуализации.

Работы японских мастеров сегодня не ограничиваются вниманием чайных мастеров и вызывают пристальный интерес коллекционеров и музеев, знакомя западную публику и профессиональное сообщество с особенным «японским» чувством материала (впрочем, этот обмен остается двусторонним). Меняется и отношение к керамическим чашам, вазам и различной чайной утвари, все чаще демонстрируемой в качестве небольших скульптурных объектов. Выполненные из природного материала, вылепленные вручную и чаще всего обожженные в традиционной дровяной печи, эти произведения воспевают эстетику простоты, спонтанности и, в некотором роде, грубой естественности. Они полны таинственной, завораживающей красоты, а момент непредсказуемости, присущий процессу обжига, делает каждое произведение единственным в своем роде и неповторимым. Следование мастера старинным технологиям позволяет ценителям и знатокам с первого взгляда определить принадлежность произведения тому или иному стилю по узнаваемым чертам. В то же время современные авторы не перестают открывать все новые и новые грани классики, проявляя вместе с тем собственную индивидуальность и оригинальный взгляд на керамическое искусство.

#### *Литература*

1. *Егорова А.А.* Японская керамика эпохи Эдо (1603-1868): культурный контекст и атрибуция. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2020.
2. *Николаева Н.С.* Художественная культура Японии XVI столетия. М.: Искусство, 1986.
3. *Earle J.* Contemporary Clay: Japanese Ceramics for the New Century. Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 2005.
4. *Kuroda R. Murayama, T.* Classic Stoneware of Japan: Shino and Oribe. Tokyo: Kodansha International, 2002.
5. *Lurie S. J., Chang, B. L.* Contemporary Japanese Ceramics: Fired with Passion. New York: Eagle Art Publishing, Inc, 2006.
6. *McArthur M.* Nature Tradition & Innovation. Contemporary Japanese Ceramics from the Gordon Brodfuehrer Collection. Washington: International Arts & Artists, 2016.
7. *New Forms, New Voices.* Japanese Ceramics from the Gitter-Yelen Collection. New Orleans: NOMA, 2017.
8. *Mirviss J.B. LTD.* Электронный ресурс. URL: <http://www.mirviss.com/>. (дата обращения: 15.04.2023).

## РАЗДЕЛ III

# Механизмы культурной памяти в зрелищных искусствах

# Д.А. Гусейнова

## Театральное общение как способ межкультурной коммуникации (на примере театра Алжира)

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ГУСЕЙНОВА ДИЛЯРА АЙДЫНОВНА, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки

Государственного института искусствознания  
dilara-50@mail.ru

DILARA A. GUSEINOVA, Ph.D in Art-History, Senior Researcher of SIAS

### SUMMARY:

THEATRICAL COMMUNICATION AS A WAY OF INTERCULTURAL COMMUNICATION (on the Example of the Algerian Theater)

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.

### 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 Питером Бруком «Махабхараты».

Национальный алжирский театр – детище художественной жизни XX века. Начав свою деятельность с любительских трупп в 1920-е годы, он лишь в

1960-е 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 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 веках, традиций андалусской и турецкой культур. Начиная с IX века 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 исполнении. Чтение *сиры* предполагало включение *муашшаха* – жанра вокальной лирической поэмы, которая связана с народной андалусской традицией.

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 веке, 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 годы 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. Абьяда в 1921 году и известного певца Аззедина в 1922 году. Воодушевленные этим примером образованные алжирцы-буржуа и студенты медресе взялись за создание собственного театра. Преследуя поначалу просветительские цели, первые руководители культурных центров – Мансали, Хассан Катеб, 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 года перед молодым театром встала дилемма – либо путь элитарного театра на классическом арабском языке, понятного только образованной публике, либо демократический путь диалектального театра. В 1926 году 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 1920–30-е годы в крупных городах – Алжире и Оране – 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 придавало использование говоров и имитация 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 году им был переведен на алжирский диалект и адаптирован «Скупой», а в 1941

году – «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 годы, после того как страна избавилась от французского колониального присутствия, что не осталось незамеченным и на Западе. В сентябре 1966 года 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 снялся в этом фильме, что окончательно размывало границы между документальным и игровым кино.

Своеобразный театральный бум был результатом и победы, и внимания к театру со стороны нового правительства. Первым итогом государственной политики была национализация в 1963 году здания Оперного театра в городе 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 годы для театра активно стали писать Катеб Ясин, Анри Креа, Мухаммед 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 силу. 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 году пьеса К. Ясина «Труп в окружении» была поставлена Ж.-М. Серро на сцене Театра Рекамье). Проблема заключалась не только в языке.

Возникла ситуация, когда представители франкоязычной литературной интеллигенции, полнее осознававшие постреволюционные процессы, оказались в роли инакомыслящих, расходясь с государственно-патриотической идеологией. С середины 1960-х годов 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» [2, 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 авангардисткой 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 1920–30-х годов. Его пьесы «Хасан Этерро», «Привратники», «Эль-Гула», в которых он исполнял главные роли, входили в репертуарную афишу НТА в 1960-е годы. 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.

Желание сделать театральное искусство достоянием многих, преодолеть влияние кино и телевидения подвигало многих молодых актеров и режиссеров к созданию новых театральных коллективов. Одним из таких был «Театр моря» Каддура 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 на берегу моря, на площади – везде, где собирается зритель. Театр существовал на деньги от сборов. Первый нашумевший спектакль «Мой голос, твое 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 1969 году появился еще один экспериментальный алжирский театр – 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.

Еще 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 фотографий памятников античной архитектуры и скульптуры, а во время спектакля «Народ, народ» была развернута экспозиция современных алжирских художников. Таким образом, в подготовку спектакля 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 романы «Неджма», «Звездный полигон», тетралогия «Круг репрессий», пьесы «Человек в каучуковых сандалиях», «Дикая женщина», «Война 2000 года» и др. Вынужденный жить на чужбине (до 1970 года – 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 он.

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 соотношения специфически национального и общемирового – преемственности с национальным фольклором в сознательном и тщательно обдуманном использовании фольклорных мотивов. В 1950–60-х годах фольклорные традиции, «поэтика мифологизирования» ярко проявили 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 основания<sup>1</sup>. Возникнув

<sup>1</sup> «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» [1, с. 368].

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 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 также вошли пьесы «Порошок мудрости», «Предки усиливают ярость» и завершающая цикл поэма «Гриф». В основе тетралогии Ясина лежит старинное семейное предание об основателе племени, который добровольно ушел из жизни, но не покорился врагам и в виде призрака является своим потомкам, чтобы напомнить им о долге перед родиной. Мифологема «смерти-воскресения» распространяется и на других героев тетралогии, причем от чисто бытовых зарисовок автор переходит 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 году 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 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 году 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 Ясина «Предки усиливают ярость» (1967). Но это был успех на французских подмостках. В Алжире официальные власти находились в явной оппозиции по отношению к франкоязычным писателям. Не оставляя попыток осуществить постановку своих пьес на родине, в 1968 году Ясин перевел пьесу «Труп в окружении» на арабский классический язык, тогда как основная часть населения в это время отдавала предпочтение разговорному диалекту, результатом чего были полупустые залы. В 1970 году 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 собой серию фрагментов, давая актерам возможность импровизировать на сцене, вступая в контакт со зрителем. Таким образом, сюжетная канва пьесы дополнялась усилиями всего актерского коллектива.

2003 год был объявлен во Франции Годом Алжира. На сцене «Комеди Франсез» были показаны две пьесы К. Ясина в постановке М. Касими и 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 1950–60-е годы. 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 умению устанавливать связь с аудиторией в пределах традиционной формы представления – *аль-халька*. Каки старался сохранить в своих театральных экспериментах вечно меняющиеся взаимоотношения 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, к исполнению функции лидера и организатора всего представления. «Коллективное творчество» как метод постановки стал одним из основных принципов работы труппы Оранского театра в 1970-х годах. 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 году сельским жителям, затем в НТА и в театре города 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 ряде других городов, представлял собой комплекс из нескольких картин о работе профсоюзов на промышленных предприятиях. Постановки носили агитационный характер: театр, желавший нести искусство массовому зрителю, мог завоевать последнего в те годы лишь откровенно политическими спектаклями.

С подобными постановками как Оранского, так и других театров тех лет часто можно было познакомиться бесплатно во время праздников и на самых различных площадках – в школьных и университетских дворах, на деревенских площадях, в заводских столовых. Метод «коллективного творчества» привел к пересмотру некоторых принципиальных положений: в спектаклях стали появляться «вековые признаки» народных представлений *аль-халька*, когда действие замыкалось в круг, вход актера на сценическую площадку и уход с нее теряли всякий смысл, замена костюма происходила на виду у зрителей.

Бесспорным событием в истории Оранского театра был спектакль по пьесе А. Аллулы «Аль-Аджвад» («Великодушные»), завоевавший призы за лучшую постановку и драматургию на I фестивале алжирского национального профессионального театра в 1985 году. 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 году 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, один из самых успешных – «Аль-Бхира» («Сад»). В этом спектакле, помимо актеров, участвовали куклы, что усиливало впечатление от увиденного.

Традиция детских спектаклей и фестивалей сохраняется в Оране и в наше время. В 2016 году Министерством культуры Алжира здесь, как и в других регионах страны, был запущен проект Little Reader. Цель проекта, который назвали «Караван профессиональных сказителей», – познакомить детей с устным наследием: сказками, историями, легендами. 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 целью привлечения в этот мир юных любителей театра и устного сказа, проведение соответствующих семинаров в школах, обучение этому искусству молодежи.

1990-е годы для алжирского театра оказались драматическими. Уходят из жизни ведущие театральные деятели: в дорожной аварии погибает постановщик Малек Бугермух, умирают в 1989 году Катеб Ясин и Мустафа Катеб, в 1994 году 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 в целом политическая нестабильность в конце 1990-х годов 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, Мухаммеда Диба, 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 является проведение фестивалей и смотров театральной культуры. Начало этому движению было положено еще в 1969 году, 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 году начал свою жизнь фестиваль «Алжир – столица арабской культуры».

Второй Панафриканский фестиваль состоялся лишь через 40 лет, в 2009 году. В фестивале приняли участие театральные деятели из 17 африканских стран – Нигерии, Египта, Буркина-Фасо, Ганы, Бенина, Сенегала, Судана, Гвинеи, Чада, Мали, Кот-д'Ивуара и др. Показы прошли не только в городе Алжире, но и в Оране, Аннабе, Мостаганеме, Тизи Узу и Бежайе. Кроме того, все алжирские региональные театры участвовали в этом фестивале вне конкурса, в том числе алжирский театр из Марсея. 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 году 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 позволяют представителям и других культур воспринимать ее в полной мере. Так процесс защиты локальных национальных традиций приобретает черты глобального феномена.

#### *Литература*

1. Гусейнова Д. Алжирский театр. Очерки истории. М.: ГИИ, 1995.
2. Мелетинский Е. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 368.
3. Прожогина С.В. Магриб. Франкоязычные писатели 60–70-х годов. М.: Наука, 1980.

# А.С. Ризаева

## Женщина в арабском театре

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

РИЗАЕВА АМИНА САБИРОВНА, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

amina.rizaeva@mail.ru

AMINA S. RIZAEVA, Ph.D. in Art History, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow

#### SUMMARY:

#### WOMAN IN ARABIC THEATRE

Being engaged in spectacular forms of art of Arab countries, one cannot but pay attention to the high degree of activity of women in the process of becoming their most modern forms – European-style theatre and cinema.

What is the cradle of this process? How did theatre and cinema, experiencing a certain pressure of the restrictions of Islam, manage to avoid tight control in the sensitive gender issue? The active role of women in public life of early Islam - and an especially active role of women in the formation of the European-style theatre and cinema: is there analogy between these phenomena?

**Keywords:** theatre, cinema, woman, Islam.

#### СТАТЬЯ:

В наше время, когда в силу ряда причин в обществе наблюдается усиление враждебности по отношению к исламу, расширение представлений о культуре и искусстве стран исламского мира несет особенную смысловую нагрузку.

В традиционном исламском обществе религиозное сознание равно присуще представителям как сугубо богословских, так и светских кругов. Вследствие чего ислам оказывает существенное влияние на развитие всех видов искусства, в том числе и зрелищных. При этом в процессе становления самых современных форм – театра европейского типа и киноискусства – нельзя не обратить внимания на высокую степень активности женщин.

Какова предыстория этого явления? Постараемся несколько расширить наши представления об извечном вопросе «ислам и женщина», в частности о возможностях самореализации «слабой» половины арабского сообщества. Факты порой противоречат утвердившимся представлениям о женщине как о жертве исламского фундаментализма. Начиная с середины XX века к этой теме неоднократно обращаются исследовательницы арабского происхождения, получившие образование на Западе. Они рассматривают проблему в разных ракурсах. Одновременно так называемый исламский феминизм вызывает

напряженные дебаты в связи с усилением всеобщего внимания, направленного на ислам.

Выявляется странная закономерность: арабский театр и киноискусство, существующие под влиянием ислама, при более пристальном рассмотрении оказываются достаточно лояльными в так называемом гендерном вопросе, одном из самых болезненных. Устоявшееся мнение о крайне отрицательном отношении ислама к участию женщин в художественной жизни опровергается самой реальностью.

Чаше эту тему поднимают сами женщины, приходя иногда к парадоксальным выводам: причиной их подчиненного положения является не религия, а издержки патриархата. Угнетение женщины не связано по своей сути с какой-то определенной идеологией. Существующие сегодня религиозные системы придерживаются аналогичных принципов, когда речь идет о повиновении женщины мужчине.

В исламе, как новой религии, были пересмотрены упроченные к тому времени обычаи, выстроена более современная структура семьи, систематизированы отношения мужчин и женщин. Религиозные идеи и предписания ислама для своего времени были весьма прогрессивны. Если обратиться к истории, сподвижники, в том числе жены Пророка, принимали активное участие в их укоренении. Некоторые из жен Пророка: Айша бинт Абу Бакр, Умм Салама бинт Абу Умайя – не были исключены из общественных и политических событий и при жизни Мухаммада, и после его смерти. Они были хорошо образованы для своего времени. Умм Салама, к примеру, хранила в памяти около 400 преданий о Пророке, была искусна в поэзии. Айша, младшая жена Пророка, по сложившейся традиции считается начальным звеном в цепочке передатчиков 2210 хадисов<sup>1</sup> [10]; кроме того, она выделялась умением формулировать юридические суждения.

Арабская исследовательница Айша Беларби (р. 1946)<sup>2</sup>, занимавшаяся женским вопросом в истории ислама, пишет, что тяжелейшая вина и ответственность за интерпретацию этого вопроса лежит на историках, сознательно уклонившихся от реального освещения роли женщины в политической, а также во всех остальных сферах жизни. Они дали возможность последующим поколениям истолковывать Коран и хадисы соответственно господствующей мужской идеологии [6, р. 11–15].

Но даже скрытые чадрой женщины зачастую были более свободны, чем их европейские современницы. Леди Мэри Уортли Монтегю (Mary Wortley Montagu, 1689–1762) [9, р. 87], путешествуя по Турции в XVIII веке, писала, что «она никогда не видела страны, где женщины могут иметь столько свободы, как в Турции» [Там же]. В своих известных «Письмах из турецкого посольства» (1717), вызывавших восхищение у Вольтера и принесших ей посмертную славу, она одна из первых предположила, что мусульманские женщины не были «отсталыми», связанными жестоким кодексом ограничений, но, возможно, имели ценности и обычаи, достойные если не подражания, то по крайней мере изучения и уважения.

Ее справедливо называют первым этнографом ближневосточных женщин, а письма изучаются как учеными-историками, так и исследователями разных областей искусства, в том числе музыкального.

Вплоть до XIX века англичанки продолжали свидетельствовать о превосходстве турчанок почти во всех сферах социальной жизни. В своей книге «Турчанки и их фольклор» (1893), леди Люси Мэри Джейн Гарнетт (Lucy Mary Jane Garnett, 1849–1934) [9, р. 87] восхищалась жизнью женщин в мусульманской Турции и резко критиковала «христианское женоненавистничество» [Там же].

Наличие гаремов не помешало арабским женщинам руководить бизнесом и заниматься торговлей в пределах исламского мира. Они имели возможность «обращаться в суд для получения развода, для занятий разного рода коммерцией, получения займов для тех же целей, что и мужчины (кроме тех случаев, когда мужчины отказывают своим женам в разводе)» [8].

Особенно ожесточенно проходили дебаты о положении женщины в арабском мире в конце XIX – начале XX века. На волне этих дискуссий появилась и стала бурно развиваться так называемая женская пресса. Более 30 периодических изданий, созданных в этот период в Египте, были посвящены прямо или косвенно «женскому вопросу» [3, р. 235].

Мелек Хифни Насиф (псевд. Bahithat al-Badiya, 1886–1918) – египетская исламская феминистка, писательница и поэтесса, выступая с докладом в египетском законодательном собрании в 1911 году, представила программу из 10 пунктов, нацеленную на постепенное улучшение положения женщин в Египте. Все 10 пунктов были отклонены. И лишь в 1924 году в конституции Египта было признано право за девочками на начальное образование, а в 1928 году в Каирский университет вошли первые девушки-студентки [2, р. 1]. Расширение прав женщин, как считала Мелек Хифни Насиф, невозможно осуществить только за счет вестернизации общества, в египетском обществе возможно и приемлемо лишь сочетание вестернизации с идеями исламского традиционализма.

На сегодняшний день в арабских странах огромное количество женщин без начального образования. В то же время соотношение женщин-профессоров и мужчин-профессоров в колледжах Египта начиная с 1980-х годов было выше, чем в США и Франции. Такая же ситуация и в киноиндустрии: на сегодняшний день процентное отношение женщин-кинорежиссеров к мужчинам-кинорежиссерам в арабских странах превышает это отношение в западных странах.

Специальность кинорежиссера, несомненно, одна из самых мужских. Как же при этом объяснить то обстоятельство, что в арабских странах у истоков театра европейского типа и кинопроизводства стояли именно женщины, играя самую активную роль и в их развитии?

По ходу работы мне попал в руки интересный материал, относящийся к женщинам-ученым в мусульманских странах. Автор, Мухаммад Акрам Надви (Mohammad Akram Nadwi, р. 1964), исламский ученый, декан Кембриджского исламского колледжа, в своем исследовании Al-Muḥaddithāt: the women scholars in Islam приводит данные о множестве женщин-ученых, оставивших

след в истории с первых дней зарождения ислама. И хотя эти данные не относятся непосредственно к театру, они в какой-то мере могут примирить те несоответствия, о которых говорилось выше.

Представляется логичным обратиться к истокам этой проблемы. Как относился к образованию девочек сам Мухаммад? Существует множество биографических источников, где говорится о женщинах времен Пророка, чьи отцы позаботились об их обучении хадисам и передаче им других знаний. Самым лучшим послушанием считалось получение знаний. Умм ад-Дарда, женщина, славившаяся своей ученостью, говорила: «Я искала поклонения Аллаху во всем, но не нашла ничего, приносящего большее успокоение, чем беседы и обмен знаниями с другими учеными» [11, р. 43].

Изначально Мухаммад запрещал записывать что-либо, кроме Корана, позже позволил некоторым сподвижникам, в качестве исключения, записывать свои изречения. Умар ибн аль-Хаттаб, второй праведный халиф (ок. 585–644), и другие сподвижники передали слова Пророка: «Закрепляйте знание, записывая его» [11, р. 54].

