Государственный музей Востока

II Международная научная конференция

**ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ВОСТОЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ**

**ДАРЫ И ТРОФЕИ: ДИАЛОГ В ИСКУССТВЕ ВОСТОКА И ЗАПАДА**

Государственный музей Востока

2-3 марта 2020 года

тезисы ДОКЛАДОВ

**Багратиони фон Брандт Елена Анатольевна**

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры всеобщей истории искусства

Исторического факультета

Московского Государственного Университета им. М.В. Ломоносова

(г. Москва)

**О поступлении первых буддийских изображений в Японию**

В VI – VII веках буддийское искусство в Японии было представлено исключительно произведениями корейского и китайского происхождения, привезенными морем с корейского полуострова, где даже возникли своеобразные рынки буддийской утвари. Выбор товаров там, вероятно, учитывал спрос, а спрос был обусловлен не только вкусовыми и финансовыми предпочтениями покупателей, но и требованиями транспортабельности (ограничения веса и размера, прочность, компактность). Этим параметрам соответствовали в наибольшей мере небольшие бронзовые скульптуры. Существовала практика перевозки бронзовых фигурок в рукаве, (традиционная ширина – около 25 см), при которой наиболее удобно было размещать там не сидящих (будды), а стоящих (преимущественно бодхисаттвы) персонажей.

Таким образом, уже на первом этапе использования буддийских изображений в культовой практике Японии они прошли через отбор, который и стал первым средством интерпретации общемировой буддийской художественной традиции. В результате мелкая бронзовая пластика по меньшей мере на два века сделалась главным видом искусства японского буддизма, (в отличие, например, от корейского и китайского). Её художественные особенности повлияли на все дальнейшее развитие буддийского искусства в Японии в плане иконографических предпочтений, представлений об иерархии материалов в ансамбле алтаря и храма в целом, в пропорционировании и разработке декора, и определили в значительной степени его своеобразие.

**Болелов Сергей Борисович**

кандидат исторических наук, зав. сектором

археологии Средней Азии Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Южное Приаралье в системе межконтинентальных культурных связей и торговых путей в древности**

**(по материалам из фондов Государственного музея Востока)**

Южное Приаралье – это огромная территория в нижнем течении великих Среднеазиатских рек Амударьи и Сырдарьи. Начало освоения человеком региона относится к концу V – IV тыс. до н. э. К концу VII – началу VI в. до н. э. на территории древней дельты Амударьи начинает формироваться земледельческая культура древневосточного типа, а на рубеже V – IV в. до н. э. в низовьях Сырдарьи формируется комплексная земледельческо-скотоводческая Чирикрабатская археологическая культура.

Контакты населения Южного Приаралья с древнеземледельческими областями Средней Азии фиксируются уже в эпоху раннего железного века (VIII-VII вв. до н. э.): археологические данные свидетельствуют о контактах с архаическим Дахистаном и северо-восточным Ираном, а также с Бадахшаном и районами Северной Индии. Судя по всему, эти контакты носили спорадический характер и были связаны с военными походами и торговлей.

Население южного Приаралья было связано и с кочевниками Южного Урала и Волго-Уральского междуречья в эпоху раннего железного века, в силу определенного этнокультурного родства савроматов Южного Урала и саков Южного Приаралья. Археологические материалы являются свидетельством прямых контактов между Приуральем и Левобережным Хорезмом. Эти контакты были не спонтанными, но периодическими.