Женщины принимали самое активное участие в переписывании Корана и хадисов. Жены Пророка, Айша и Умм Салама, а также многие другие сподвижницы были известны своим искусством письма. О грамотности и великолепном владении письменной речью Айши и Умм Саламы говорится в разных источниках.

Аль-Калкашанди (Al-Kalkashandi, 1355–1418) – египетский ученый-энциклопедист, знаток литературы, упоминает о группе женщин, хорошо владевших искусством письма, и ни один саляф<sup>3</sup> не стал это опровергать [11, р. 54]. Аль-Шифа бинт Абдулла (Лейла), сподвижница Мухаммада, была одной из самых добродетельных и умных женщин своего времени. Пророк любил посещать ее. Именно ей он поручил обучить грамоте свою жену Хафсу [11, р. 54].

Искусство письма быстро распространялось среди женщин с начала второго века хиджры<sup>4</sup>. Биографические словари подтверждают, что письму и каллиграфии обучали девочек с детства, и даже рабыни овладевали ими в совершенстве. Женщины делали каллиграфические надписи на рубашках, флагах, знаменах, плакатах, плащах, рукавах, тюрбанах, лентах, головных повязках, подушках, платках, занавесках, простынях, кроватях, диванах, оконных и дверных рамах и многих других вещах [11, р. 54]. В последующие века верующие стали активно использовать крупные сборники хадисов, которые лишь немногие были способны выучить наизусть. Поэтому искусство письма стало особенно актуальным. Показательно, что многие книги хадисов были переписаны женщинами.

Приведем небольшой пример из реальной жизни в Йемене середины XX века. Нежелание учить девочек письму, к примеру, часто объясняли тем, что

3 Саляфы – праведные предшественники из числа первых трех поколений мусульман, включая сподвижников Пророка.  
4 Хиджра (выселение, эмиграция) – переселение Мухаммада и его сторонников из Мекки в Медину. Эта дата, 16 июля 622 г., принята за отправную точку нового мусульманского летоисчисления; основывается на лунном календаре с длиной года в 354 дня.

это приведет к действиям «харам»<sup>5</sup> – письмам к мужчинам. В руке женщины ручка воспринималась как потенциальный инструмент для начала запрещенных встреч. Из рассказа одной пожилой женщины: ее знакомый проверял каждый вечер домашние задания своих детей. Однажды он обратил внимание на особо тщательно выписанный текст. Узнав, что он принадлежит его дочери, он обратился к учителю с просьбой перестать ее учить. Мужчина опасался, что слухи об успехах его дочери в письме помешают ей найти мужа [7, р. 177].

Так каким же образом женщины, играя на заре возникновения ислама роль лучших учениц Пророка, оказались в таком унижительном положении, не имея даже права на образование?

В Египте, ведущей стране Арабского региона, образование стало общедоступным с 1960-х годов. К этому времени 70% населения старше 10 лет было неграмотно, и 84% из них – женщины. Укоренившееся убеждение, что ислам мешает женской самореализации, способствовало укреплению антиисламских предрассудков на Западе и среди прозападной мусульманской элиты. Одна из статей Азизы аль-Хибри (р. 1943), профессора философии и юриста, американки ливанского происхождения, ведущей работу в этом направлении, так и называется: «Изучение истории исламской женщины, или Как нас угораздило в это вляпаться?» [1].

Современные исследовательницы темы «ислам и женщина» пытаются доподлинно восстановить историю этих отношений и ищут поддержку в «истинном исламе», который изначально «принадлежал женщинам в той же степени, что и мужчинам».

Вот один из множества приводимых ими аргументов: «Обычно мужчины и женщины слушали наставления Пророка, собравшись в мечетях, поэтому существует много хадисов, в которых одна и та же сунна<sup>6</sup> передается как через мужчин, так и через женщин. Однако женщины стеснялись задавать сугубо “женские” вопросы в присутствии мужчин. Некоторым удалось их задать, находясь в доме Пророка. И чтобы удовлетворить потребности тех, кто не смог этого сделать, его попросили выделить для них специальный день. “Мужчины не дают нам возможности поговорить с тобой, выдели же для нас день по своему усмотрению!” И он пообещал женщинам выделить такой день, встретился с ними и стал наставлять их»<sup>7</sup>.

Однако вернемся к театральной теме. Не останавливаясь на истории проникновения и развития в середине XIX века в странах арабского мира театра европейского типа, обратим внимание на некоторые его особенности. Как ни

5 Харам – запретное; поступки, являющиеся греховными и запретными. Противоположное – халал.

6 Сунна (обычай, пример) – пример жизни Мухаммада как образец и руководство для всей мусульманской общины и каждого мусульманина, как источник материала для решения всех проблем жизни человека в обществе. Сунна состоит из описания поступков Мухаммада, его высказываний и невысказанного одобрения. Сунна передавалась устно сподвижниками Мухаммада и была зафиксирована в виде хадисов у суннитов и хабаров у шиитов.

7 Аль-Бухари. Сахих. Глава «Следует ли назначать специальный день для того, чтобы наставлять женщин (в религии)?». Дается по: [11, р. 41–42].

странно это звучит, одним из главных камней преткновения при становлении этого театра стала проблема языка и неграмотности актеров.

Если раньше женские роли в игровых сценах исполнялись мужчинами, то с появлением театра европейского типа остро встал вопрос об исполнительницах женских ролей. Якуб Саннуа<sup>8</sup>, один из основоположников египетского театра, смог найти и уговорить выйти на сцену только двух бедных неграмотных девушек, в силу чего в его пьесах не могло быть больше двух женских персонажей. Фактически Якуб Саннуа должен был научить их грамоте, и лишь после этого им можно было выступать на сцене. То, что эти девушки были не арабского происхождения и не мусульманки (они были еврейки – сестры Дайян), примирило зрителей с фактом появления женщины на сцене.

Часто на спектаклях возмущение вызывал сюжет, и зрители выражали свое недовольство, требуя изменить его. По воспоминаниям того же Якуба Саннуа, на одном из спектаклей с участием сестер Дайян, возмущенные зрители отказались аплодировать, требуя самого автора. Когда он, будучи уверенным, что сейчас начнется скандал по поводу женщин, вышел на сцену, зрители его сурово отчитали. Они потребовали изменить концовку пьесы и подыскать героине достойного мужа. Если же он этого не сделает, они будут бойкотировать его спектакли. И это был не единичный случай подобного рода.

В современной арабской литературе временной промежуток с конца XIX по начало XX века классифицирован как период переводов и адаптаций. Параллельно те же процессы шли в театре. Желание подражать Западу привело к определенной зависимости и одновременно к попыткам ее преодолеть.

Уже более века в арабском мире идет борьба – враждующие стороны пытаются решить, какую часть западного или «современного» мира можно или должно принять в культуру традиционно исламских стран. Мнения по этому вопросу крайне расходятся, и эти разногласия порождают множество конфликтов.

При этом вклад женщин в становление театра европейского типа был огромен и его трудно переоценить. Не будет большой натяжкой утверждение, что в первые два десятилетия XX века сцена арабского театра была предоставлена женщинам.

Египетские актрисы – как правило, профессиональные певицы либо танцовщицы, выступавшие во множестве как крупных, так и более мелких танцевально-музыкальных трупп, – привлекали огромное внимание публики и неизменно обеспечивали коммерческий успех.

Первой женщиной мусульманского вероисповедания, вышедшей на сцену, стала египтянка Мунира аль-Махдия (1884–1965), больше известная под псевдонимом Султан ат-Тараба<sup>9</sup>. Она была великолепной певицей, обладавшей незаурядной пластикой; все постановки с ее участием шли с триумфальным

8 Якуб Саннуа (Санну) (1839–1912) – египетский драматург, театральный деятель, публицист. В 1870 г. создал первый в Египте профессиональный драматический театр на арабском языке. Автор свыше 30 пьес, написанных на диалектах арабского языка; ввел на сцену разговорный язык.

9 Тараб – музыкальная композиция со сложным пением и сложными ритмами.

успехом; появление на сцене этой актрисы египетская пресса назвала величайшим событием 1915 года. Успех убедил певицу в возможности создания собственной труппы, и она стала первой в арабских странах женщиной, которая являлась одновременно владелицей, продюсером, художественным руководителем и исполнительницей главных ролей.

Среди знаковых имен, которых множество, упомянем лишь еще одно – Фатиму Рушди (1908–1996), безусловно, легендарную фигуру эпохи становления киноиндустрии. Она не умела читать и писать, и только усилия влюбленного в нее известного театрального деятеля Азиза Ида (имевшего собственную труппу «Азиз»), ставшего ее мужем, дали ей возможность сделать театральную, а в дальнейшем и кинокарьеру. За исполнение ролей в адаптированных постановках пьес, в которых блистала Сара Бернар, Фатиму Рушди пресса называла Сарой Бернар Востока. Печально, но Рушди, вошедшая в золотой фонд египетского театра и кино, умерла в 1996 году в бедности и одиночестве.

Невозможно, да и не нужно говорить обо всех женщинах, оставивших след в этой области, – их много. Приведем высказывание алжирской писательницы и кинорежиссера, члена Французской академии, лауреата множества премий Ассии Джебар (Assia Djebar, 1936–2015). Основная тема ее работ – женщина в арабском мире. Вот что она пишет: «Не надо пытаться говорить за женщин или даже хуже – говорить о них, а надо стоять на их стороне и, если это возможно, быть рядом с ними»<sup>10</sup>. Она называет это самым важным актом солидарности, который должны проявить женщины, имеющие возможность пользоваться свободой передвижения, свободой распоряжаться своим телом и разумом или по крайней мере способные бороться за это [4, p. 5].

Множество исследователей, большинство из которых – арабские женщины, в своей области постепенно пытаются восстановить культурную память, утерянную на протяжении веков. То, что произошло с общественной ролью женщины в мусульманских странах, вполне можно назвать насильственной амнезией. Утерянное право на грамотность и его печальные последствия – яркий тому пример. Активнейшее, бросающееся в глаза участие женщин этих стран во всех доступных сферах жизни, в частности в интересующих нас зрелищных искусствах, красноречиво свидетельствует именно об этом.

#### *Литература*

1. *Azizah al-Hibri* A Study of Islamic Herstory: Or How Did We Ever Get into This Mess? // *Women's Studies. International Forum*. 1982. Vol. 5. N 2.
2. *Baron B.* The Women's Awakening in Egypt: Culture, Society and the Press. New Heaven: Yale University Press, 1994.
3. *Cadams Ch.* Islam and Modernism in Egypt. Oxford University Press, 1933.
4. *Djebar A.* Women of Algiers in their Apartment. Charlottesville: University of Virginia Press, 1992.

10 Роман Ассии Джебар «Любовь и фантазия» вошел в список «10 лучших африканских книг XX века». Фигурировала в списках претендентов на Нобелевскую премию по литературе в 2011 г

5. *Farrugia M.* The Plight of Women in Egyptian Cinema (1940s–1960s).
6. *Femme et Pouvoirs.* Collection Dirigée par Fatima Mernissi. Casablanca, Le Fenec, 1990.
7. *Gender, Politics and Islam* / Ed. by T. Saliba, C. Allen, Y. A. Howard. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2002. P. 177.
8. *Marsot A.* Lutfi al-Sayyid. Entrepreneurial Women in Egypt // *Feminism and Islam: Legal and Literary Perspectives* / Ed. by M. Yamani. New-York: New-York University Press, 1996. P. 33–47.
9. *Melman B.* Women's Orient: English women and the Middle East, 1718–1918. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
10. *Morsy M.* Le femme du Prophet. Paris: Mercure de France, 1989. P. 19–20. *Gender, Politics and Islam* / Ed. by T. Saliba, C. Allen, Y. A. Howard. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2002. P. 86.
11. *Nadwi M. A.* Al-Muhaddithat: the Women Scholars in Islam. Oxford–London: Interface Publications Ltd, 2013.
12. The University of Leeds: Department of Arabic and Middle Eastern Studies, 2002. P. 68.

П.М. Степанова

# Взаимодействие традиционных драматургических структур Востока и Запада в индийской кинотрилогии Вишала Бхардваджа по мотивам трагедий У. Шекспира

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

СТЕПАНОВА ПОЛИНА МИХАЙЛОВНА, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения  
st-more@yandex.ru

POLINA M. STEPANOVA, PhD in Art History, Professor the Department of Dramaturgy and Film Studies Saint Petersburg State University of Film and Television

SUMMARY:

THE INTERACTION OF TRADITIONAL DRAMATIC STRUCTURES OF THE EAST AND THE WEST IN VISHAL BHARDWAJ'S INDIAN FILM TRILOGY BASED ON W. SHAKESPEARE'S TRAGEDIES

Modern Indian cinema expands and renews the genre characteristics of the second half of the 20th century, using the techniques of cross-cultural projects. On the example of Vishal Bhardwaj's film trilogy, based on the texts of W. Shakespeare's tragedies – "Makbool" / "Macbeth" (2003), "Omkaara" / "Othello" (2006) and "Haider" / "Hamlet" (2014), the article analyzes the interaction between stable European plot conflicts and a five-part form of dramatic action with the problematics and poetics of classical Sanskrit drama. The structure of the development of action and main characters in the films of the trilogy are determined by the aesthetic category of *rasa*, the specific typology of the images of the main characters and the five stages in the course of the stage action. A comparative analysis of Shakespeare's plot structures and Bhardwaj's scripts allows

us to draw conclusions about a specific national approach to the problem of adapting archetypal images in modern national cinema.

**Keywords:** contemporary Indian cinematography, script structure, archetypal images, race, Sanskrit drama.

#### СТАТЬЯ:

В начале XX века ирландский поэт-символист Уильям Батлер Йейтс в небольшой статье «Несколько благородных японских пьес» приводит удивительно красивую и яркую метафору параллельного развития разных драматургических школ и подходов Востока и Запада. Йейтс впервые приводит, казалось бы, очевидный пример синхронистических таблиц в мировом театральном искусстве. Поэт отмечает тот факт, что представления пьес Шекспира в английском театре «Глобус» и ранние представления японского театра ногаку проходили в одно и то же время в разных уголках земного шара [6]. Для символистской концепции взаимопроникновения и возможного слияния двух культур синхронность возникновения и формирования таких значительных явлений, как пьесы У. Шекспира и классические образцы японского театра ногаку [4], становится почвой для возможного синтеза этих явлений и экспериментов с формой в молодом режиссерском театре рубежа XIX–XX веков. Йейтс в своих драмах смело соединяет кельтские мифы с экспериментальной формой стиха и самой структуры построения драматической коллизии. А для постановки на сцене пьесы «У ястребиного источника» приглашает на одну из ролей знаменитого японского актера театра ногаку. Прибегая к принципу, использованному Йейтсом, можно сказать, что одним из первых знаковых кросс-культурных проектов в России стал спектакль «Сакунтала» А. Таирова, созданный по санскритской драме поэта Калидасы, переведенной К. Бальмонтом. Спектакль появился на десять лет раньше, чем «У ястребиного источника» Йейтса, в 1913 году. В нем не принимали участия иностранные актеры, но благодаря смелости декорационного решения и костюмов, работе с восточными мотивами эта постановка стала ярчайшим событием в театральной жизни того периода [14, с. 111–133].

Взаимодействие драматургических структур Востока и Запада, начавшееся на рубеже XIX–XX веков, не только не ослабевает, а демонстрирует все новые и новые стороны и становится почвой для создания новых актерских школ [2] и сложных сценарных экспериментов в кинорежиссуре XX – начала XXI века.

Вишал Бхардвадж, знаменитый индийский кинорежиссер, лауреат большого количества мировых кинопремий, на протяжении десяти лет осуществлял амбициозный проект адаптации трех трагедий Шекспира для современного индийского кинематографа. В основе всех фильмов лежат основные сюжетные повороты пьес английского классика, но в то же время сценарные структуры основаны на законах классической санскритской драмы. Так, в шекспировской кинотрилогии современные индийские герои оживают и имеют узнаваемые архетипические черты, но сама конструкция фильма трепетно сохраняет национальную специфику построения сюжета и создания характеров.

Первый фильм – «Макбул» (2003) – является одной из самых ранних режиссерских работ Бхардваджа. Рассказывая в интервью о своей идее перенести место действия «Макбета» в Японию, он говорит, что она сыграла важную роль в выборе материала для истории о современных мафиозных кланах в Индии [16], и упоминает знаменитый фильм Акиры Куросавы «Трон в крови» (1957). Как заметил Йейтс, родившиеся в одно время трагедия Шекспира и церемония японского театра ногаку имеют множество сходных черт в поэтике развития действия. Куросава, перерабатывая сюжет Шекспира, кропотливо сохраняет пятиактное строение пьесы, сохраняет даже переходы и элементы интермедии между актами [13]. Теория санскритской драмы, зафиксированная в трактате «Натьяшастра», который датируется II веком до нашей эры – VI–VII веками, не имеет указаний о разделении на пять актов, но подробный анализ исследователей доказывает, что сам ход сценического действия был подчинен пяти фазам изменения сюжета. Таким образом, для европейского зрителя в «Макбуле» сохраняется привычная пятичастная структура развития действия, но трактовка характеров действующих лиц, связанная с философией прекрасного в «Натьяшастре» [9, 10], диктует яркие поворотные события во второй части сценария, когда Бхардвадж отходит от шекспировского сюжета и внедряет новые мотивации героев для стремительного развития действия.

В «Натьяшастре» пять фаз сценического действия имеют метафорические названия: зерно, капля, знамя, эпизод, объект. Но каждый этап вместе с тем заключает в себе очень точные характеристики с точки зрения специфики развития драматического действия:

- зерно – мотив, дающий первый толчок развитию действия (завязка – как в фильме «Макбул», так и в пьесе – это предсказание ведьм);
- капля – возврат к главному действию, которое прервали посторонние элементы (повышение ставок – прекрасная любовница Дункана ранит ступню, и Макбет должен помочь ей, так возникает мотив любви);
- знамя – параллельное действие, помогающее главному (точка без возврата – любовница Дункана умоляет, чтобы Макбет убил или ее, или Дункана);
- эпизод – параллельное действие, не связанное с главным (большая неудача – прекрасная возлюбленная Макбета сообщает о беременности, но Макбет уверен, что отцом ребенка является Дункан);
- объект – достижение цели (кульминация – последние объятия Макбета и его любимой, которая, умирая, дает жизнь ребенку).

Самой яркой отличительной чертой сценарного построения фильма «Макбул» становится использование третьей и четвертой фаз драматического действия по законам поэтики санскритской драмы. Параллельные действия, которые есть в трагедиях Шекспира, например, знаменитая линия Глостера в «Короле Лире», выполняют функцию нагнетания драматизма, обострения драматической коллизии. В санскритской же драме середина действия должна расслаблять и даже отвлекать зрителя от основной сюжетной линии – так в адаптациях Бхардваджа парадоксальные поворотные события усложняют и будто

бы отрывают его героев от архетипических характеров, созданных английским драматургом.

Главными ценностями для индийского зрителя являются важнейшие составляющие произведения искусства: раса, которые сменяют друг друга, и песни, отражающие сложные душевные состояния главных героев. «*Раса* – определенное эстетическое чувство или настроение, возникающее при восприятии художественного произведения» [15, с. 32]. Эстетическая категория «раса» содержит в себе одновременно и религиозный и эстетический аспекты, раса на сцене или на экране становится выражением природы верховного существа. В Индии зрители приходят в кинотеатр, чтобы испытать чувства, насладиться расой, пережить различные настроения, вкусить эстетического наслаждения. В «Натяшастре» выделены восемь постоянных чувств, которые зритель должен испытать во время «поглощения» произведения искусства: любовь (*rati*) – любовная эротическая раса / *шрингара*; веселье (*hāsa*) – комическая раса / *хасья*; печаль (*śoka*) – патетическая раса / *каруна*; гнев (*krodha*) – грозная раса / *раудра*; энергия (*utsāha*) – героическая раса / *випра*; страх (*bhaya*) – боязливая раса / *бхайянака*; отвращение (*jugupsa*) – отталкивающая раса / *биххатса*; удивление (*vismaya*) – волшебная раса / *адбхути*. Позже появилась девятая раса – умиротворение (*śama*) / *шанти* [17]. Драматургические структуры сценария тесно связаны с обязательным использованием всех девяти рас, они должны органично сменять друг друга.

Раса продолжают сохранять природу синкретического, т.е. не разделенного на разные виды, искусства, когда в партитуре фильма остается важное и такое яркое в культуре Индии (и восточных стран) слияние слова, музыки и жеста [3, с. 10]. Раса обостряются и реализуются в музыкальных номерах, которые присущи не только голливудской продукции или музыкальным мелодрамам индийского кино середины и второй половины XX века. Музыкальный номер в сценарной партитуре фильма «Омкара» придает динамику действию, четко вписан в сюжет фильма и возникает только по воле самих героев истории, когда логика жизни заставляет их петь и танцевать. Но именно музыкальные номера помогают еще ярче испытать чувства (*раса*), которые мучают героев и которые должен испытать зритель. В сценарных построениях фильма «Хайдер» основным музыкальным номером, проявляющим гнев (*кродха*) – грозную расу / *раудру* [15, с. 32], становится песня и танец Гамлета во время знаменитого представления перед Клавдием, чтобы обличить его в убийстве брата.

Раса и фазы драматургического действия прочно связаны с типологией главных героев в классической санскритской драме. В труппе Шекспира существовало строгое деление на амплуа, которое соответствовало специфике представлений елизаветинского театра; например, четкая типология женских образов отходила на второй план, так как все женские роли исполняли юноши-статисты. Основным акцент делался на мужских образах и их функционировании в сюжете [1]. А. Аникст приводит таблицы типажей в комедиях и трагедиях Шекспира, выделяя шесть основных мужских амплуа [5, с. 164].

Основой всех сюжетов санскритской драмы является *шрингара* – любовная раса, она становится необходимым каркасом действия, завязка так или иначе всегда связана с возникновением любовного чувства (поэтому, например, в «Макбуле» нет леди Макбет, но есть очень сильная сюжетная линия Макбула и любовницы Дункана, из-за которой Макбул идет на убийство господина). И разрешается сюжет именно осуществившейся любовью или трагической гибелью возлюбленных. В «Омкаре» любовная линия Отелло и Дездемоны четко определяет эту специфику развития действия. А в сценарии «Хайдера», основанном на сюжете «Гамлета», индийский режиссер не только выводит на первый план любовную линию Гамлета и Офелии, но и делает важной составляющей всей истории искреннюю любовь Гертруды и Клавдия.

Главный герой проявляет свою мужественность в четырех разных характерах:

- веселый герой;
- невозмутимый герой;
- возвышенный герой;
- неистовый герой.

Каждый из носителей этих характеров обязательно влюбляется, но существует четыре разных типа мужской влюбленности:

- разумно влюбленный;
- вероломно влюбленный;
- бесстыдно влюбленный;
- верно влюбленный.

Таким образом, существует шестнадцать вариаций мужских характеров в санскритской драме. Автор сам выбирает необходимый его сюжету образ, например, веселый бесстыдно влюбленный или неистовый верно влюбленный и т.д. Но очень важно кастовое разделение в индийском обществе, потому герой определяется еще и социальным положением, бывает высоким, средним и низким. Если добавить к характеру и типу влюбленности социальный статус, то получается сорок восемь видов главного героя.

В шекспировской труппе Гамлет, Отелло и Макбет относятся к одному амплуа – герой, и эти роли исполнял премьер труппы Дж. Бербеда. В системе мужских типов санскритской драмы, лежащей в основе адаптаций Бхардваджа, эти персонажи имеют разные окраски проявления мужественности и разные типы влюбленности. Макбул относится к невозмутимому вероломному герою, он борется с господином не только за власть, но в первую очередь за возлюбленную. Омкара – неистовый, бесстыдно влюбленный, его маскулинность проявляется в жестокости и силе, а свою возлюбленную он крадет у влиятельного отца (в этом предлагаемом обстоятельстве индийская версия полностью сохраняет сюжетный поворот Шекспира). Хайдер – неистовый, он одержим идеей отомстить за отца, но он верный влюбленный, его сердце полностью принадлежит избраннице, которую он теряет из-за плана мести.

Образы главной героини много сложнее и метафоричнее. Героини делятся на три типа:

- своя (этот тип имеет три подтипа: наивная, средняя, смелая; скорее всего, таким образом обозначается возраст героинь, от самой юной до уже опытной женщины);
- чужая (этот тип имеет два подтипа: девушка и замужняя; в сюжете подтип определяет, кто из героев становится препятствием для соединения возлюбленных, или старик отец, или муж);
- общая (этот тип не имеет подтипов и подразумевает героиню-куртизанку).

Получается ровно шесть типов главной героини в строении санскритской драмы, но женщина тоже обязательно должна быть влюбленной. Влюбленность у женщин определяется сложнее, чем у героев-мужчин, теоретики драмы нашли более метафоричные образы для формулировки этой расы:

- наряжающаяся;
- тоскующая;
- подчинившая себе мужа;
- разлученная;
- возмущенная;
- обманутая;
- преследуемая;
- та, чей супруг далеко.

Для создания образа мужчины влюбленность определяется эмоциональной окраской, в образе главной героини типология влюбленности скорее связана с основными сюжетными поворотами и зависит от жанров и структуры развития действия.

Героини обязательно делятся на три основные социальные группы. Видов героинь бывает сто сорок четыре, это связано с более сложными характеристиками женщин в мифологических сюжетах, связанных еще с периодом матриархата. В индийской мифологии мужчина обладает стойким и строгим характером, женщина же становится катализатором в разжигании страстей, страданий и мук. Философия женских персонажей в санскритской драме определяется уникальным местом женщины в индийской культуре, она всегда более действенна, совершает большее количество поступков, заблуждается и страдает сильнее и насыщеннее, чем мужские персонажи. Даже богини неистовее и сильнее, чем мужские воплощения богов.

Возлюбленная Макбула относится к типу «куртизанка», она наложница главы мафиозного клана, ее любовное настроение проникнуто тоской о неосуществленной любви, в типологии санскритской драмы этот тип называется «обманутая». Она носит в чреве ребенка, не зная, кто является его отцом. Этот ребенок и становится метафорой обретенной власти в государстве, его забирает из роддома после гибели Макбула и его жены сын Банко. Жена Омкары, напротив, чужая, девушка, тоскующая о любви и страдающая оттого, что ее муж сомневается в ней. Она уходит из дома отца, чтобы стать любимой

и единственной, но обретает смерть в объятиях мужчины, которому она верна. Образ Офелии в «Хайдере» максимально уходит от трактовки Шекспира. Она – чужая и девушка (все обстоятельства, связанные с отцом и его смертью от рук Гамлета, здесь сохранены), ее влюбленность относится к первому, самому распространенному типу санскритской драмы (например, главный текст Калидасы – «Шакунтала» [7, с. 81–184]). Она ждет любви, она ждет своего избранника, и, когда Хайдер возвращается домой после учебы в университете, вся ее жизнь подчиняется его мыслям, желаниям и тяготам.

Современные индийские историки кино относят работы Вишала Бхардваджа к жанру гангстерского фильма [11, с. 60], который достиг своего расцвета в середине XX века. Именно благодаря архетипическим образам Шекспира и сложному взаимодействию трагических структур английского театра эпохи Возрождения современный индийский кинорежиссер углубляет проблематику традиционного жанра, соединяет в героях своих фильмов национальную аутентичность, помогающую работать с актерами при создании образов, и общемировую проблематику, ставшую основой многих произведений мирового искусства. Адаптации шекспировских трагедий Бхардваджа можно смело отнести к кросс-культурным проектам не с точки зрения взаимодействия актеров, режиссеров и сценаристов разных культур и национальных традиций, а в ракурсе обновления устоявшихся жанровых характеристик в кино с помощью синтеза европейской и индийской драматургических структур.

Умелое соединение различных классических сценарных структур дает возможность современному кинематографу обращаться к самому широкому зрителю, сохраняя идентичность и национальный колорит повествования. В 1966 году знаменитый индийский режиссер Сатьяджит Рей писал: «Как бы то ни было, подавляющее большинство сюжетов, служащих материалом для наших фильмов, вполне могли бы быть выражены так, как это делается во всем мире, то есть стилем, заложенным в Голливуде» [12, с. 68]. Процессы, происходящие сейчас в индийском кино, говорят о том, что кинопроизводство этой страны, приняв «голливудский стиль» [8], освоив во второй половине XX века традиционный американский жанр «гангстерский фильм», пытается найти новые подходы к работе с европейским материалом, использует в сценариях яркие маркеры национальной драматической структуры, которая дает возможность выстраивать сложные многоплановые картины с сохранением и развитием и европейских, и национальных черт.

#### *Литература*

1. *Акройд П.* Шекспир. Биография / пер. с англ. О. Кельберт. М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2014. 736 с.
2. *Александровская М.Б.* Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века. СПб.: Чистый лист, 2011. 392 с.
3. *Алиханова Ю.М.* Литература и театр древней Индии: исследования и переводы. М.: Восточная литература, 2008. 287 с.

4. Анарина Н.Г. История японского театра: Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. М.: Наталис, 2008. 336 с.
5. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. 2-е изд., испр. М.: Дрофа, 2006. 287 с.
6. Йейтс У.Б. Несколько благородных японских пьес // Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: хрестоматия / ред.-сост. Л.И. Гительман, В.И. Максимов. СПб.: Чистый лист, 2004. 318 с.
7. Калидаса. Избранное. М.: Художественная литература, 1956. 295 с.
8. Кино Индии: прошлое и настоящее. Панорама индийского кино / Рагунвалла Фероз [и др.]. М.: Радуга, 1987. 382 с.
9. Лидова Н.Р. Драма и ритуал в древней Индии. М.: Восточная литература, 1992. 149 с.
10. Лидова Н.Р. Индийский театр. У истоков традиции // Театр и зрелищные формы Востока: От ритуала к спектаклю: сб. ст. Вып. 1 / отв. ред.-сост. Д.А. Гусейнова, Е.Б. Морозова. М.: ГИТИС, 2012. С. 13–44.
11. Рагхавендра М.К. Кино Индии вчера и сегодня / пер. с англ. Н.А. Цыркун, В.А. Третьякова. М.: НЛО, 2020. 376 с.
12. Сатьяджит Рей. Сборник / сост. и пер. с англ. А.Г. Софьян; вступ. ст. Г. Чухрая. М.: Искусство, 1979. 217 с.
13. Степанова П.М. Структура сценарного построения в фильме А. Куросавы «Трон в крови» (1957) и театрально-ритуальная модель ногаку // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: сб. науч. тр. / редколлегия: А.Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. Вып. 2. СПб.: СПбГИК и Т, 2018. С. 164–166.
14. Шахматова Е.В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М.: УРСС, 1997. 157 с.
15. Эрдман В.Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе // Драматургия и театр Индии: Сборник статей / отв. ред. И.С. Рабинович, Е.П. Чельшев. М.: Восточная литература, 1961. 235 с.
16. Maqbool is not meant for Shakespearean scholars // Pais. Arthur J (6 November 2003).
17. Rasa: The Indian Performing Arts in the Last Twenty-five Years. Vol. 2. Calcutta, 1995. 728 p.

# А. Голда

## Музей Ghibli и сохранение культурной памяти

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ГОЛДА АННА, Государственный музей Востока, аспирант сектора искусства стран Азии и Африки ГИИ, Москва  
 ya.anna-golda@yandex.ru  
 ANNA GOLDA, PhD student, State Institute for Art Studies

### SUMMARY:

#### THE GHIBLI MUSEUM AND THE PRESERVATION OF CULTURAL MEMORY

The Japanese animation studio Ghibli has gained worldwide fame thanks to its full-length cartoons. However, they do not limit its field of business. The Ghibli Museum in the western part of Mitaka Inokashira Park (Tokyo Prefecture, Japan) is an extremely interesting and in many ways unique project conceived by one of the founders of Ghibli, Hayao Miyazaki (b. 1941), and opened in 2001. The museum is a fully thematic space, which detailed plans were created personally by Miyazaki. His son, Goro Miyazaki (b. 1967), worked on the implementation of the idea, in particular, landscape design, and later took an active part in organization of exhibitions. The museum has both a permanent exhibition dedicated to the business of the studio and a temporary one. Most of the exhibitions were created with the participation of Hayao and Goro Miyazaki, as well as the second founding father of Studio Ghibli, Isao Takahata (1935–2018). Some of these exhibition projects introduced viewers not only to Japanese, but also to worldwide animation – with cartoons, studios and various directors, from the USA and Great Britain to the USSR.

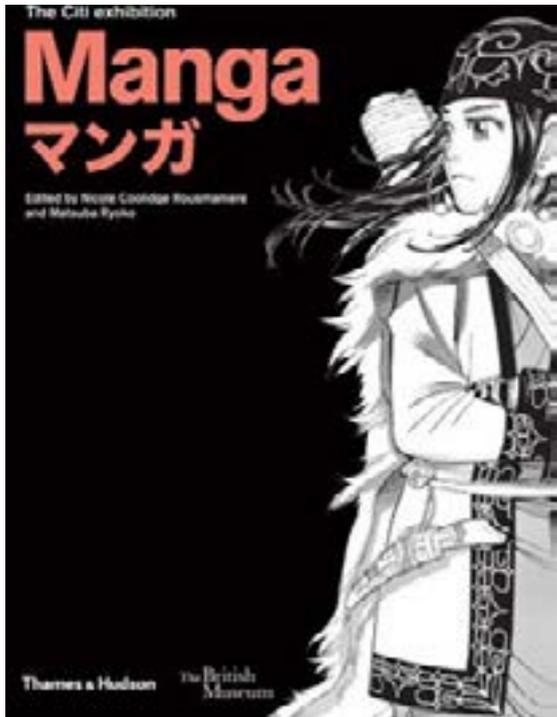
**Keywords:** Ghibli Museum, animation, Studio Ghibli, Hayao Miyazaki, Isao Takahata, preservation, exposition.

### СТАТЬЯ:

История анимации и изучение связанных с ней экспонатов, организация посвященных мультипликации выставок и полноценных музеев – довольно молодое направление экспозиционной деятельности. Большинство из существующих в мире на данный момент музеев, посвященных массовой культуре, репрезентуют в основном искусство кино. Здесь можно вспомнить и наш отечественный Музей кино, ныне расположенный на ВДНХ, имеющий небольшое пространство, отведенное под анимационные выставки, но в первую очередь сосредоточенный именно на кинематографе.



Илл. 1 Выставка «Хаяо Миядзаки» в Музее Американской киноакадемии в Лос-Анджелесе, сентябрь 2021 г.



Илл. 2. Афиша и обложка каталога выставки «The Citi Exhibition: Manga. マンガ» в Британском музее, 2019 г.

Ярким событием последних лет стало открытие Музея американской киноакадемии в Лос-Анджелесе в сентябре 2021 года. Музей уже продемонстрировал готовность работать в том числе и с анимационным направлением: первым крупным проектом стала ретроспективная выставка, посвященная творчеству Хаяо Миядзаки (илл. 1).

Говоря о европейском мире, мы находимся скорее в стадии ожидания подобных проектов и радуемся нечастым ярким событиям – таким, например, как выставка «The Citi Exhibition: Manga. マンガ», прошедшая в Британском музее в 2019 году (илл. 2). Тем временем в Японии благодаря национальной специфике – особой любви к анимации и комиксам манга – работа по исследованию и сохранению наследия массовой культуры ведется последовательно и уже довольно долгое время. Плоды такой работы – регулярные выставочные проекты и создание профильных музеев, причем как музеев, посвященных одной конкретной личности или студии, так и крупных центров.

Так, в 2003 году в префектуре Тоттори был открыт Музей Мидзуки Сигэру – культового японского мангаки, фольклориста и популяризатора историй о сверхъестественных существах. Музей посвящен работе, проделанной Мидзуки за долгие годы творчества. Помимо экспозиции, расположенной в

двухэтажном здании, существует также целая улица, названная в честь творца. Она заполнена скульптурами фантастических персонажей, главным образом ёкаев в его интерпретации.

В качестве образца масштабной экспозиционной работы с явлениями массовой культуры важно упомянуть Музей манги в Киото – поистине многофункциональный центр. Он имеет выстроенную по хронологическому

принципу постоянную экспозицию, проводит временные выставки, оснащен огромным читальным залом и хранилищами, а также отдельным залом для научной работы с материалами фондов, которые можно заказать заранее через электронный каталог. Так как в японской массовой культуре комиксы манга тесно связаны с анимацией (и в целом с национальным искусством), популяризация изучения одной области неизбежно приводит к аналогичному процессу в другой. Музей проводит обучающие мероприятия и мастер-классы, знакомя и с историей манги, и с процессом ее создания. Центр сотрудничает с современными художниками, а его коллекция объемна и разнообразна: она затрагивает периоды Эдо (1603–1868; гравюра укиё-э<sup>1</sup>) и Мэйдзи (ранние журналы манги), проходит через весь XX век – от довоенных комиксов к Тэдзуке Осаму (1928–1989), классику японских комиксов, а от него к 1990-м годам – и оканчивается значимыми изданиями наших дней.



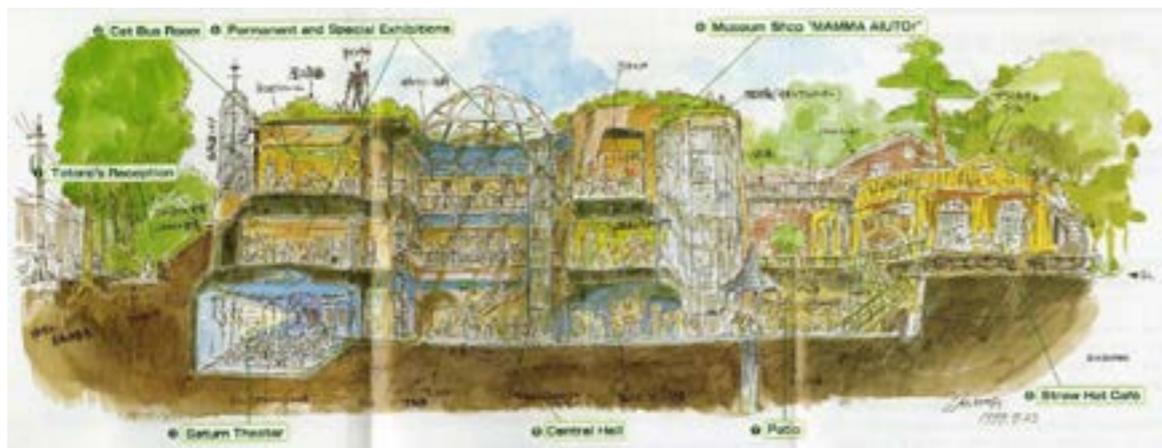
Илл. 3. Музей японской анимационной студии Ghibli, западная часть парка Инокасира, город Митака, префектура Токио, Япония

Совершенно особый пример, которому и посвящен этот материал, – музей японской анимационной студии Ghibli (илл. 3), который был открыт в западной части парка Инокасира города Митака (префектура Токио, Япония) в 2001 году. Ghibli Museum, в России известный как Музей Ghibli, – проект, полностью посвященный анимации и работающий на этом поприще уже более 20 лет. Как следует из названия, основная его задача – работа с наследием самой студии Ghibli, однако этим функции музея далеко не исчерпываются.