В самом конце V – начале IV в. до н. э. Хорезм выходит из состава державы Ахеменидов и в низовьях Амударьи возникает ранее государственное образование, сведения о котором есть в письменных источниках. К IV в. до н. э. окончательно формируется водный путь по Амударье, Узбою и южной части Каспийского моря в Кавказскую Албанию и далее по Араксу и Куре к восточному побережью Черного моря. Таким образом, окончательно формируется трасса межконтинентального Бактрийско-Каспийского (Великого Индийского – по Э. В. Ртвеладзе) торгового пути, соединявшего центральные области Среднего Востока с эллинистическими областями Восточного Понта. Государство Древнего Хорезма занимало особое место в системе трансконтинентальной торговли. По археологическим данным хорошо фиксируются торговые связи Хорезма с областями восточного Причерноморья и юго-западного Прикаспия по Узбою, а также культурные связи между Южным Приаральем и областями южного Прикаспия, Северной Месопотамией и Восточным Средиземноморьем. Системный анализ древнехорезмийского археологического комплекса дает основания говорить о значительном влиянии иранской культурной традиции на формирование своеобразной материальной и художественной культуры Хорезма последней трети I тыс. до н. э.

В настоящее время, учитывая имеющиеся археологические данные, в том числе, основанные на предметах из фондов ГМВ, есть все основания говорить, что во второй половине I тыс. до н. э. на территории Средней Азии формируется разветвленная трансконтинентальная система торговых путей, связывавшая различные области Евразии от Понта Эвксинского до Северной Индии и от Южного Урала до Гиндукуша. Также, как и по трассам Великого Шелкового Пути, по маршрутам Бактрийско-Каспийского (Великого Индийского) пути интенсивно осуществлялись торгово-экономические и культурные контакты между областями и народами.

**Брюзгина Ольга Ивановна**

Куратор коллекции ювелирного искусства России XVII – XX веков

и коллекции народных художественных ремесел

Всероссийского музея декоративного искусства

(г. Москва)

**Развитие жанровой фигуративной композиции в кубачинском ювелирном искусстве XX в. К вопросу разработки выставочно-экспортного ассортимента на промыслах Северного Кавказа**

Златокузнечное дело на кубачинском ювелирном промысле до начала ХХ века развивалось в русле традиционной орнаментальной культуры народов Северного Кавказа. Несмотря на активное экономическое сотрудничество с российским внутренним рынком, кубачинские мастера практически до 1920-х годов сохраняли верность старинным художественным приёмам и аутентичному ассортименту, характерному для промысла на протяжении нескольких столетий. Изменение социально-экономической ситуации в стране в 1917 году, трудности переходного периода, лишили мастеров привычных рыночных отношений, сырьевой базы и потребителя. Промысел оказался в ситуации тяжелого кризиса из которого самостоятельно выйти не представлялось возможным.

С началом организации промысловых артелей в 1920-е годы основным заказчиком ювелирных серебряных и металлических изделий выступило Советское государство в лице Ювелирторга, специализированной структуры Внешторга, который курировал оборот драгоценных изделий как внутри страны, так и на внешнем рынке. Одной из главных задач этой организации было продвижение ювелирных художественных изделий на экспорт с целью получения валютной прибыли. Участие в Международных выставках кубачинских мастеров должно было продемонстрировать высокий уровень советского ювелирного производства, основанного не на буржуазных, а на народных художественных традициях. В то же время небрежение этими традициями привело к вмешательству в творческий процесс и изобразительную систему. В систему традиционного кубачинского орнамента начали внедрять жанровые, сюжетные композиции не характерные для искусства мусульманского мира. В то же время опыт интерпретации народных узоров многонационального кавказского региона, позволила кубачинскому промыслу не только принять в арсенал своего художественного лексикона жанровые изображения, но и к концу столетия сформировать в дальнейшем особую культуру фигуративной композиции.

**Бутырский Михаил Николаевич**

старший научный сотрудник Отдела искусства народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Византийские темы и образы**

**в нумизматике сопредельных стран (X–XII вв.)**

При очевидной притягательности византийского придворного ритуала и внешних форм религиозной культуры, лишь немногими из сопредельных с империей государств был заимствован язык византийской нумизматической иконографии.

Стремясь насытить социальное пространство образами Христа, Богородицы и святых, к X-XI вв. Византия регламентировала, систематизировала и довела до максимума их присутствие на своих монетах. Византийские монетные типы были заданы элементами религиозно-государственной символики, которая, вкупе с легендой-инвокацией о помощи эмитенту, придавала денежному знаку функциональное иконоподобие, обращавшее его в инструмент личного благочестия правителя.