Японская анимационная студия Ghibli была основана в 1985 году режиссерами анимации Исао Такахатой (1935–2018) и Хаяо Миядзаки (р. 1941).

На момент создания музея студия существовала уже почти два десятилетия, а в ее послужном списке было множество полнометражных мультфильмов. Концепция музея была разработана непосредственно самим Хаяо Миядзаки и воплощена при участии его сына Горо Миядзаки (р. 1967), который работал над ландшафтным дизайном музея, а в дальнейшем принимал активное участие в организации многих выставок. Миядзаки-старший лично создал подробный план будущего комплекса (илл. 4).

<sup>1</sup> Укиё-э (букв. пер. «картины меняющегося мира») – направление в изобразительном искусстве Японии, активно развивавшееся в период Эдо: гравюры, созданные в технике ксилографии (гравюра по дереву). Наиболее распространенные жанры – театральная гравюра (изображения актеров), пейзаж, изображения красавиц, цветов и птиц и др.



Илл. 4. Один из планов-иллюстраций Музея Ghibli, созданных Хаяо Миядзаки

Музей Ghibli – это выстроенное с нуля тематическое пространство, специально спроектированное здание, все зоны которого подчинены общей концепции музея анимации. За счет того, что музей по сути своей является еще одним проектом Хаяо Миядзаки и проработан так же, как локации в мультфильмах режиссера, зритель оказывается не в залах с классической развеской и не в закрытом архиве. Музей имеет постоянную экспозицию, каждый

зал которой связан с определенной тематикой и соответствующим образом оформлен; функционирует внутренний кинотеатр, в котором демонстрируются не выходящие в прокат где-либо еще эксклюзивные короткометражные мультфильмы. Связь с анимационным миром студии имеют все детали интерьера, вплоть до витражей или окон-обманок (илл. 5) и билетов, имитирующих кинолентку.

Музей, являясь, несомненно, коммерческим предприятием и одним из источников дохода студии Ghibli, также успешно реализует просветительскую функцию, способствуя популяризации и повышению социальной значимости анимационных лент и связанных с ними материальных предметов, хотя и не занимается классической научно-исследовательской деятельностью и



Илл. 5. Окон-обманки и витражные окна в Музее Ghibli



Илл. 6. Экран, посвященный работам Ивана Билибина, на выставке «Работа по раскрашиванию [мульт]фильмов» в Музее Ghibli, 2018–2019 гг.

иначе подходит к экспонированию. Выставленные здесь вещи доступны широкому кругу посетителей – в отличие, например, от архивов студии Уолта Диснея, с которыми работают в первую очередь сами аниматоры.

Помимо постоянной экспозиции, посвященной собственно работе студии, музей организует временные выставки. В их числе – международные проекты, знакомящие японского зрителя с анимацией других стран (и даже не всегда ограничивающиеся только анимацией в чистом виде). С конца 2003 по начало 2004 года здесь проходила

выставка работ Юрия Норштейна и его коллеги и супруги Франчески Ярбусовой. Организацией занимался Горо Миядзаки, при личном участии Норштейна. Для выставки были задействованы в том числе залы постоянной экспозиции, поскольку проект представлял собой масштабную ретроспективу, включавшую в себя эскизы, коллажи, модели и раскадровки и демонстрировавшую процесс создания мультфильмов в технике плоской марионетки.

Также в музее проводились выставки, посвященные:

- анимационной студии Рихаг, в частности подготовительной работе, которая выполняется вручную традиционными материалами; организатор – Горо Миядзаки (2004–2005);
- сказке «Три медведя» в пересказе Льва Толстого и иллюстрациях Юрия Васнецова; организаторы – Хаяо Миядзаки и Исао Такахата (2007);
- Уоллесу и Громиту – детищу британской студии Aardman Animations (2009);
- цвету персонажей и фонов в мультфильмах студии. Выставка называлась «Работа по раскрашиванию [мульт]фильмов», и на ней можно было заметить экран, посвященный работам Ивана Билибина (илл. 6) (2018–2019) – и многие другие проекты. В рамках этих выставок посетители музея могли увидеть сотни и тысячи разнообразных экспонатов, как, впрочем, и на выставках, посвященных проектам самой студии, и в постоянной экспозиции. Однако какие именно группы экспонатов обычно представлены в Музее Ghibli?

С самого своего основания студия Ghibli долгое время работала в основном в технике рисованной целлулоидной анимации, когда в качестве фонов используют бумажные листы с нанесенными на них изображениями –



Илл. 7. Целлулоиды из мультипликационных фильмов «Мой сосед Тоторо» (1988, верхние два), «Небесный замок Лапута» (1986, внизу слева) и «Ведьмина служба доставки» (1989) в экспозиции Музея Ghibli

по сути, живописные или графические работы<sup>2</sup>. Поверх фона накладываются движущиеся объекты (персонажи, предметы, элементы окружения). Их изображают на листах прозрачного пластика – целлулоидах<sup>3</sup>. Для каждого кадра используется новый целлулоид (или несколько, если необходимо снять много движущихся объектов одновременно) с немного измененным изображением; при быстрой смене кадров и возникает иллюзия движения (илл. 8).

В качестве основных материалов такой анимации можно выделить бумагу, целлулоиды и красочный слой. Краски для целлулоидов должны хорошо

<sup>2</sup> В то же время студия Ghibli одной из первых в Японии включила компьютерную графику в процесс создания анимации (в 1997 г. в часть фрагментов мультфильма «Принцесса Мононоке» с участием Лесного бога). В некоторых лентах компьютер фигурирует на стадии постобработки, например в «Унесенных призраками», где с помощью компьютерной графики создавался эффект прозрачной толщи воды и зеркальные отражения на ее поверхности. В одних мультфильмах от компьютера отказываются вовсе («Рыбка Поньо на утесе»), а другие сделаны полностью на нем («Мои соседи Ямада»).

<sup>3</sup> Целлулоид – материал, получаемый при желатинизации нитроцеллюлозы камфорой в присутствии растворителя. При длительном хранении нитроцеллюлозная киноплёнка или мелкие частицы целлулоидной массы могут саморазлагаться; образующаяся пыль токсична. Материал легко воспламеняем, может гореть без доступа к кислороду в воздухе и в воде, взрывоопасен [5]. В анимации целлулоидами называют прозрачные листы из этого материала, на которые наносятся фазы движения персонажей или предметов.

сохнуть и быть нелипкими и достаточно устойчивыми, чтобы красочный слой не разрушался и не размазывался при механическом воздействии, например, во время накладывания нескольких целлулоидов друг на друга. На студии Ghibli для создания изображений на целлулоидах используются плакатные краски Nicker Poster Colour – смесь акварели, гуаши, туши и акрила.

Следуя технологии создания мультфильмов, организаторы экспозиции определили ключевые экспонаты Музея Ghibli (илл. 7):

- целлулоидные фазы;
- живописные фоны и другие изображения красками на бумаге;
- подготовительные материалы, чаще всего это графика на бумаге – эскизы, раскадровки, пробы цвета и др.

Также в экспозиции музея можно встретить фотографии, макеты (например, вымышленных летальных аппаратов Хаяо Миядзаки) и широкий спектр других объектов.

Вопрос сохранения целлулоидных листов представляется особенно важным в контексте сохранения памятников массовой культуры, анимации. Так как в сути своей изображения на целлулоиде – максимально производственная, техническая вещь, понимание их ценности формируется очень медленно.

Не помогает этому процессу и то, что целлулоидов, очевидно, было гораздо больше, нежели живописных фонов-задников; к тому же в разных странах и на разных студиях существовала практика их повторного использования – фазы могли стираться с листа, и на него повторно наносилось новое изображение. Кроме того, сама по себе целлулоидная фаза – предмет в определенной степени хрупкий. При использовании качественных красок и надлежащем хранении целлулоид как материал может жить довольно долго. Особые успехи на этом поприще принадлежат Немецкому научно-техническому музею в Мюнхене, директор которого Вольфганг Хекль отметил в интервью: «Экспонаты, частично или полностью изготовленные из нитрата целлюлозы, – важнейшая часть нашего собрания, но нестабильный материал сохранить непросто. В процессе разрушения нитрата целлюлозы освобождаются токсичные газы, и угроза для материалов, расположенных в непосредственной близости, также растет. Мы разработали специальные условия хранения, чтобы законсервировать подобные объекты на долгий срок. Чем ниже температура, при которой они хранятся, тем сильнее замедляются химические процессы распада. Мы надеемся, что сможем разработать для музеев руководства, которые позволят сохранять эти нестабильные материалы для будущих поколений»[1].

Однако хранятся в холоде целлулоиды далеко не всегда; кроме того, особой хрупкостью в нашем случае отличается даже не сам целлулоидный лист, а нанесенное на него изображение. Оно довольно легко покрывается кракелюрами<sup>4</sup>, а при неправильном хранении и экспонировании из красочного слоя выпадают

<sup>4</sup> Кракелюр – трещина в красочном слое или лаковом покрытии.

фрагменты. Сама по себе техника создания рисованной целлулоидной анимации в последние десятилетия стала гораздо менее распространенной в связи с расцветом компьютерной анимации, начавшимся после 1995 года, а также из-за общей трудоемкости техники и сокращения производства новых целлулоидных листов. Если кукольная анимация в последние несколько лет находится на новом витке популярности, то судьба рисованных целлулоидных мультфильмов пока неясна.

Хотя метод и был доминирующим начиная как минимум с 1930-х годов и вплоть до 1990-х, сейчас он переживает период упадка. Такая ситуация требует переосмысления ценности сохранившихся на данный момент целлулоидных фаз, многие из которых находятся в частном владении.

В этой связи постоянная экспозиция и временные выставки Музея Ghibli вот уже более 20 лет повышают значимость подобных материалов в общественном восприятии. Не меньшее внимание и музей, и непосредственно студия уделяют и другим этапам работы и остающимся после них произведениям. Так, существует целая серия документальных фильмов «Пейзажи Ghibli», посвященная созданию фоновых пейзажей из мультфильмов; часть этих пейзажей можно увидеть в музее студии воочию.

Огромный объем уникальной информации о деятельности Музея Ghibli содержится в двухтомном издании «Хаяо Миядзаки и Музей Ghibli», вышедшем 16 января 2021 года. Суммарно артбук содержит около 600 страниц заметок о создании музея, его архитектуре и интерьерах, о подготовке выставок. В книгу включено порядка 900 иллюстраций (в основном это эскизы Миядзаки для постоянной экспозиции и временных выставок). Издание двуязычное – заметки приводятся параллельно на английском и японском. Перевода на русский язык издание не имеет, в целом информация о нем в России мало распространена. При этом для специалистов, работающих с массовой культурой – в первую очередь, конечно, с анимацией, – эти книги бесценны, так как собирают, структурируют и иллюстрируют многолетний опыт работы над пространством, аналогов которому в нашей стране на данный момент нет.

#### *Список использованных источников*

1. Вольфганг Хекль – о Немецком музее, иммерсивных технологиях и аура от оригиналов. Электронный ресурс. URL: <https://hightech.fm/2020/03/27/wolfgang-hekl>.
2. Официальный сайт Государственного центрального музея кино. Электронный ресурс. URL: <https://www.museikino.ru>.
3. Официальный сайт Киотского международного музея манги. Электронный ресурс. URL: <http://www.kyotomm.jp>.
4. Официальный сайт (а также страницы в социальных сетях) Музея Ghibli. Электронный ресурс. URL: <https://www.ghibli-museum.jp/en/>.
5. Правила пожарной безопасности и основные технологические требования при работе с целлулоидом. Производство целлулоида из отходов и нитроцеллюлозной киноплёнки, хранение целлулоида и изготовление изделий с применением целлулоида. ГУПО МВД СССР, 5 июля 1955 г.

## РАЗДЕЛ IV

# Декоративно-прикладное искусство как область культурной памяти

Е.А. Семенова

## Уникальный взгляд на стекло в китайской традиции, воплощенный в технике моллирования

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

СЕМЕНОВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, кандидат искусствоведения, преподаватель РГХПУ им. С.Г. Строганова, кафедры МДиПИ, факультета «Художественное стекло»

kato.semenova@mail.ru

EKATERINA A. SEMENOVA, PhD Art History, lecturer in the Russian State Stroganov University for Industrial and Applied Arts

SUMMARY:

CHINESE GLASSMAKING: A UNIQUE VIEWPOINT ON GLASS IN THE TECHNIQUE OF CURVED GLASS

The article illustrates Chinese society's feature to conceive glass as a material imitating gemstone. It underlines leading role of the curved glass technique in the contemporary Chinese glassmaking, as this feature was expressed clearest. The influence of national glassmaking traditions on artworks of modern artists is also analyzed.

The history of the development of Chinese art glass is today a little-studied area of traditional Chinese art. Meanwhile, the rapid development of modern Chinese studio glassmaking, as well as the activities of large companies representing Chinese art glass on the world art market, require an analysis of the development processes of Chinese glassmaking, as well as the reasons for the popularity of certain of its technologies.

One of the main features of Chinese glass, which determined its specificity, was the special perception of glass that has developed since ancient times as a material that imitates ornamental stone. This is reflected in the preference for glass of certain colors, imitating varieties of ornamental and precious stones, as well as the use of stone-cutting techniques when decorating works of glass art. This was embodied by the main achievements of traditional glassmaking: the predominance of products made from bright, dull monochrome glass, the creation of works of the “fake jade” variety, the emergence of relief carved decor on double-layer and multi-layer glass (similar to stone carving when creating cameos), as well as the active development of one of The most

ancient technique in glass art is bending. It was in this technique that the influence of stone on the aesthetics of Chinese art glass was most clearly manifested.

**Keywords:** Chinese art glass, curved glass technique, glassmaking, decorative art.

СТАТЬЯ:

Бурное развитие современного китайского студийного стекольного искусства, а также деятельность крупных фирм, представляющих китайское художественное стекло на мировом рынке, требуют анализа исторических процессов развития китайского стеклоделия, а также выяснения причин популярности определенных его технологий, так как многие традиционные мастера опираются на многовековой опыт. Тем не менее до сих пор история развития китайского художественного стекла является весьма мало изученной областью традиционного искусства. В данной статье мы коснемся одной из традиционных технологий изготовления, причин ее появления, исторической трансформации, а также воплощения в современных произведениях. А именно технологии моллирования.

Популярность ее издревле была обусловлена одной из главных особенностей восприятия стекла в Поднебесной как материала, способного подражать поделочному камню. Это отразилось в предпочтении стекла определенных цветов, имитирующих разновидности поделочных и драгоценных камней, и в применении камнерезных техник при декорировании произведений стекольного искусства. В китайском искусстве преобладают изделия из яркого глухого монохромного стекла, особенно популярны так называемые «подделки под нефрит», для изготовления которых используется соответственно зеленоватое и белое стекло.

Именно в одной из наиболее древних в стекольном искусстве техник – в технике моллирования (по техническому определению – «термодеформация стекла в форму под собственным весом») влияние камня на эстетику китайского художественного стекла проявилось наиболее ярко.

Наиболее ранние изделия, выполненные в технике моллирования, относятся к периоду Чжоу (1122–247 до н.э.), когда формование изделий выполнялось методом «литья» стекломассы в «раскрывную форму», часто сопровождалось последующей доработкой изделия «холодными способами»: резьбой и полировкой стеклянной заготовки разной степени сложности. Наиболее популярными изделиями такого рода были разнообразные ювелирные украшения: пряжки, талисманы, подвески, а также печати, инкрустации для различной утвари, оружия и сбруи. В редких случаях встречались и довольно крупные изделия, такие как традиционные подвесные крючки для одежды, ритуальные предметы типа «жезла удачи» жуи или сосуды открытого типа. Все эти предметы объединяло предпочтение стекла, цвет которого позволял имитировать разные виды нефрита и других поделочных камней, наиболее популярным был светло-голубой оттенок, напоминающий бирюзу.

Редким примером сочетания моллирования сложной формы с последующей активной доработкой рельефной гравировкой является резной подсвечник

периода династии Юань (1271–1368) из коллекции Музея Ганьсу, город Ланчжоу. Подсвечник, состоящий из блюда и чаши в форме лотоса, отличается необычайной тонкостью стенок сосуда и реалистичностью рельефного формования.

Характерно, что рост количества подобных стеклянных изделий совпадал со временем расцвета камнерезной техники и широкого распространения резных каменных изделий, что в свою очередь способствовало и развитию стеклоделия.

Следующим важным этапом китайского стеклоделия и развития техники моллирования стало время правления цинского императора Цяньлуна (1736–1795), когда влияние камнерезного искусства на технику моллирования проявилось в создании уникальных зооморфных сосудов из авантюринового стекла. При изготовлении этих многодельных объемных сосудов техника моллирования искусно сочеталась со сложнейшей скульптурной гравировкой по поверхности заготовки, уподоблявшей сосуд объемной статуэтке, чье функциональное назначение нередко было скрыто за богатым резным обрамлением. Среди наиболее известных произведений такого рода, изготовленных в императорских стекольных мастерских, наибольшую известность получил уникальный сосуд из пекинской музейной коллекции Запретного города, выполненный в виде «небесного цыпленка» – фантастического существа, сочетающего в себе черты утки, курицы, дракона и феникса. Мастер изобразил мифическую птицу отдыхающей на морских волнах, в виде которых выполнена деревянная подставка.

Сложно определить изначальные формы стеклянной заготовки, выполненной методом горячего литья в огнеупорную форму, так как дальнейшее объемное гравирование покрыло поверхность сосуда напоминающим лучшие нефритовые произведения многоуровневым рельефом – изображениями фантастических перьев. Данный пример ярко демонстрирует, что главное предназначение техники моллирования в придворном стеклоделии – подражание драгоценному камню, разновидности которого сложно или даже невозможно было обнаружить в природе. В данном случае роль редкого камня сыграло авантюриновое стекло, высоко оцененное при дворе цинского императора.

Говоря о сложившемся с древности восприятии стекла как материала, подражающего поделочному камню, следует подчеркнуть, что наиболее ярко ведущая роль техники моллирования проявилась в современном китайском стеклоделии. Анализируя влияние традиций национального стеклоделия на работы современных художников, следует отметить как черты сходства произведений из стекла с изделиями из камня, так и их принципиальные отличия.

В качестве одного из наиболее известных примеров, отражающих популярность техники моллирования в китайском стекольном искусстве, можно рассмотреть монументальное панно «Мир» авторства пекинского художника Дай Шуфэна. Произведение размещено в центральной части, буддийского храма Хуа-Цзан, Единственное в своем роде, это стеклянное панно потрясает зрителей грандиозностью художественного замысла и технологической сложностью воплощения. Благодаря своим размерам уникальное произведение стекольного



Илл. 1. Дай Шуфэн, панно «Мир» в интерьере зала «Святынище», буддийского храма Хуа-Цзан («Храм мира» или Линшаньский дворец Будды Фэнгун), цветное стекло, моллирование, 2008 г.

искусства, высотой 11 метров, вошло в Книгу рекордов Гиннеса (илл. 1).

Состоящее из 160 стеклянных рельефов, панно представляет собой картину буддийского мироздания, земного и небесного. Художник воплощает фантастические пейзажи, над которыми летит сонм бодхисатв, а также включает в них символы священных стихий: воды, огня, земли, воздуха и священного пространства. Оригинальным ходом стало воспроизведение в высоком рельефе традиций буддийской религиозной живописи с присущими ей стилистическими характеристиками: ярким колоритом, многообразием деталей, подробностью изображения. Панно гармонично дополняет традиционно богатый резной каменной декор храма, являясь его своеобразным светоносным продолжением. Вместе с тем применение в данном произведении цветного стекла в технике моллирования позволило продемонстрировать его уникальные колористические возможности и большой потенциал

использования в современной культовой архитектуре. Здесь нашла отражение и важная символическая роль стекла в буддийской философии, его прозрачность суть высшая степень духовной чистоты и возвышенности личности.

Популярность техники моллирования заметна и в работах крупных художественных фирм, ассортимент которых составляют роскошные стеклянные сувениры, выполненные в духе национального искусства. На сегодняшний день несомненным лидером в данной области является знаменитая китайская фирма «Люлигунфан», основанная в 1987 году талантливой актрисой и художницей Лореттой Ян Хуэйшань. Это творческое объединение художников, работающих в технике моллирования, из пионеров китайского стеклоделия превратилось сегодня в его флагмана и стало известным мировым брендом коллекционных произведений стекольного искусства. Богатый ассортимент включает как уникальные арт-объекты, так и большие и лимитированные серии сувенирной продукции, представленной разнообразными скульптурами и статуэтками, традиционными символическими предметами, подарками, несущими благожелательную символику, применяемыми в практике фэншуй, а

также различные функциональные аксессуары: пресс-папье, шкатулки, вазы и флаконы, предметы «кабинета ученого» и многое другое. Являясь своеобразной данью традициям национального искусства, большинство стеклянных предметов больших подарочных серий отличается несомненным внешним сходством с произведениями камнерезного искусства, не говоря уже о заимствованиях сюжетов. Своеобразные «культурные цитаты» можно наблюдать на примере серии объектов «Жизненная энергия», представляющих собой массивные ритуальные сосуды-треножники из цветного стекла, формы которых напоминают о древнем бронзовом литье, а также о более древних каменных прототипах сосудов (илл. 2).



Илл. 2. Изделие фирмы Люлигунфан, композиция «Треножник» (2), из серии «Жизненная энергия», цветное стекло, моллирование, 2009 г.



Илл. 3. Лоретта Ян Хуэйшань, композиция «Цветок медитации говорит правду дхармы» из серии «Бесформенное, но не без формы», стекло, поэтапное моллирование, 2009 г.

Более сложными образами, основанными не только на внешнем цитировании, обращающимися к уникальным свойствам стекла как материала, отличаются уникальные лимитированные серии произведений авторства Ян Хуэйшань. Так, работы одной из наиболее известных серий «Бесформенное, но не лишённое формы», сюжетами для которой послужили визуализации образов буддийских философских текстов, демонстрирует сложный прием поэтапного моллирования. Он предполагает сочетание двух методов формования стекла: горячая стекломасса заливается в форму, где размещены стеклянные моллированные детали, созданные ранее. Сочетание множества факторов при формовании и остывании такого рода изделий делает этот прием весьма сложным, а обращение к нему – крайне редким среди художников стекла. Тем не менее преодоление этих сложностей позволило создать уникальную серию массивных стеклянных блоков, в прозрачной глубине которых помещены полупрозрачные лики Будды, парящие среди замерших стекольных свилей и мельчайших воздушных пузырьков, являющихся следами течения расплавленного стекла (илл. 3).

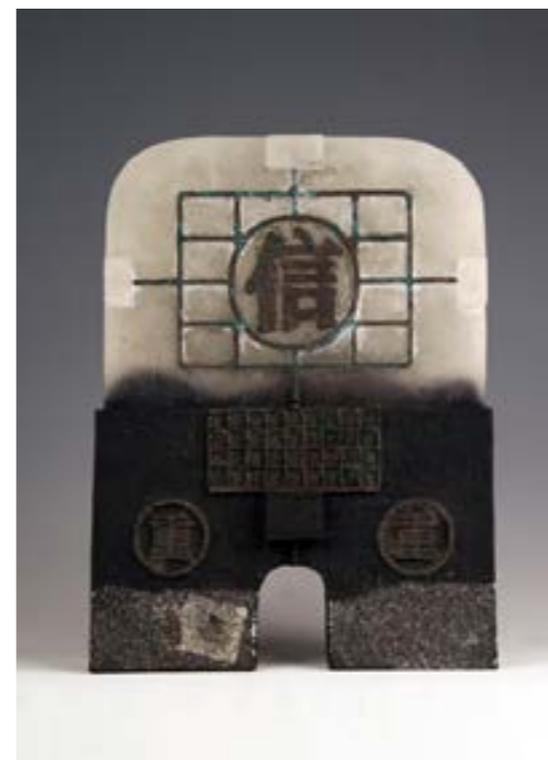
Мировое признание, пришедшее к художнице после создания подобных уникальных произведений, как и растущая популярность изделий фирмы, выпускаемых массовым тиражом, способствовали активной популяризации китайского стекольного искусства как на территории Китая, так и за его пределами.

Проводя параллели между китайским стеклоделием и традиционным камнерезным искусством и выявляя степень влияния последнего на произведения современных художников, не стоит недооценивать и возросшие технологические возможности студийных художников, работающих в технике моллирования. Удобство и возрастающая доступность муфельных печей, применяемых в традиционном моллировании, в достаточной мере определили большую популярность данной технологии в мировом стеклоделии. Это особенно актуально для художников, обращающихся к индивидуальному творчеству, которое предполагает самостоятельную работу в собственной студии или общественных творческих мастерских, что дает данной стекольной технике важные преимущества по сравнению с другими способами горячего формования стекла. Стремительно растущая популярность техники моллирования в 2000-х годах была связана именно с появлением высокотехнологически оборудованных стекольных мастерских в ведущих вузах Китая, особенно в Пекине, Шанхае и Ханчжоу.

Изучая деятельность кафедры художественного стекла Академии искусства и дизайна Университета Цинхуа, можно отметить вдохновляющий пример популяризации техники моллирования, которым является творчество ведущего педагога, доцента академии и выдающегося художника Гуань Дунхая. Став одним из первых китайских студентов, получивших европейское образование, включавшее углубленное освоение техники моллирования как наиболее

доступной техники студийного стеклоделия, художник в 2003 году возглавил только что открывшуюся академическую студию стекла.

В своих произведениях Гуань Дунхай обращается к национальной архитектуре и археологическим артефактам, что придает его работам своеобразный дух архаики и характерную грубую материальность. Эти качества, являющиеся частью его творческого почерка, наиболее наглядно демонстрирует большая серия работ, представляющая образы древних «городских врат». В этой многолетней серии художник использует и комбинирует элементы традиционной архитектуры, чтобы передать разные образы и сложное, многогранное символическое значение городских врат в китайской культуре. Мощь, защита, запрет, тайна, гостеприимство или ограничение свободы – все эти понятия



Илл. 4. Гуань Дунхай, композиция «Врата IX» из серии «Городские врата», стекло, моллирование, 2009 г.

запечатлены в разных интерпретациях городских врат, передать которые помогают различные по структуре, цвету и фактуре стекла, среди которых преобладают глухие, непрозрачные, мастерски «состаренные» художником. Здесь стекло теряет свою легкость и пластичность и приобретает весомость и грубую материальность, свойственную застывшей во времени архитектуре (илл. 4).

Стоит отметить, что педагогическая деятельность Гуань Дунхуа оказала значительное влияние на творчество многих выпускников пекинской академии. Многие выпускники кафедры стекла предпочитают технику моллирования и обращаются к образам традиционной культуры в сочетании со смелыми творческими и технологическими экспериментами. Среди них можно выделить одного из наиболее оригинальных молодых китайских художников Ли Чженьнина, творческие поиски которого начинались в академической студии, во время работы в качестве лаборанта. Его уникальный авторский почерк определило обращение к национальной культуре, воплотившейся для него в виде праздничных кулинарных традиций его родной провинции. Вдохновившим его образом стала выпечка в виде смешных человечков из теста, комические выражения и жесты которых были призваны смешить публику. Найденный образ получил активное развитие в многочисленных стеклянных скульптурах, представляющих собой оригинальные фигурки комических персонажей, запечатлевшие, в интерпретации художника, аллегорические образы, связанные с социальными конфликтами, психологией и ролью личности в современном обществе.



Илл. 5. Ли Чженьнин «Праздник драконьих лодок», цветное стекло, моллирование, 2018 г.



Илл. 6. Сунь Цзиньчао «Утверждение возраста», цветное стекло, моллирование, 2019 г.

Можно наблюдать сложную эволюцию скульптур Ли Чженьнина, размеры и пластичная форма которых на протяжении последнего десятилетия развивались в сторону все большего усложнения. Ранние скульптуры художника, напоминающие своей характерной округлой формой толстые, «вылепленные из теста» прототипы, сменяются сложной пластикой изогнутых и вытянутых, подобно резине, существ. Мягкими причудливыми очертаниями фигур, «лишенных костей», отличаются недавние скульптуры «Реальность во сне» и «Праздник драконьих лодок», запечатлевших неких фантастических персонажей, извивающихся в падении или плывущих на лодке в форме дракона (илл. 5). Сложность передачи подобной пластики при формовании в технике моллирования оправдалась рождением

необычного, оригинального образа, подчеркивающего иллюзорную мягкость и пластичность стекла.

Интересным примером творчества молодых китайских художников, обращающихся к технике моллирования, в котором можно проследить влияние традиций камнерезной техники, служит дипломная работа 2019 года выпускника Строгановской академии Сунь Цзиньчао «Утверждение возраста». Данное произведение стало логическим завершением его творческих и технологических экспериментов, целью которых было изучение художественных возможностей скульптуры из стекла, выполненной в технике моллирования. В числе прочего студентом был разработан оригинальный авторский прием формования скульптурной модели в технике «потерянного воска», когда объемная резьба по восковому блоку для создания уникальных выплавляемых восковых моделей имитирует резьбу по камню. И тем самым сохраняет в стекле характер модели, выполненной методом ваяния. Композиция, состоящая из трех объектов, представляет собой визуализацию рассуждений Конфуция о значении просвещения и разных этапах взросления человека (илл. 6).

В сложной форме первого объекта, напоминающего резную колонну, запечатлены образы, ассоциирующиеся у автора с началом взросления человека, стремящегося к просвещению, которое, согласно конфуцианскому учению, должно быть «лишено каст, классовых и иных ограничений». Что и передано через переплетение молодых, жизнеутверждающего светло-зеленого цвета

корней, стремящихся ввысь, из-под толщи земли. Следующая резная колонна, из темно-синего стекла, является олицетворением фразы Конфуция «в тридцать лет я положил начало учению», что передано в виде бурно переплетающихся ветвей молодого дерева, среди которых помещены «четыре драгоценности кабинета ученого»: кисть, бумага, тушь, тушечница – символы просвещенного человека. Согласно замыслу художника, они призваны подчеркнуть, что на данном этапе жизни происходит накопление знания и создается прочная основа для будущего развития. Последняя резная колонна, выполненная из глухого светло-охрового стекла, представляет собой следующий этап жизни человека, соответствующий окончанию легендарной фразы Конфуция: «...в сорок перестал заблуждаться». Здесь сорокалетний рубеж соответствует сформированному фундаменту человека, устойчивости его принципов и убеждений, что передается образом ветвистого древа, в переплетении ветвей которого можно увидеть крупные узлы и клубни. Трактовку символического назначения этих узлов, которые в китайской традиции могут олицетворять как надежду на единство и воссоединение, так и запутанность, связанную с жизненными трудностями, автор оставляет на волю зрителя.

Приведенные примеры отражают лишь небольшую часть творческого многообразия современного китайского стеклоделия, свидетельствующего о его активном развитии. Предпочтение техники моллирования связано со многими формами традиционного искусства, к которым обращаются сегодня китайские художники при создании стеклянной скульптуры. Богатые художественные возможности этой техники, позволяющие выявить уникальные свойства стекла, служат неисчерпаемым источником вдохновения и дальнейших творческих поисков.

## Чжао Цзянлин

# Развитие гутной техники в Китае: традиции и современность

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

ЧЖАО ЦЗЯНЛИН, кандидат искусствоведения, преподаватель Китайской центральной академии изящных искусств, Пекин  
zha\_oji\_anglingzi@hotmail.com  
ZHAO JIANLING, PhD in Art History, lecturer in the Central Academy of Fine Arts, Beijing.

### SUMMARY:

#### EVOLUTION OF THE BLOWN TECHNIQUE: TRADITIONS AND MODERNITY

The article deals with little-known pages of history of the Chinese art glass about evolution of one of the most ancient and popular techniques – the blown technique, since its emergence during the Han period (206 BC – 220 AD) up to the present time. It gives an analysis of artistic and stylistic peculiarities of national character in glass items of the past, and of contemporary Chinese artists as well.

Over its three-thousand-year development, Chinese art glass has gone through a difficult path, including periods of ups and downs, when the emergence of each new technique was associated with the heyday of glass art. One of the important stages was the time of the Han Empire, when works of Roman glass art penetrated into China along the Silk Road. This is how Chinese craftsmen became acquainted with the technology of hot glass blowing using a glass blowing tube. The next significant stage in the development of this technology was the appearance in the 14th century of the first large glass production in Shandong province in the area of Yangzhinzen (modern Boshan), which was associated with the extraction of glass raw materials in this area. Subsequently, during the reign of the Manchu Qing dynasty, this enterprise developed rapidly, focusing on meeting the needs of the court and nobility. Based on traditional style, Chinese artists created an original image in glass art, bearing expressive features of the national character. After the overthrow of the Qing dynasty and subsequent economic upheavals, glass art was in decline for a long time. Its revival began in the 1980s, when times of reform and opening up brought new opportunities for science, culture and the arts. Like many other types of traditional arts, modern glassmaking has received a powerful impetus for development.

**Keywords:** Chinese art glass, blown technique, glassmaking, decorative art, national traditions.

## СТАТЬЯ:

За свою трехтысячелетнюю историю развития китайское художественное стекло прошло сложный путь, включавший периоды взлетов и падений, появление каждой новой техники ознаменовывало очередной расцвет стекольного искусства. Этот путь начался с древней глазури *люли* в эпоху Чжоу, и долгое время стеклоделие было сосредоточено на изготовлении разнообразных украшений: бусин, талисманов, инкрустаций и др. Высокая стоимость изделий и сложность их изготовления способствовали тому, что спрос на предметы из стекла был значительно ниже, чем на более распространенные утилитарные изделия из керамики, металла и других материалов. Стекло являлось предметом роскоши, драгоценным материалом. Это определило медленное развитие стекольного ремесла на территории Китая. Одним из ключевых этапов развития стекольного искусства стали времена империи Хань (206 до н.э. – 220 н.э.), когда по Шелковому пути в Китай проникли произведения римского стеклоделия. Так китайские мастера познакомились с технологией гутного выдувания стекла с применением стеклодувной трубки. Освоение и развитие этой техники способствовали широкому распространению стеклоделия на территории Китая, а также появлению в быту одновременно утилитарных и изысканных художественных изделий.

Значимым этапом развития гутной техники стало создание первого центра стекольного производства в Китае на рубеже поздней династии Юань и ранней династии Мин (начало XIV века). В это время стекольные предприятия были сосредоточены в центре страны, в провинции Шаньдун в районе города Янчжиньчжен (современный Бошань), что было связано с добычей стекольного сырья в данном районе. Прогрессу технологического мастерства и увеличению масштабов производства в это время способствовало создание изделий для императорского дома, а также развитие торговых путей в регионе. Это место одновременно стало родиной китайского керамического искусства и китайского стеклоделия.

Следует отдельно остановиться на истории развития региона. В древности он был малонаселенным, и по мере роста численности населения жизнь становилась все более сложной. Довольно рано жители Янчжиньчжена обратили внимание на другие области деятельности, помимо сельского хозяйства, чтобы найти способы поддержать свою жизнь, и открыли для себя сокровища, скрытые под поверхностью земли. Каменный уголь, железо, свинец, редкие виды глины, а также песчаник, обнаруженные здесь в изобилии, стали важным дополнением в экономике региона к сельскохозяйственной продукции. Удобное географическое положение города, являющегося важным торговым узлом, привело к возрождению древних, давно утраченных месторождений.

Уголь в Янчжиньчжене не только обменивался на продукты питания и ткани, но также обеспечивал топливо для развития ремесел. Развитие трех основных промышленных направлений – угледобывающей, керамики и стекла – обеспечило быстрое экономическое развитие Янчжиньчжена, сделав его крупнейшим деловым

центром. Наладился активный обмен керамики и изделий из стекла на прочие товары, благодаря чему регион начал богатеть. В «Национальном исследовании округа провинций Шаньдун», опубликованном в начале XX столетия, приводится оценка социальной структуры населения города Янчжиньчжен, среди жителей было очень мало людей без профессии. Большинство горожан трудились в шахтах, в каждой от сотни до нескольких сотен рабочих. В городской керамической и глазурованной промышленности работало более 7300 мужчин и женщин. Производство стекла было в городе третьей по величине промышленной отраслью после угледобычи и художественной керамики. Большая часть производственных стекольных цехов находилась в районе улицы Хіуе. Ассортимент поражал разнообразием: бусы, подвески, кулоны, занавески и экраны из бисера, шахматные фигуры, вазы и другие сосуды, лампы, флаконы для табака... Таким образом, Янчжиньчжен стал самым известным районом производства стекла в Китае.

Дальнейшее бурное развитие этого региона связано с правлением маньчжурской династии Цин (1644–1912), когда местные стекольные предприятия были ориентированы на удовлетворение нужд двора императора и знати. Основание императором Цяньлуном в 1696 году императорских стекольных мастерских на территории Запретного города в Пекине было связано с привлечением большого количества стеклодувов. На службу во дворец были приглашены лучшие мастера стекольных предприятий Янчжиньчжена. Отметим, что эти два стекольных центра не стоит сравнивать между собой по значению, так как они развивались в тесном взаимодействии. Под руководством европейских специалистов, возглавивших императорские мастерские, происходило освоение новых передовых стекольных технологий, таких как создание двухслойных сосудов, освоение новых составов стекломассы. Появилось также много новых разновидностей и цветов стекла, среди которых наиболее известными стали «императорский желтый», авантюриновое стекло, рубиновое стекло «золотой рубин» и др. В свою очередь, китайские мастера способствовали национальной самобытности императорского художественного стекла, объединяя достижения европейского стеклоделия и традиций китайского стекольного искусства. Опираясь на традиционную стилистику, китайские художники создали свой оригинальный образ в искусстве стекла, обладающий выразительными чертами национального характера.