Эта модель точнее всего была воспроизведена в чеканке единоверных Багратидов XI в. Серебряные драмы Баграта IV, Георгия II и Давида II с образом Богоматери Оранты (аналог: милиарисий имп. Константина IX) и вокативной формулой «Господи, возвеличь царя» наиболее полно реализовали символический замысел византийской монеты как иконоподобного инструмента монаршего благочестия.

В денежной чеканке Киевской Руси (конец X – начало XI вв.) использование византийского образца было сведено к выбору образа Пантократора для первой эмиссии князя Владимира. Его современный прототип в имперской нумизматике традиционно воспринимался вне инвокативного контекста, как завершающее звено мировой властной иерархии. Яркая репрезентативность древнейших русских монет была достигнута хоть и с опорой на византийскую иконографическую традицию, но без раскрытия её коммуникативных возможностей.

Наиболее массовыми заимствованиями византийской иконографии отмечены чекан сицилийских норманнов XI – XII вв. и тюркских малоазийских династий XII-XIII вв. (Зенгиды, Артукиды). Ни их денежные системы, ни религия или политическое устройство не были связаны с Византией. Предпочтения норманнов могли быть обусловлены наличием греческого населения на Сицилии и в Южной Италии, а также пиететом перед византийским имперским ритуалом. Тщательность воспроизведения византийских образов в монетных типах тюркских династов, наряду с аналогичными цитатами из греко-римской и сасанидской нумизматики, не имеет рационального объяснения. Как и чеканке норманнов, эти заимствования не сопровождались усвоением специфики византийского образа и не являлись ни обязательными, ни систематическими.

**Ваганова Ирина Вениаминовна**

кандидат филологических наук,

Главный редактор журнала «Элитный квартал»

(г. Ярославль)

**Между Западом и Востоком.**

**К. Ф. Некрасов и его восточная коллекция**

Восточная коллекция Константина Федоровича Некрасова, как известно, была приобретена Музеем Востока осенью 1918 года, одной из первых, при активном участии Павла Павловича Муратова. Павел Муратов, искусствовед, эссеист, писатель, оказал большое влияние на эстетические взгляды Константина Некрасова и как издателя, и как коллекционера. Их связывало не только сотрудничество, совместные духовные искания, но и крепкая дружба. Познакомились они осенью 1911 года, когда Некрасов открыл книжное издательство. Некрасов намеревался издавать западноевропейских авторов, но первой изданной им книгой стала арабская сказка У. Бекфорда «Ватек», настоятельно рекомендованная Муратовым и с его вступительной статьёй. Так тема Востока вошла в жизнь Некрасова. Летом 1913 года Некрасов совершает поездку в Тифлис, а весной 1914 года путешествует по Персии, посещает раскопки древнего города Реи. «Восток хорош нетронутый, европейская цивилизация портит его…», – писал Некрасов из Персии своей будущей жене.

В это же время Некрасов страстно увлекается Китаем. Вместе с Муратовым они издают журнал «София», где искусству Востока уделяется серьезное внимание. С Муратовым они планируют поездку в Европу, чтобы собрать материал для «Софии» и пополнить восточную коллекцию Некрасова. Но Муратов едет один, и, по поручению Некрасова, активно закупает в Париже китайскую живопись, керамику, миниатюры. Можно предположить, что не всё оседало в коллекции: Некрасов открывает в Москве Лавку древностей (сначала на Тверской, затем на Петровке), в которой был большой выбор старинной мебели, старинных тканей для переплёта, а также отдел икон и отдел Востока.

**Ванюкова Дарья Владимировна**

кандидат искусствоведения,

научный сотрудник Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Образ европейца в искусстве догонов**

Вынужденные с конца XIX века активно контактировать с европейцами, догоны, в целом, избегали включать их изображения в предметный мир своего искусства. Однако немногие исключения из этого правила позволяют поднять ряд вопросов, актуальных для современного искусствознания.