Освоенные передовые технологии и популярность императорского стеклоделия в период Цин способствовали бурному расцвету производств в Янчжиньчжене. На пике развития стекольного производства в регионе количество предприятий увеличилось до сорока, включая горячее формование и холодную обработку. В городе производилось более 70 цветов стекла, создавалось множество новых форм и видов изделий. Наравне с высокохудожественными произведениями создавалось и множество утилитарных изделий из стекла для ежедневного использования.

В конце династии Цин страна постепенно двигалась к рецессии, одновременно шел процесс индустриализации, когда на основе существующих предприятий вырастали новые массовые производства, а стекло региона стало известно под названием Boshan Glass. Утилитарные изделия из стекла в начале этого периода, представленные частными семейными предприятиями, были достаточно зрелыми и технологичными. Среди них популярностью пользовались опиумные лампы-abajury, а производство листового стекла привело к широкому распространению зеркальных картин и стеклянных ширм-экранов.

После свержения династии Цин и последующих экономических потрясений стекольное искусство долго находилось в состоянии упадка. Во время становления Китайской Республики страна пережила серию войн, внутренняя ситуация также была нестабильной. В результате производство бошаньского стекла сократилось до изготовления простейших утилитарных изделий, предметов первой необходимости.

Тем не менее начиная с 1930-х годов стекольное производство в Бошане неуклонно развивалось и модернизировалось, а выпуск стекольной продукции достиг самых высоких показателей за всю историю города. Возрождение стекольного искусства стало возможно в 1980-х годах, когда новые времена реформ и открытости способствовали появлению новых возможностей для науки, культуры и искусства. Как и многие другие виды традиционных искусств, современное стеклоделие получило мощный импульс для развития. В это время выделилась крупнейшая в Бошане фабрика художественного стекла Boshan Liuli, обладавшая наиболее полным и современным оборудованием и персоналом, владевшим уникальным мастерством. В 1985 году численность работников здесь достигла 2142 человек, включая 19 человек инженерно-технического персонала и 85 специалистов в области декоративно-прикладного искусства. В конце 1980-х, в период возрождения китайской национальной культуры, фабрика процветала, а производимые ею изделия из художественного стекла экспортировались в зарубежные страны. В это время предприятие достигает пика в механизации и художественном творчестве, в исследованиях и разработках материалов, что имело большое значение для развития стекольного региона. В результате деятельности технологической исследовательской группы были созданы десятки видов нового цветного стекла. Руководство предприятия уделяло большое внимание обучению технического персонала, а также следило за постоянным обновлением ассортимента на основе следования традициям.

Тем не менее в конце 1990-х годов крупнейшее предприятие Boshan Liuli обанкротилось из-за плохого управления, нехватки средств и ненадлежащего контроля за ценами на художественные изделия ручной работы.

Следует отметить, что современный дизайн изделий из стекла Boshan временно находится в замершем состоянии. Большинство высококачественных стеклянных изделий в Китае – это иностранные бренды. Художественные изделия из стекла, производимые на предприятиях Boshan, чаще используются в качестве предметов интерьера и архитектурных декоративных элементов и

имеют невысокую функциональную полезность. Однако бошаньская стеклянная посуда богата различными декоративными приемами. Изделия из стекла компании Boshan имеют сильную тенденцию к историческому цитированию, а также большую связь с керамикой и стеклом эпохи династии Цин. Виды подобных декоративных изделий можно разделить на несколько категорий: выдувная посуда, флаконы-табакерки, лампы и драгоценные декоративные украшения.

На эволюцию стилистики бошаньского стекла большое влияние оказывает развитие керамической культуры региона, история которой уходит вглубь веков. В свою очередь, применение форм традиционной керамики является отражением влияния императорского стеклоделия династии Цин. Это влияние отличает около 60% посуды Boshan всех типов. Предпочтение отдается формам керамических и фарфоровых сосудов, восходящих к династии Мин и являющихся эталоном изысканных традиций и для периода цинского императорского стекольного искусства. Эти формы остаются востребованными и в наши дни, являясь отражением важного периода становления традиционного искусства Китая, что оказывает прямое влияние на развитие бошаньского стекла. Это влияние более всего проявилось в создании сувенирной продукции, отличавшейся традиционным культурным вкусом. В прошлом подобная стеклянная посуда Boshan Glass продавалась исключительно в качестве подарка. Таким образом, стекло Boshan Glass продолжало следовать традиционному типу. Однако в последние годы правительство четко оговорило, что категория дорогих подарков должна быть исключена, что напрямую влияет на дальнейшее развитие стекла Бошань.

Основные изделия из стекла, выдуваемые Boshan, подразделяются на уникальные, серийные и декоративные, различающиеся также по уровню сложности формования и декорирования, в том числе методами холодной обработки (гравирование, шлифование и др.). К простейшим сосудам относятся изделия из монохромного стекла, обладающие чистым цветом и лишённые чрезмерного декорирования. Среди них наиболее популярными являются сосуды, воспроизводящие формы традиционной керамики: «в форме небесной сферы», «оливки», горшка, «тыквы-горлянки», цилиндра, «сливового» типа и др. Однако доля таких изделий в ассортименте сегодня невелика.

Тенденция применения в декорировании изделий орнаментальных узоров, как и ярких цветов, в последнее время усиливается, отражая влияние народного искусства. Декоративное оформление также связано с наиболее популярными в китайском обществе темами, почерпнутыми из традиционного искусства. К ним прежде всего относятся так называемые благожелательные изображения – они запечатлевают благие пожелания, – а также фольклорные сюжеты, образы, почерпнутые из национального искусства, истории, поэзии и т.д. Важно не потерять подобный декор, который помогает наполнить произведение смыслом.

В основе большинства видов декорирования бошаньского стекла лежат сильные ремесленные традиции. Так, многие традиционные сосуды имеют сложную форму или включают обязательный элемент традиционного декора,

что предъявляет высокие требования к технологии изготовления. В этом случае форма сосуда или узор могут как возникать в процессе горячего формования, так и дорабатываться резьбой и гравированием вручную.

Наиболее наглядно традиции ручного декорирования проявились в особом типе сувенирного традиционного сосуда – флаконах-табакерках. Их популярность связана со стеклоделием династии Цин. Эти миниатюрные сосуды, которые пришли из Европы и широко распространились в Китае, делали из разных материалов. Однако именно в стекле они получили наибольшее распространение, став популярным видом национального сувенира, что в значительной мере способствовало распространению стекольного мастерства в начале XX века. Оригинальные табакерки не имеют практической ценности, однако являются предметом коллекционирования. Кроме того, использование при декорировании флаконов уникальной техники «внутренней росписи» способствует возрождению традиций национального стекольного искусства.

К числу наиболее известных художников в этой области можно отнести бошаньского мастера Чжан Вэйюна. Он создает свои изделия в технике многослойной резьбы *тао-сэ*, расцвет которой связан с достижениями национального стеклоделия периода Цин. Чжан Вэйюн отличается высочайшим мастерством рельефной резьбы по многослойному (до 6–7 слоев) накладному стеклу, и его флаконы являются ярким продолжением традиций.

Сегодня одной из основных в бошаньском стеклоделии стала стеклодувная техника с применением газовой горелки (*lampwork*). В рамках всей технологии производства «ламповых» изделий рассматриваются как сувенирные сосуды, так и разнообразные декоративные изделия: реалистичные цветы и птицы, насекомые, растения, фрукты, овощи, фигурки животных и людей и даже пейзажные композиции. Эти изысканные и яркие произведения сегодня обретают все больше поклонников среди потенциальных покупателей. Данная техника может использоваться как при автоматизированном серийном производстве, так и при создании уникальных произведений. Производство на газовой горелке имеет значительный потенциал развития благодаря большей контролируемости процесса изготовления в сравнении с другими технологиями и меньшим затратам на оборудование. Поэтому многие мастера Boshan выбирают сегодня именно эту технику, способствующую активному развитию современного стекольного искусства. Как учителя, так и ученики профессиональных художественных заведений отправляются сегодня в Бошань, чтобы изучить секреты работы на газовой горелке, пообщаться с местными мастерами и попробовать себя в работе со стеклом. В результате этого взаимодействия в художественном стиле местных предприятий происходят фундаментальные изменения, связанные с добавлением в традиционное искусство свежей творческой струи.

Поскольку стекольное искусство в академических условиях развивается очень быстро, оно находится на стадии исследований, преимущественно связанных с техниками моллирования и гуты. Стеклодувная техника, появившаяся

в последние два года, находится на раннем этапе исследований, однако многие уже по достоинству оценили ее простоту в эксплуатации и перспективы развития.

Появление и развитие художественных мастерских на предприятиях превратило стекло из фабрики в стекло из мастерской художника, обогатив дизайнерский процесс дополнительными духовными коннотациями и идеями. Очевидно и благотворное влияние практики на обучение молодых художников. Производственная цепочка, созданная на заводе Бошань в качестве основы для горячего формования стекла, привлекает молодых людей, окончивших китайские вузы по направлению «художественное стекло» и основавших собственные студии, такие как, например, студия «Фотосинтетическое стекло» и Fuming. Они сосредоточены на разработке функциональных брендов посуды, в которых бы сочетались восточные традиции и современные тенденции дизайна.

XXI век привносит в древнее китайское стекольное искусство новые силы и свежую кровь. Академическое образование, пришедшее из Европы, позитивным образом влияет на развитие мастерства в русле традиций и отражает задачи нового времени.

Многие известные современные художники избрали для своего творчества гутную технику. Знаковым также является то обстоятельство, что сегодня, когда студийное стеклоделие не может похвастаться заметными темпами развития, площадкой для их работы становятся стекольные предприятия Бошань, обладающие соответствующим оборудованием. Здесь, например, работали Сюй Бин, Чэнь Юй, Ся Сяовань, Ай Вэйвэй, Лю Цзяньхуа, Чжан Хэн, Цай Гоцян.

В настоящее время в Китае все еще существуют определенные ограничения в восприятии художественного стекла. Его относят к категории декоративно-прикладного искусства, роль которого оценивается не очень высоко. Долгое время развитие стеклоделия было связано исключительно с функциональностью стекла, что подчеркивалось всеми его качествами и возможностями. В результате возникла граница между «искусством стекла» и «современным искусством». Эту границу необходимо стереть, поскольку искусство безгранично, как и возможности, скрытые в стекле и являющиеся вызовом для современного художника. Освоение новых граней стекольных технологий позволит вывести художественное стекло за грань ремесла и проследовать дальше.

## Синтез стекла и керамики в современном искусстве Японии

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

СОКОЛОВА АНГЕЛИНА СЕРГЕЕВНА, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова  
ledi-linsi@mail.ru  
ANGELINA S. SOKOLOVA, PhD Art History, Acc. Prof., Russian State Stroganov University for Industrial and Applied Arts

### SUMMARY:

#### SYNTHESIS OF MATERIALS: GLASS AND CERAMICS IN CONTEMPORARY ART OF JAPAN

The article reveals the features of the synthesis of ceramics and glass in the arts and crafts of Japan. The reason why these two types of art meet is investigated. The work and individual works of Japanese artists, production with wallpaper are considered.

**Keywords:** glass, ceramics, synthesis of materials, porcelain, Japan.

### СТАТЬЯ:

Художественная культура рубежа XX–XXI столетий разнообразна и насыщена. Полифония стилей и основных современных мировых тенденций влияет на развитие декоративного искусства так же существенно, как и на академические виды (живопись, рисунок, скульптура, архитектура). Более того, границы видов искусства становятся все более размытыми, так как керамика, стекло, текстиль и металл все чаще входят в большие синтетические проекты. Декоративные материалы, став полноправными участниками художественного процесса на равных с живописью, графикой и скульптурой, оказались наиболее интересны художникам при реализации сложных синтетических современных художественных задач. Керамика и стекло приобретают особое звучание в пространственных инсталляциях, арт-объектах и перформансах, в сочетании с видеоартом и другими формами медиаискусства.

Однако на пути от предмета к арт-объекту декоративные материалы, сохранив свою «утилитарную родословную», проявили особую способность передавать сложные многоплановые смыслы, аллюзии и реминисценции, что

особенно созвучно концептуальному искусству. В утилитарных предметах, традиционных приемах формообразования и декорирования, особой образной системе декоративного искусства, сконцентрированной до знака, выверенной поколениями, содержатся национальные культурные коды и обращения к декоративным материалам в контексте современных арт-практик, что порождает тенденцию современного прочтения, интереса к национальному традиционному искусству. Современное прочтение получают и традиционные техники, что требует теоретического осмысления и искусствоведческой фиксации.

Сегодня в живописи и графике уже многое сказано, и декоративные материалы выходят на первый план, становятся перспективнейшей областью для творческого эксперимента. Художественную керамику и стекло мы объединяем в одном исследовании на следующих основаниях.

1. *Схожесть формообразования, обусловленная физическими свойствами обоих материалов.* Хрупкость обоих материалов диктует лаконичность формы и необходимость минимизирования выступающих тонких деталей. Отсюда и схожесть «утилитарной родословной» обоих материалов в декоративном искусстве: в стекле и керамике технически удобно выполнять как полые утилитарные формы, такие как кувшины, вазы, чаши и др., так и плоские предметы – блюда, декоративные панно, изразцы, витражные окна. Скульптуры и украшения, выполненные из стекла и керамики, схожи лаконичностью форм или потребностью синтеза с более прочными материалами.

2. *Схожесть технологического оснащения, необходимого для работы со стеклом и керамикой.* В истории искусства существует множество примеров, когда художники работают и в стекле, и в керамике, так как оборудование мастерской это позволяет. Для работы со стеклом в горячих техниках (фьюзинг, моллирование), за исключением стеклодувной техники, требуются муфельные печи, совершенно аналогичные керамическим печам.

3. *Схожесть в музейном экспонировании и образовательном процессе.* В высших учебных заведениях обе дисциплины часто преподают в рамках одного курса, а в музеях и галереях предметы художественного стеклоделия и керамику экспонируют рядом.

4. *Схожесть процессов исторического развития.* Обе дисциплины, являясь частью области декоративно-прикладного искусства, ведут свое происхождение от утилитарных форм: посуда, украшения, культовые статуэтки и др.

5. *Удачный синтез. этих двух материалов* – во многом благодаря их общей декоративности и схожим законам формообразования. Керамические изделия, покрытые глазурью (которая, по сути, представляет собой стекло), становятся еще более подобны произведениям из стекла, а тончайший японский или китайский фарфор, подобно стеклу, способен пропускать свет.

Таким образом, хотя в искусствоведческой среде принято рассматривать стеклоделие и керамику как самостоятельные дисциплины, эти искусства на протяжении истории своего существования оказывают значительное влияние друг

на друга и зачастую сосуществуют в одном контексте в художественной практике, музейном экспонировании и образовательном процессе.

Многие мастера предпочитают сосредотачивать внимание лишь на одном материале, но все чаще наблюдается и противоположная тенденция: художникам-керамистам становится интересна работа со стеклом, как с материалом,

обладающим новыми для них свойствами прозрачности. А мастера художественного стеклоделия видят развитие своих навыков в освоении тяжеловесной фактурной керамики. Стекло и керамика при своей схожести – контрастные материалы, что делает их синтез источником бесконечного числа творческих и технологических экспериментов.

Японское современное искусство отличается особенно плодотворным и ярким опытом синтеза стекла и керамики. Японские художники проводят творческие эксперименты в разных направлениях: одни авторы, объединяя два материала, создают абстрактные, вдохновленные красотой природы формы, другие стремятся к реалистичности и детализированности своих произведений.

Рассмотрим творчество наиболее значимых японских авторов, работающих на стыке двух искусств.

*Этсуко Ташима* (Tashima Etsuko) – выпускница Университета искусств Осаки. С середины 1980-х годов на выставках стали появляться произведения Этсуко, заслужившие мировое признание критиков и коллекционеров, – красочные биоморфные скульптуры, вдохновленные природными мотивами. В процессе художественной эволюции произведения художницы утратили первоначальную яркость красок в пользу пастельных тонов и плавных переходов цвета. Стекланные элементы в ее работах



Илл. 1. Этсуко Ташима, работы из серии «Рог изобилия» (2000 и 2003)

комбинируются с фарфоровыми поверхностями, создавая эффектные цветочные скульптуры элегантных форм (Илл. 1).

В своих работах японская художница стремится найти гармонию этих двух контрастных материалов, при этом не сглаживая, а подчеркивая разницу между ними. Так, глянцевые непрозрачные стеклянные поверхности в ее

скульптурах сочетаются с матовыми неглазурованными керамическими элементами – это придает работам особую выразительность.

Этсуко Ташима так описывает разницу между материалами: «Чтобы сделать керамику, вы прикасаетесь к глине голыми руками, ладонями изгоняете из нее пузырьки воздуха. При обжиге глина превращается в другое вещество, форма которого не изменится даже при повторном нагревании – таков характер этого материала. Мы получаем тактильные ощущения, просто глядя на него, и чувствуем тепло, словно прикасаясь к человеческой коже. Стекло тесно связано с керамикой, но, на мой взгляд, имеет совершенно противоположное качество как материал. Его можно создать только с помощью инструментов, а не прямым прикосновением, потому что он формируется при высоких температурах. Можно бесконечно зачарованно наблюдать за трансформациями стекла»<sup>1</sup>.

*Такахиро Кондо* (Takahiro Kon-do) родился в 1958 году в Киото. Этот современный художник, происходящий из рода известных в Японии керамистов, также черпает вдохновение в мире природы. На фоне знаменитых предков (его деда Юдзо Кондо называли «живым



Илл. 2. Такахиро Кондо. Tidal Flow. Мраморный фарфор, надглазурная серебристая глазурь, литое стекло (2016)  
Илл. 3. Такахиро Кондо. Чаша. Сине-зеленый глазурированный фарфор, надглазурное покрытие Silver Mist Bowl (2015)

<sup>1</sup> International Academy of Ceramics (Международная академия керамики). URL: <https://www.aic-iac.org/member/etsuko-tashima/> (дата обращения: 14. 09. 2022).

национальным сокровищем») молодому художнику удалось добиться мирового признания собственного творчества благодаря новаторским работам в области синтеза стекла и керамики. В своих работах Кондо сочетает функциональность, красоту и динамичность. Многие его произведения вдохновлены стихией воды, что находит отражение в палитре или текучести линий (илл. 2).

В своем творчестве Кондо экспериментирует и с другими материалами, например, металлами. Так, он является автором уникальной глазури «серебряный туман»: после многократного обжига фарфоровых изделий, покрытых глазурью голубых оттенков, художник наносит надглазурный декор из серебра, золота и платины, которые образуют на поверхности слой мельчайших капель (илл. 3).

Йошиаки Кодзиро (Yoshiaki Kojiro) – еще один японский художник, работающий на стыке керамики и художественного стекла. Кодзиро окончил Токийский стекольный институт, а также получил образование в области архитектуры (факультет науки и техники) и искусства. Используя технические знания, художник экспериментирует с различными материалами, объединяя их в рамках одного произведения, или добивается необычных эффектов, по-особому обрабатывая традиционные материалы. Так, стеклянный порошок, смешанный с оксидом кальция или порошком из оксида меди, при обжиге в печи начинает плавиться, в то время как другие материалы в это время выделяют газ. Это делает поверхность пористой и создает на ней трещины – уловить этот момент для создания нужного эффекта и являлось целью Йошиаки Кодзиро.

Его работы из стекла, напоминающие куски треснувшего белого льда, кажутся сделанными из гипса или фарфора (Илл. 4).

Эти и другие примеры демонстрируют: авторы, владеющие художественной палитрой обоих материалов, получают больше возможностей для создания новаторских и запоминающихся произведений, точно выражающих вложенное в них художественное высказывание. Синтез материалов для этих авторов служит отправной точкой в поиске собственного стиля, основой и вдохновением для экспериментов, в результате которых художники открывают новые эффекты, совершенствуют технологии обработки и объединения материалов, находят новые средства художественно-образной выразительности.



Илл. 4. Йошиаки Кодзиро. Композиция № 14 (2017)

Отсюда со всей очевидностью следует, что необходимо рассматривать эти два материала вместе, в рамках общих художественных процессов и тенденций развития декоративного искусства. Необходимо также провести искусствоведческое исследование синтеза керамики и стекла, ведь совместное использование этих декоративных материалов, обладающее огромным выразительным потенциалом, в контексте современных художественных процессов остается недооцененным и малоисследованным.

#### Литература

1. Гаврицков С.А., Вандышева О.В., Кочеткова И.П. Синтез материалов в декоративно-прикладном искусстве: металл и керамика. История и современные тенденции // Культура и искусство. 2019. № 3.
2. Николаева Н.С. Некоторые тенденции в современном искусстве Японии // Искусство Востока и античности. М., 1977.
3. Келли Дж. Сочетание стекла и керамики как средство художественного выражения в студийной практике. Докторская диссертация, University of Sunderland, 2009. URL: file:///D:/Downloads/The\_Combination\_of\_Glass\_and\_Ceramics\_as\_a\_means\_of\_artistic.pdf (дата обращения: 15. 09. 2022).
4. Geisinger B. Potters of Japan: Another Look at the Timeless Art of Nine Families, 2010.
5. Bray C. Ceramic & Glass: A basic technology, Society of Glass Technology, Sheffield, 2000.
6. Sugimoto Y., Johann P. Arnason, Japanese Encounters with Postmodernity, 1995.
7. International Academy of Ceramics (Международная академия керамики). URL: <https://www.aic-iac.org/member/etsuko-tashima/> (дата обращения: 14. 09. 2022).

# А.С. Бурова

## Пути сохранения народного искусства в XXI веке на примере китайских лубочных картин няньхуа

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

БУРОВА АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВНА, искусствовед, сотрудник Музея традиционного искусства народов мира, Москва

burova@tradartmuseum.ru

BUROVA ALEXANDRA, Art-Historian, Museum employee, World Folk Art Museum, Moscow

SUMMARY:

THE MODERN STAGE OF DEVELOPMENT OF FOLK-ART PRINTS IN VARIOUS REGIONS ON CHINA

The report examines the geography of the spread of the folk-art prints in China in the 21st century and ways to preserve the tradition of folk-art prints in different regions of China.

We will learn how technical, economic and social changes in the end of 20th – early 21st century influenced the technique of printing, subjects and visual techniques in the production of folk prints, as well as talk about its role in the life of a modern resident of China.

**Keywords:** folk prints, ways to preserve the tradition, China Art.

СТАТЬЯ:

Лубочные картины в Китае появились еще в первом тысячелетии нашей эры, когда вместе с распространением буддизма возникла печать с деревянных досок-клише (техника ксилографии). Древнейшим из сохранившихся образцов ксилографического оттиска считается «Алмазная сутра», найденная в Дуньхуане (IX в. н.э.) [6, с. 49].

Религиозная направленность самых ранних печатных книг привела к возникновению бумажной ксилографической иконы [1, с. 19]. Затем эта традиция перешла и в местные синкретические религии. Люди печатали изображения богов и духов и помещали их в разных частях жилища, веря, что они отгонят злые силы и обеспечат покой и благоденствие в семье.

Поскольку бумага – материал недолговечный, лубочные иконы и обереги быстро приходили в негодность: рвались, загрязнялись и выцветали, и их нужно было заменять на новые. Просто выбросить изображение божества, вероятно, казалось людям кощунством, поэтому бумажные иконы сжигались. Таким образом, изображенные на иконах божества «отправлялись» на небо, чтобы вернуться в обновленном облике на новых картинах. Традиция сжигать некоторые виды лубочных икон в канун нового года дошла и до наших дней. Так китайские лубки получили свое нынешнее название – *няньхуа*, что в переводе означает «новогодняя картина» [1, с. 12].

Тот факт, что обновление лубков в доме было приурочено к наступлению нового года, способствовал усилению декоративной роли картин. Если ранее они лишь служили культу, то теперь ими украшали помещения, их появление в доме ассоциировалось с праздником, поэтому постепенно они становились все более красочными. Декоративные элементы на лубках наделены особым смыслом, со временем формируется целая система различных благопожелательных символов того, что непременно должно появиться у людей в доме, которому покровительствует божество на картине. Например, наиболее распространенным является пожелание богатства, символ же богатства – рыба (этот символ выбран по созвучию: как «рыба», так и «излишки» по-китайски – *юй*). Символ долголетия – персик, карьеры – олень или шапочка чиновника, счастья – петух и т.п. [4]. С развитием популярности новогодних картин их изготовление окончательно формируется в отдельную отрасль [2, с. 207].

По мере бурного развития лубочного промысла *няньхуа* в ряде случаев утрачивали связь с религией и печатались исключительно для украшения дома (изображения красавиц, «цветы и птицы», сцены из романов, повестей и пьес, бытовые и нравоучительные сюжеты) [5].

В XX столетии китайская народная картина оказалась на грани исчезновения. Развитие новых технологий печати (литография, олеография, офсет), войны, смена власти и идеологии (падение империи в 1911 году, образование Китайской республики, попытка реконструкции монархии и образование КНР в 1949 году), «культурная революция» (1966–1976) – все это пошатнуло многовековые традиции изготовления народных картин и привело к уничтожению ценнейших ее образцов. Так что с 1980-х годов группы энтузиастов буквально по крупицам собирали уцелевшие няньхуа и доски. В конце XX века мастера сталкиваются с невозможностью продавать свою продукцию: новые законы не позволяют торговать лубками без регистрации коммерческой организации, а число покупателей стремительно уменьшается. Это связано с оттоком населения в города и утратой молодым поколением интереса к сельским традициям.

Однако ни социальные, ни экономические трудности не смогли уничтожить многовековую традицию *няньхуа*. На сегодняшний день лубочные картины приобрели статус народного культурного наследия, при их изготовлении соблюдаются старинные технологии.

На данный момент в Китае, по разным подсчетам, существует от 20 до 30 центров производства народных картин:

- провинция Шаньси: г. Линьфэнь, уезд Пиньян; г. Юньчэн, уезд Цзянчжоу;
- провинция Шэньси: г. Ханьчжун; г. Баоцзи, район Фэньсян (также известен красочной народной глиняной игрушкой);
- провинция Сычуань: г. Мянчжу; уезд Цзяцзян;
- город центрального подчинения Чунцин, район Лянпин;
- провинция Хубэй: г. Лаохэкоу;
- провинция Хунань: г. Тантоу, уезд Лунхуэй;
- провинция Хэбэй: уезд Уцян и уезд Нэйцзю;
- город центрального подчинения Тяньцзинь, деревня Янлюцин;
- провинция Шаньдун: уезд Вэйфан, деревня Янцзябу; г. Гаоми; г. Пинду, г. Ляочэн, район Дунчанфу; г. Цзянань; г. Хунчуань, уезд Цзюаньчэн;
- провинция Хэнань: Кайфэн, г. Чжусяньчжэнь; г. Пуян; уезд Тань-инь; уезд Нэйхуан; уезд Хуасянь;
- провинция Цзянсу: г. Сучжоу, район Таохуау; г. Наньтун; г. Янчжоу;
- провинция Фуцзянь: г. Чжанчжоу;
- провинция Гуандун: г. Фошань;
- провинция Юньнань: г. Хэцин.

Няньхуа каждого из перечисленных центров имеют узнаваемый стиль, «фирменные» сюжеты, технологические особенности и уникальную цветовую палитру в зависимости от того, какие краски были доступны в том или ином регионе. Однако при этом, благодаря торговле няньхуа по всей стране, мастера, никуда не выезжая, могли знакомиться с работами своих коллег, из-за чего в лубочном искусстве существует большое количество заимствований как сюжетов, так и конкретных композиционных решений. Порой невозможно определить первоисточник того или иного сюжета, так как он встречается сразу в нескольких центрах печати няньхуа.

По масштабам перечисленные центры также отличаются весьма значительно. Среди них есть известные, там построены музеи, созданы организации, занимающиеся изучением и сохранением старых лубков, работают мастерские, в которых печатают копии старых няньхуа и работы современных мастеров, в местных художественных образовательных учреждениях созданы обучающие программы для студентов, желающих овладеть техникой традиционной народной гравюры. В таких центрах печать лубков поставлена на поток, работает большое количество мастеров, многие из них трудятся при государственных учреждениях. К таким центрам можно отнести Янлюцин (г. Тяньцзинь), Янцзябу (пр. Шаньдун), Сучжоу (пр. Цзянсу), Мянчжу (пр. Сычуань), о которых более подробно будет рассказано в этой статье далее, а также Чжусяньчжэнь (пр. Хэнань), Уцян (пр. Хэбэй) и Гаоми (пр. Шаньдун).

Другие центры няньхуа – это один или два мастера, работающие у себя дома, где хранятся унаследованные ими печатные доски. Например, это печатня

в г. Пинду (пр. Шаньдун), где одна семья занимается производством лубков со старых досок (предположительно конца XIX века), или центр в г. Чжанчжоу (пр. Фуцзянь), где после смерти старого мастера наследники не могут поделить между собой доски (со слов одного из сыновей мастера) и, следовательно, наладить печать лубков.

В целом нельзя не отметить, что китайское правительство весьма заинтересовано в сохранении народных промыслов. В то же время внимание и поддержка со стороны государства, научного и художественного сообществ имеет и плюсы и минусы: народный промысел одной из древнейших в мире культур продолжает развиваться, однако очевидно, что эта традиция во многом поддерживается искусственно. Печатни не имеют возможности обеспечивать функционирование промысла только за счет потребительского спроса – широкие народные массы часто даже не подозревают, что *няньхуа* в наши дни еще существуют. Напечатанные вручную лубки уже давно не отвечают эстетическим запросам покупателя, поэтому перед людьми, занятыми в этой отрасли, встает вопрос о новых путях интеграции традиционного искусства в современную культуру.

*История развития традиции няньхуа в разных регионах Китая от зарождения до начала XXI века*

В данной статье мы рассмотрим историю развития китайского лубочного промысла на примере четырех крупных центров производства няньхуа, расположенных в разных частях Китая: Янлюцин – деревня вблизи города центрального подчинения Тяньцзинь, недалеко от Пекина; Янцзябу – деревня в уезде Вэйфан, провинция Шаньдун; Сучжоу – столица провинции Цзянсу и Мянчжу – город в провинции Сычуань. В каждом из этих центров мастера выбирают свой путь сохранения традиций и популяризации народного искусства.

### **Сучжоу**

Город Сучжоу находится в провинции Цзянсу, в ста километрах к западу от Шанхая. Город считается одним из самых красивых в Китае и знаменит в первую очередь своими многочисленными каналами, благодаря которым был прозван китайской Венецией. Развитая система водного сообщения способствовала быстрому экономическому росту Сучжоу начиная с династии Сун (960–1229). Точно установить время начала печати здесь лубочных картин затруднительно. В ряде источников утверждается, что сюжеты сучжоуских няньхуа взяты из вышивок на шелке, поскольку Сучжоу издавна является еще и крупнейшим центром шелкового производства.

Лубочные картины няньхуа из Сучжоу являют собой образец городского ремесленного искусства, выполненного на потребу разных социальных слоев этого культурного и торгового центра Китая. Своего расцвета этот промысел достиг в эпохи Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912). Развитию печатного промысла в Сучжоу способствовала доступность одного из главных материалов – древесины персикового дерева, которая наиболее подходит для гравировки печатных досок [12, с. 10].



Илл. 1. «Согласие и единение» – один из самых распространенных сюжетов сучжоуских няньхуа. На картине изображен ребенок, фигура которого вписана в круг, что символизирует гармонию в семье

Академик Борис Львович Рифтин называет Сучжоу «скорее всего, самым ранним центром печатанья народных картин» [5, с. 344]. До нас дошли картины начиная с XVI века. Сучжоуские лубки XVI–XVII веков сохранились благодаря тому, что были вывезены за рубеж – в Японию и Европу. Самая ранняя картина, с изображением бога долголетия Шоу Сина (лубок также называется «Восемь бессмертных»), относится к 1597 году [8, с. 116] и хранится в Японии.

В течение своей истории няньхуа из Сучжоу претерпевали ряд стилистических изменений. В XVIII веке, например, был короткий период, когда мастера из сучжоуских печатен подражали стилю западноевропейской

резцовой гравюры на меди, образцы которой были завезены в Китай итальянскими миссионерами-иезуитами. Однако линейная перспектива, присущая европейским гравюрам, не прижилась в Китае, оставив в китайских лубках лишь небольшой след: впоследствии мы увидим, что иногда художники няньхуа начинают показывать толщину предметов и глубину комнаты, причем зачастую в обратной перспективе.

С середины XIX века, после Тайпинского восстания, в ходе которого сгорело очень много печатен, в Сучжоу, как и в других регионах, производство няньхуа начинает неизбежно сокращаться. С середины XX века в стране создаются группы по изучению и сохранению традиционного промысла, однако в 1966 году начинается «культурная революция», в ходе которой лубочные картинки, наравне с другими промыслами декоративно-прикладного искусства, признаются «пережитками прошлого», а старые доски и оттиски уничтожаются.

В конце «культурной революции», в 1974 году, деятельность групп по сбору старых досок и печатанию новых ксилографических лубков стала постепенно возрождаться, но официальное восстановление произошло лишь в марте 1979 года. За годы, прошедшие после этого, было скопировано более 120 старых досок с традиционными сюжетами. С них были сделаны оттиски. Также было вырезано более 140 новых досок. Однако продажа лубков неизменно падала. Так, если в 1996 году было продано лубков на 6,5 млн юаней, то в 2000 году только на 950 тысяч. Иногда, например, в 1998–2000 годах, выручка была много меньше, чем затраты на печатание [9, т. 2, с. 515].

К моменту наступления нового тысячелетия окончательно сформировался новый статус китайских народных картин. Изготовление лубков из народного

промыслового жанра превратилось в Сучжоу в производство дорогостоящего штучного товара hand-made. На сегодняшний день картины здесь продаются в сувенирных лавках в туристических местах и стоят очень дорого. В районе Таохуау (район, где раньше находилось наибольшее количество лубочных печатен) организован небольшой музей лубочных картин, при котором действует мастерская. Работники мастерской преимущественно молодые женщины – выпускницы Сучжоуской академии народных ремесел. Помимо лубков, в мастерской изготавливаются гравюры в китайском классическом стиле и даже гравюры и экслибрисы, выполненные в западной манере. По словам мастериц, в городе официально действуют две лубочные мастерские – при музее и при Сучжоуской академии народных ремесел. То есть большая часть людей, овладевающих данным ремеслом, параллельно получают и высшее художественное образование.

Вообще, многие признанные мастера няньхуа в Китае имеют высшее художественное образование и помимо создания лубочных картин занимаются классической живописью. Современные авторские лубочные картины по своей стилистике далеки от известных нам няньхуа прежних периодов, и их вряд ли можно отнести к жанру лубка, скорее это авторские гравюры, созданные под впечатлением от народного искусства. В то же время в мастерских продолжают старательно копировать старые гравюры XVI–XIX веков, эти няньхуа делаются в основном на продажу туристам.

### **Янлюцин**

Мастерские в деревне Янлюцин – один из самых известных и, наверное, наиболее хорошо изученный центр производства лубочных картин в Китае. По картинам именно этого центра многие исследователи составляли свое первое впечатление о лубочном жанре, его эстетике и темах, поскольку с развитием промысла няньхуа в данном регионе печатни распространились далеко за пределы самой деревни. Лубки, выпущенные здесь, составляют большую часть коллекции, привезенной будущим академиком Василием Михайловичем Алексеевым из



Илл. 2. «Мальчик на рыбе» – традиционный сюжет няньхуа. Янлюцин. Из собрания Музея традиционного искусства народов мира «ТрадАрт»

экспедиций по Китаю в 1906–1909 годах и хранящейся сейчас в Эрмитаже и ряде других российских музеев. Именно эти картины послужили поводом для написания советскими и российскими учеными множества интереснейших исследований на тему няньхуа.

Особенностью янлюцинских няньхуа является технология их производства. Контур и основные цвета печатались ксилографическим способом, а затем мастера подкрашивали каждый оттиск вручную, добавляя больше разных красок и прорисовывая мелкие детали.

Янлюцин возник в XII–XIII веках на берегу Великого канала, по которому в то время осуществлялись торговые перевозки; в частности, с юга привозились бумага и краски, по качеству превосходившие соответствующие товары местного производства. По устным свидетельствам местных жителей, записанным китайским исследователем Бо Сун-нянем [7, с. 28], появление лубочного промысла в Янлюцине относится примерно к XV веку, когда некий представитель рода Дай приплыл сюда с юга, скорее всего из Сучжоу, и организовал печатанье лубочных картин. На протяжении примерно пятисот лет семья Дай занималась этим промыслом. За время существования печатни (вплоть до 1937 года, когда Тяньцзинь был оккупирован японскими войсками) сменилось 19 поколений мастеров [11, с. 13].

В XVIII веке тонкая работа мастеров Янлюцина из печатни Дай Лянь-цзэна (потомка основателя первой печатни) была оценена императором Цянь-луном (1735–1795), и по его приказу лубки были доставлены ко двору [15]. После этого мастерские Дай Лянь-цзэна, вероятно, приобрели известность и стали получать множество заказов от желающих украсить стены своих домов такими же картинами, что висят во дворце у императора. Семья Дай первая начинает приглашать наемных работников, тем самым превратив семейное дело в крупное ремесленное производство.

Основная масса лубочной продукции, как и в других регионах, печаталась к празднику Китайского нового года. Янлюцинские картины имели широкое распространение, они вывозились в северо-восточные провинции и Монголию, на запад – в провинции Шаньси, Шэньси, Ганьсу и в Синьцзян. Отправка картин в дальние районы начиналась еще весной.

История няньхуа из Янлюцина примечательна тем, что благодаря своей повсеместной известности в трудные времена конца XIX – начала XX века промысел пострадал не так сильно, как, например, няньхуа из Сучжоу. Технический прогресс, которым отмечено начало XX века, не сильно повлиял на традицию печати с деревянных досок. В это время ряд печатен переходит на литографский способ печати [9, с. 61], что значительно удешевляет процесс. Картины, напечатанные таким способом, не требовали подкраски от руки и сразу после печати имели законченный вид.