Маска Доктора и маска Мадам вошли в число тех образов, которые составляют порядка семидесяти типов масок догонов, оказавшись включенными в систему представлений «свои-чужие», характерную для этого вида искусства. В ходе полевых исследований 2017–2020 года в составе научно-исследовательской экспедиции Института востоковедения РАН, в которой Государственный музей Востока принимает активное участие, были получены портретные изображения европейцев. Они также позволяют говорить о том, как представители этнической общности догонов воспринимают носителей европейской культуры и как трактуют европейское понятие «портрет».

**Василевска Иоанна**

Доктор наук,

Директор Музея Азии и Тихого океана

(г. Варшава, Республика Польша)

**Воображаемая «Азия» в социалистической Польше**

В 1973 году в Варшаве был основан музей Нусантара, переименованный в 1976 году в Музей Азии и Тихого океана. Его основатель, Анджей Вавжиняк, был дипломатом и членом коммунистической партии, и одновременно – коллекционером и путешественником, с раннего возраста формировавшим личность и создававшим образ исследователя экзотических стран. Его индонезийская коллекция, собранная в 1960-х годах, также, как и некоторые его методы работы и взгляды, следовала образцам и методу отбора материала голландских колониальных коллекций, что подтверждается фотографиями того периода, его собственными заявлениями и публикациями в СМИ.

Во времена относительной изоляции Польши частная коллекция, преобразованная в общедоступный музей, заинтересовала широкую аудиторию и получила отзывы в прессе, на радио и в только что появившихся телевизионных передачах. На основе музейной коллекции и архива, включающего фотодокументы и материалы для прессы, я хотел бы выявить, в какой степени – в постколониальное время, в неколониальной стране и в антиколониальном политическом контексте – был создан, продемонстрирован публике и принят ею квази-колониальный нарратив, и как он в то же время начал формировать взгляды публики. Ранняя деятельность музея, его документация и презентация в СМИ сосредоточены на экзотике, эстетических ценностях коллекционирования и авантюрном процессе коллекционирования. Довольно рано в коллекцию начали включаться произведения польских художников, созданные в странах Востока или вдохновленные ими; их видение также способствовало созданию имиджа Азии. Другим, хотя и менее документированным контекстом, является увлечение восточными религиями и философиями, пришедшими в то время в Польшу с Запада, как, что немаловажно, большинство движений ориентализма в культуре.

Новый музей одновременно вдохновил на исследования и новые знания, и – в большинстве случаев невольно – способствовал укреплению стереотипов о «таинственном Востоке» и «Южных морях». После почти 50 лет истории и серьезных изменений он по-прежнему носит амбициозное название «Музей Азии и Тихого океана», в то время как, как писал Токимаса Сэкигучи, – Азия не существует.

**Васильева Дарья Олеговна**

Заведующая сектором Византии и Ближнего Востока

Отдела Востока Государственного Эрмитажа

(г. Санкт-Петербург)

**Сохраненное и утраченное: драгоценные дары**

**посольства Надир-шаха 1739–1742 годов**

Собрание памятников могольского искусства, хранящееся в Государственном Эрмитаже, включает уникальную коллекцию ювелирных изделий. Предметы, входящие в её состав, были привезены в Россию в качестве дипломатических даров и поднесены к императорскому двору посольством иранского правителя Надир-шаха Афшара, незадолго до этого, в ходе военной кампании 1738-1739 гг. покорившего столицу империи Великих Моголов. Среди дипломатических даров, привезенных в Петербург осенью 1741 г., находились украшения и иные предметы из могольской сокровищницы, захваченной войском Надира, а также ткани различных сортов и расцветок.

При Екатерине II часть драгоценных даров вошла в состав образованного ею музея, однако их индийское происхождение было полностью забыто, и вплоть до второй половины XX в. они продолжали считаться образцами иранской работы.

Остальные предметы, доставленные в Петербург, но не попавшие в состав эрмитажной коллекции, по всей вероятности, представляют собой уже утраченные памятники. Единственным относительно надежным источником, содержащим сведения об облике этих изделий, а также указания их веса и оценочной стоимости, остаются официальные реестры посольских даров.

В то же время принадлежность к дипломатическим дарам двух предметов, вошедших в музейное собрание: украшенного агатами нефритового эгрета и золотого кольца Шах-Джахана, традиционно связываемых с посольством Надир-шаха, пока не подтверждается архивными материалами.

Несмотря на то, что до наших дней сохранилась лишь часть драгоценных подарков, доставленных к российскому двору, эрмитажная коллекция продолжает считаться одним из эталонных собраний памятников могольского ювелирного искусства – свидетельством тесных дипломатических связей между Россией и Ираном и бурных политических событий ушедшей эпохи.

**Винокуров Сергей Евгеньевич**

Заведующий отделом декоративно-прикладного искусства

Екатеринбургского музея изобразительных искусств,

Ассистент кафедры истории искусств и музееведения УрФУ

(г. Екатеринбург)

**Варианты абсорбции китайских и японских мотивов**

**в ювелирном искусстве периода ар-деко**

Доклад будет посвящён рассмотрению основных направлений работы европейских ювелиров с дальневосточной художественной традицией. Впитав выработанные предшествующими эпохами шинуазри, японизма и ар-нуво методы и приемы обращения к дальневосточному искусству, период ар-деко демонстрирует новый характер интерпретации дальневосточных мотивов.

Создание ювелирных украшений и предметов интерьера в эпоху ар-деко было тесно связано с новой эстетикой моды 1920-х годов. Поль Пуаре, Мадлен Вионне, Габриэль Шанель, Эльза Скиапарелли и другие не только изменили крой костюма, но и выступали своего рода арт-продюсерами, учитывавшими все нюансы – от украшений до обстановки интерьера. Входящие в моду новые типы одежды и формы причесок также требовали от ведущих ювелирных фирм принципиально новых конструктивных решений существующих украшений, а также разработки новых аксессуаров.

В качестве особенности художественной программы 1920–1930-х годов в контексте предлагаемого доклада можно выделить сочетание экзотических элементов с формами и образцами современной эпохи. Под влиянием дальневосточной эстетики французские ювелирные дома начинают более активно, чем в предшествующую эпоху, использовать цвет материала, искать разнообразные, порой неожиданные колористические решения, совмещать драгоценные материалы с цветными камнями и синтетическими материалами, подлинные дальневосточные произведения. Так, обращение к цветному камню позволило художникам использовать большие цветные плоскости. Кроме того, дальневосточная художественная традиция дает художникам возможность использовать необычные формы, архитектурные конструкции, геометрические орнаменты, которые органично сочетаются с эстетическими принципами стиля ар-деко.

Таким образом, на примере творчества крупнейших ювелирных домов Европы (Картье, Бушерон, Ван Клиф и Арпельс и другие) абсорбция китайских и японских мотивов в эпоху ар-деко в докладе будет представлена в качестве завершающего аккорда в непрерывном с XVII века процессе «изучения» европейскими мастерами-прикладниками дальневосточной художественной традиции.

**Воробьева Дарья Николаевна**

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник

Государственного института искусствознания,

доцент Института классического Востока и античности НИУ ВШЭ

доцент МГХПА им. С. Г. Строганова

(г. Москва)

**Образ карлика/ребенка в индийской и европейской традициях**

Изображения маленьких человечков – карликов или детей – в великом множестве «населяют» индийские храмы. Стоит лишь приглядеться, и начинаешь замечать их повсюду: на стенах, столбах, балках перекрытий, в интерьерах и на фасадах храмов; в сценах на мифологические сюжеты и в декоративных фризах, в прабхамандале в качестве дароносцев вокруг объекта почитания и выполняющими функции своеобразных атлантов, поддерживающих архитектурные элементы. Эти образы паниндийские – общие для иконографической программы храмов трёх важнейших религий древней и раннесредневековой Индии – индуизма, буддизма и джайнизма. Их вид нередко напоминает нам путти или амурчиков западной традиции, образы которых оставались излюбленным мотивом скульпторов и художников практически на протяжении всей истории существования классического искусства. С другой стороны, ранние изображения карликов в индийской традиции датируются временем цивилизации долины Инда (III тыс. до н. э.).