После образования Китайской Народной Республики в 1949 году возрождение традиций няньхуа началось не сразу. Только в 1952 году несколько старых мастеров объединились в «Янлюцинскую группу взаимопомощи по печати няньхуа» на базе трех прекративших свою работу печатен. В 1954 году Китайский союз художников организовал выставку народных промыслов, в которой участвовали и няньхуа из Янлюцина. В 1956 году семь старых мастеров объединились в художественное общество «Мир» и стали печатать картины со старых досок. В 1958 году на волне движения по сохранению произведений прежнего искусства в Тяньцзине было создано художественное объединение под названием «Янлюцин». В мастерских объединения печатались не только лубки, но и ксилографические копии известных живописных работ. Няньхуа печатались со

старых досок. Большой заслугой объединения «Янлюцин» является организация поиска старых досок по окрестным населенным пунктам, в результате чего было собрано более 4000 досок [8, с. 3]. В 1960 году мастерская набрала 60 учеников и пригласила старых мастеров преподавать искусство изготовления няньхуа.

Промысел пострадал во время «культурной революции» в 1966–1976 годах, когда уничтожались как сами картины, так и доски. Однако по сравнению с другими центрами в Янлюцине сохранилось достаточно много старых досок-клише, так как их успели вывезти в безопасное место. Производство картин в Янлюцине начало возрождаться с 1978 года, когда более 30 здешних семей стали подрабатывать, печатая няньхуа.

На данный момент в Янлюцине сохранилось 3000 старых досок. Около 68 семей имеют свои печатни и лавки при них (данные 2014 года). Тираж печатающихся в наши дни картин составляет несколько сотен тысяч листов в год, и покупают их в основном местные жители и туристы [11, с. 15]. Для поддержания спроса в Янлюцине сейчас выпускают различную сувенирную продукцию в стиле няньхуа, например подарочные чашки и тарелки, открытки. В качестве сувенира можно приобрести и сами картины с популярными сюжетами, уменьшенные до формата А4. Для увеличения спроса их сейчас обильно посыпают блестками.

Также наблюдается и другая тенденция – создание декоративных панно с сюжетами няньхуа. В этом случае изображение, наоборот, многократно увеличивается, чтобы его можно было повесить в дорогом отеле или бизнес-центре. При этом печать даже основных цветов с досок уже невозможна, поэтому печатается (в лучшем случае) только черный контур, а остальное расписывается кистью вручную. Поскольку такие художественные изделия – дорогой и штучный товар, то изображение, имевшее в основе своей лубочную картину, становится произведением классической китайской живописи, далеким от народного жанра.

### **Янцзябу**

Расположенная на северо-востоке Китая провинция Шаньдун славится своими народными промыслами. По всей провинции рассеяны центры народного прикладного искусства, в которых налажено производство глиняной и деревянной игрушки, воздушных змеев, вырезки из бумаги, а также лубочных картин няньхуа. Всего в Шаньдуне шесть лубочных центров. Наиболее известный из них – деревня Янцзябу, район Ханьцин, недалеко от города Вэйфан (в литературе прошлого века это место указывается по названию уезда Вэйсянь). Сейчас в Янцзябу проживает много мастеров по фамилии Ян, которая пишется так же, как и первый иероглиф названия деревни. В дословном переводе название деревни звучит как «пристань семьи Ян».

Картины из деревни Янцзябу, находившейся вдали от крупных городов, были ориентированы в первую очередь на крестьянское население. Они отличаются от няньхуа из Сучжоу и Янлюцина грубоватой техникой исполнения, ограниченностью цветовой палитры и плоскостностью изображений. С развитием



Илл. 3. Ян Чжибинь. Запуск космического корабля «Шэньчжоу-5»

торговли лубками по всей стране мастера из Янцзябу получали образцы няньхуа из других центров и на их основе создавали собственные картины. В Янцзябу до сих пор печатается масса заимствованных сюжетов, однако со временем местные мастера выработали свой собственный узнаваемый стиль.

В музее лубка в Янцзябу представлена таблица с перечислением названий 151 печатни, созданных за период с 1369 по 2010 год, то есть XIV век официально считается временем начала лубочного промысла.

В эпоху Мин (1368–1644), скорее всего в первой половине XVI века, в Янцзябу было по крайней мере около десяти печатен. В начале династии Цин (1644–1912), во второй половине XVII века, их насчитывалось уже более десяти, к началу XIX века – более восьмидесяти, а к концу XIX – началу XX века здесь было сто семейных печатен. В первой половине XX века

Янцзябу был активно вовлечен правительством в производство так называемых новых няньхуа – агитационных плакатов, выполненных в привычной для крестьянского глаза лубочной манере. Нужно отметить, что такая тенденция прослеживалась здесь вплоть до недавнего времени, однако найти такие картины в продаже у современных мастеров трудно, агитационные лубки были сделаны специально к выставкам указом сверху, и в наши дни увидеть их можно только в антикварных лавках или в музее.

Пройдя через этапы запретов и преобразований, современная история няньхуа из Янцзябу началась в 1978 году, когда была создана Организация по исследованиям ксилографических няньхуа из Янцзябу. С начала 1980-х годов данный район начинает развиваться как культурный и туристический центр [10, с. 14].

Согласно сведениям, приведенным в томе «Янцзябу» Свода китайских ксилографических няньхуа, в деревне и прилегающих поселках в начале XXI века существовало около ста действующих семейных печатен, выпускавших более 10 млн листов в год (данные на 2003 год). Сейчас печатни снабжают своей продукцией множество окрестных лавок, торгующих, помимо няньхуа, воздушными змеями, вырезкой из бумаги, народной игрушкой и традиционной китайской живописью.

Нужно отметить, что местные мастера продолжают создавать новые сюжеты, сохраняя при этом традиционный лубочный стиль. Так, мастер Ян Чжибинь создал несколько лубков с современными сюжетами. На одном из них, например, изображен запуск в 2003 году первого китайского пилотируемого космического корабля «Шэньчжоу-5». Этот же автор создал сюжет няньхуа – рекламного плаката, на котором изображены произведения народных промыслов, которыми славится город Вэйфан: лубочные картины, воздушные змеи и матерчатые игрушки-тигры *булаоху*. Подписи на китайском языке дублированы английскими. Вероятно, картина изготавливалась для какой-нибудь международной выставки. Самое поразительное, что, помимо этого, на картине выгравирована ссылка на страницу в Интернете, рассказывающую подробнее о народных промыслах Вэйфана.

### Мяньчжу

Город Мяньчжу находится на западе Китая, в провинции Сычуань. Влажный климат и плодородная почва в этой местности прекрасно подходят для произрастания множества сортов бамбука, пятнадцать из которых используются для изготовления бумаги высокого качества. Благодаря этому со времен династии Тан (618–907) Мяньчжу становится центром бумажного производства и книгопечатания. Сначала печатни выпускали религиозные трактаты и изображения святых. Производство лубочных картин началось в эпоху Сун (960–1229) и достигло своего расцвета во времена династии Цин. Самый ранний из сохранившихся образцов няньхуа из Мяньчжу относится к династии Мин. В прежние времена местные художники сочетали работу в лубочных мастерских с росписью фресок в храмах, что придало особую монументальность фигурам героев, изображенным на няньхуа.

Также существует версия, что первый мастер, начавший печатать няньхуа на севере, в Янцзябу, прибыл туда как раз из Сычуани [10, с. 9].

Техника изготовления лубков в Мяньчжу схожа с янлюцинской. Лубки также «наполовину печатные, наполовину рисованные». В Мяньчжу ценится гармония

между линией и цветовым пятном. Как и в Янлюцине, особенности технологии производства картинок, когда печать и подкраска – это два отдельных этапа, требующих двух разных рабочих мест (печать с досок происходит на горизонтальной поверхности, а для подкраски лубки развешиваются вертикально), способствовали распространению разделения труда в мастерской, что требовало привлечения наемных работников для каждого этапа изготовления няньхуа.



Илл. 4. Духи дверей Мэнь-шэни. Мяньчжу

Художники, расписывавшие картины, работали сдельно и сдавали свои работы на учет владельцу печатни. Однако перед самым Новым годом, когда печатня закрывалась на праздники, прежде чем вымыть начисто чашки с водой из-под красок, художники-мастеровые, используя эту цветную воду, успевали на скорую руку расписать несколько листов лубков и продать их на рынке, получив таким образом дополнительный заработок перед праздниками. Такой тип картинок считается визитной карточкой Мяньюжу и называется тянь шуй цзяо, что дословно переводится как «наполнить ноги водой» и по смыслу, вероятно, означает «успеть сделать что-то в последний момент».

Как и в других регионах, няньхуа из Янцзябу находилось на грани исчезновения с конца XIX века. Спустя десятилетие после образования КНР, в 1960 году, группа энтузиастов создает Клуб няньхуа Мяньюжу, однако его деятельность была прекращена в связи с началом «культурной революции». Лишь в 1990-х годах начался сбор денег на строительство музея няньхуа, в котором впоследствии формируется культурный центр народных промыслов.

В 2002 году был учрежден ежегодный фестиваль, посвященный няньхуа. На базе музея создано хранилище, где находится более тысячи старых няньхуа и более ста старых печатных досок. При музее организованы печатные мастерские, где современные художники создают новые сюжеты для новогодних картин. Няньхуа из Мяньюжу регулярно участвуют в межрегиональных выставках и фестивалях. Своей главной задачей сотрудники музея считают «возвращение к жизни» и «возвращение людям» народных традиций [13, с. 10].

В докладе о новогодних картинах из Мяньюжу на международной конференции, посвященной няньхуа (январь 2020 года, Сучжоу), директор музея Ху Гуанкуй рассказывал о том, какие способы адаптации сюжетов няньхуа используются в наши дни. Например, сюжеты народных картинок используют для декорирования городской среды, производства сувенирной продукции, а также в рекламе. Для привлечения юного поколения художники стали рисовать героев народных картинок в «мультяшном» стиле, с улыбками на лицах. С этими же героями создаются наборы стикеров для соцсетей.

*Роль традиционного лубочного искусства в жизни современного жителя Китая*

В современном мире, в ситуации, когда во многих странах сельское население уменьшается, а городское растет, народным традициям, вышедшим из крестьянской культуры, больше не находится места. Например, в Китае изображение духов-хранителей дверей Мэнь-шэней (один из наиболее древних и популярных сюжетов няньхуа) печатается на двух отдельных листах бумаги и наклеивается на две створки дверей или ворот, так как в традиционных китайских домах двери двухстворчатые. На входе в квартиру такие картины смотрятся, конечно же, совсем не так органично, хотя многие горожане продолжают вешать новогодние украшения на двери перед праздниками. При этом мы вряд ли увидим на этих дверях настоящие, изготовленные традиционным способом няньхуа – их заменили современные плакаты, напечатанные в типографии, яркие, четкие,



Илл. 5. Гравюра в лубочном стиле, Сучжоу



Илл. 6. Крупноформатные няньхуа, Янлюцин

украшенные блестками и голографической пленкой. В деревне жители также не отстают от горожан и отдают предпочтение типографской продукции, которая выглядит намного привлекательнее.

После того как няньхуа, напечатанные традиционным способом, стали редким и дорогим товаром, их уже не вешают на стены просто так, без рамы или не оформленными в свиток, и, конечно, их не снимают и не заменяют новыми каждый год. Потребитель такой продукции тоже изменился. Если ранее лубочные картинки покупали самые малоимущие слои населения, а образованные люди считали их недостойными изучения [1, с. 16], то сейчас ситуация кардинально изменилась. Няньхуа приобретают в первую очередь ценители старины – коллекционеры, искусствоведы, художники. Для того чтобы воспринять эстетику народной картинки, зрителю теперь требуется развитый художественный

вкус и «насмотренность», поэтому представителям простой крестьянской и рабочей среды трудно понять их художественную ценность. Как бы иронично это ни звучало, перед современными художниками встала задача сделать лубочную картинку вновь привлекательной для широких масс.

Особым свойством лубочного искусства является, с одной стороны, сохранение древнейших традиций, следование канонам, но с другой – способность воспринимать и адаптировать под свой стиль все



Илл. 7. Мяньюжу. Традиционный сюжет, изображающий мальчиков верхом на китайском единороге Цилине, и его современный аналог

новое, живо реагируя на перемены, происходящие в жизни людей. В каждом из перечисленных нами центров художники ищут пути привлечения внимания потребителя к своему товару.

- В Сучжоу профессиональные художники либо копируют старые лубки для продажи туристам, либо создают свои авторские работы, лишь отдаленно напоминающие по стилю няньхуа.

- В Янлюцине предпочитают крупноформатные живописные полотна в стиле няньхуа, а также многочисленную сувенирную продукцию с изображением персонажей народных картин.

- В Янцзябу большинство лубков – это копии старых картин, хотя при этом внедряются и новые сюжеты, сохраняющие традиционную лубочную стилистику (в отличие от Сучжоу).

- В Мяньюжу, помимо традиционных сюжетов, внимание зрителя пытаются привлечь за счет придания лубочным героям более современного вида, включения их в городскую среду и изготовления рекламной и сувенирной продукции с их изображениями.

Рассматривая влияние современных реалий на народную картину, нельзя не отметить еще один любопытный факт. По мере распространения западной культуры в китайском обществе молодое городское население стало перенимать ее традиции празднования Рождества и Нового года со всей их атрибутикой. Постепенно празднование двух «новых годов» – западного и китайского – привело к взаимному видоизменению, дополнению друг друга новыми традициями. Например, Рождественский сочельник по-китайски звучит как *пин ань е* и дословно переводится как «мирный (спокойный) вечер», также первый слог *пин* созвучен с первым слогом слова «яблоко» (*пин го*), поэтому у китайцев появилась традиция дарить друг другу в сочельник яблоки.

Китайская народная картина тоже не осталась в стороне. Старейший мастер из деревни Янцзябу Ян Лошу создал шуточный новогодний лубок на западный манер: с Санта-Клаусом, елкой, подарками и Снеговиком. На картине красуется надпись «С Рождеством!» на английском и китайском языках. Стоит отметить, что мастер, дабы подчеркнуть шуточность своей затеи и выразить некоторое пренебрежение к западным традициям, повесил эту картину на стене внизу, напротив собачьей миски.

В городах на дверях квартир очень часто теперь встречаются не традиционные духи дверей, а изображения Санта-Клауса, едущего в санях, запряженных оленями. Причем поскольку в Китае по традиции новогодние картины няньхуа висят на стенах и дверях круглый год, то и западные рождественские украшения никто не снимает и изображения Санты и надписи Merry Christmas можно увидеть даже летом.

Известный концептуальный художник Ай Вэйвэй также обратил внимание на тенденцию слияния двух традиций и нарисовал духов дверей Мэнь-шэней в образах Санта-Клаусов: слева – западного, справа – китайского, наполнив картину, как это делают и мастера традиционных няньхуа, разными атрибутами. В этом



Илл. 8. Ян Лошу. Рождественский планат. Деревня Янцзябу



Илл. 9. Ай Вэйвэй. Духи дверей Мэнь-шэни в образе Санта-Клаусов

произведении заключена скрытая критика Китайской коммунистической партии, поэтому оно носит весьма провокационный характер, но при этом является ярким отражением внутренних трендов, характерных для китайского общества в наши дни.

Подводя итог вышесказанному, мы видим, что няньхуа в той форме, в какой они существовали не одно столетие как отдельный жанр народного искусства и ходовой товар, в наши дни перестали быть востребованы китайским обществом. Однако образы на лубках, известные с детства каждому китайцу и ассоциирующиеся у него с праздником, продолжают жить, перемещаясь на новогодний плакат, рекламный баннер, сувенирную чашку или в цифровое пространство. Традиционный способ печати няньхуа превратился в своего рода перформанс – в музеях посетители имеют возможность посмотреть вживую на работу мастера, а также попробовать создать лубок самостоятельно на мастер-классе. Дабы сохранить традицию ручной печати няньхуа, китайское правительство оказывает большую поддержку профессиональным сообществам мастеров, а в числе главных задач музеев и образовательных центров – пробуждение у молодого поколения вкуса к народному искусству, выращивание новых ценителей няньхуа, что позволит сохранить этот многовековой промысел.

#### Литература

1. Алексеев В.М. Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М.: Наука, 1966. 260 с.

2. Виноградова Т.И. «Народная» гравюра в контексте истории книгопечатания: Общество и государство в Китае // XXXLII научная конференция : К 100-летию со дня рождения Л.И. Думана / Ин-т востоковедения; сост. и отв. ред. С.И. Блюмхен. М.: Вост. лит., 2007. 352 с.

3. *Виноградова Т.И.* Китайская народная картина – няньхуа: проблемы систематизации и периодизации // XVII научная конференция «Общество и государство в Китае». Ч. II. М., 1986. С. 30–34.
4. *Рифтин Б.Л., Ван Шуцунь.* Редкие китайские народные картины из советских собраний». Л.: Аврора; Пекин: Народное искусство, 1991. 240 с.
5. Проблемы литератур Дальнего Востока // V Международная научная конференция. 27 июня – 1 июля 2012 г.: Сборник материалов / отв. ред. Е.А. Серебряков, Фудзита Рина. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2012. Т. 2. 502 с.
6. *Meggs Ph. B.* Meggs' history of graphic design / Philip B. Meggs, Alston W. Purvis. 4th ed.
7. *Бо Сун-нянь.* История китайской новогодней картины. Шэньян: Ляонинское изобразительное искусство, 1986. 薄松年: 中国年画史. 沈阳: 辽宁美术出版社, 1986年.
8. *эн Ци-цай.* Блеск сокровищ. Избранные шедевры китайских печатных досок из Янлюцина. Пекин, 1999. 冯骥才: 宝藏放光《中国杨柳青年画线版选》, 天津: 杨柳青画社, 1999年.
9. *Чжоу Синь-юэ.* Новогодние картины из Таохуау в Сучжоу. Сучжоу: Народное издательство Цзянсу, 2009. 158 с.
10. Свод ксилографических новогодних картин. Т. «Янцзябу» / отв. ред. Фэн Цицай. Пекин, 2005. 中国木版年画集成, 杨家埠卷, 冯骥才主编, 北京2005.
11. Свод китайских ксилографических новогодних картин. Т. «Янлюцин». Пекин: Китайское изд-во, 2007. 冯骥才主编: 中国木板年画集成—杨柳青卷上, 北京, 中华书局, 2007年.
12. Свод ксилографических новогодних картин. Т. «Сучжоу» / отв. ред. Фэн Цицай. Пекин: Китай, 2009. 中国木版年画集成·苏州卷, 冯骥才主编, 中华书局出版社, 2009年.
13. Свод ксилографических новогодних картин. Т. «Мяньчжу» / отв. ред. Фэн Цицай. Пекин, 2009. 中国木版年画集成, 绵竹卷, 冯骥才主编, 北京2009年.
14. Свод китайских ксилографических картин. Т. «Картины, хранящиеся в Японии» / сост. Маяма Рё. Пекин, 2011. 中国木板年画集成·三山陵主编, 日本藏品卷北京, 中华书局, 2011.
15. Каталог выставки. Кратко о новогодних картинах семьи Дай. Происхождение подносимых ко двору китайских новогодних картин. Выставка в пекинском храме Дунъюэмяо. 11.06.2011. (戴氏年画简介。中国贡品年画的由来。2011年6月11日北京东岳庙中国贡品年画展).

Научное издание

Современное искусство Востока: проблема культурной памяти  
Материалы третьей международной научной конференции  
Отв. ред.-сост. Д.Н. Воробьева