В докладе будет сделана попытка сопоставления скульптурных образов карликов-детей двух традиций – индийской и европейской, их иконографии и интерпретации в контексте культуры с целью выявления возможной степени влияния античного наследия. Будет прослежена эволюция и трансформация образа карлика. Вследствие чего будут сделаны выводы об особенностях апроприации индийской традицией инокультурного наследия.

**Гожева Наталья Анатольевна**

кандидат искусствоведения

главный научный сотрудник отдела искусства

народов Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Океании

Государственного музея Востока

**Сорокина Галина Михайловна**

старший научный сотрудник отдела искусства народов Дальнего Востока,

Юго-Восточной Азии и Океании

Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Дары как основа формирования коллекций стран Юго-Восточной Азии постколониального периода (1950–1970-е гг.)**

**в Государственном музее Востока**

Коллекция искусства стран Юго-Восточной Азии одна из самых молодых в собрании Государственного музея Востока. Во многом это зависело от политических приоритетов молодого советского государства, для которого в первые десятилетия после Октябрьской революции наиболее существенными были вопросы культурных взаимоотношений со странами Европы и Америки и, в определенной мере, – со странами Ближнего и Дальнего Востока. Регион Юго-Восточной Азии попадает в сферу геополитических интересов Советского Союза после Второй мировой войны, когда устанавливаются дипломатические отношения с целым рядом стран, добившихся независимости: в 1948 г. – с Мьянмой, в 1950 г. – с Вьетнамом и Индонезией, в 1956 г. – с Камбоджой, а позднее в 1960 г. – с Лаосом и в 1967 г. – с Малайзией. Именно 1950–1970-е гг., благодаря политике расширения межгосударственных связей, в том числе и культурных, стали важнейшим этапом формирования в Музее Востока коллекции искусства Юго-Восточной Азии.

В музей поступали художественные изделия, подаренные официальным делегациям и главным лицам Советского Союза во время государственных или дружественных визитов в эти страны. В свою очередь посещавшие Россию делегации из стран Юго-Восточной Азии вручали представителям государственных и общественных организаций произведения искусства, которые затем передавались в Музей Востока. В докладе говорится о том, какую роль сыграли эти «миссии дружбы» и обмен художественными выставками в деле пополнения музейного собрания; на основе архивных материалов рассматриваются пути приобретения экспонатов и дается их краткая характеристика.

**Гутарёва Юлия Ивановна**

кандидат искусствоведения

независимый эксперт, Антикварный салон «Леон»

(г. Санкт-Петербург)

**Вдохновение реальностью: особенности развития *чингён сансухва***

**в корейской пейзажной живописи**

К наивысшим достижениям корейского искусства, где со всей очевидностью проявились национальные особенности восприятия природы в воплощении синтеза традиционного и натурного подхода, относится *чингён сансухва* (кор. «пейзажная живопись реального вида» 진경산수화), возникшая в период Поздний Чосон (1700–1850). Культурно-исторические предпосылки эпохи, отличающиеся влиянием рационалистических учений и распространением знаний западной цивилизации, явились почвой для зарождения данного художественного явления в пейзажах Чон Сона (정선 (겸재), 1676–1759) и дальнейшего развития в творчестве корейских мастеров следующего поколения. Их блистательные открытия и идейная направленность способствовали оформлению *чингён сансухва* в художественное направление, характеризующееся проявлением национального характера.

Особое внимание в докладе уделяется процессу распространения западноевропейских техник и изменению содержания корейского пейзажа, связанных с утверждением в живописи реалистических тенденций, повлиявших на формирование данного художественного направления чингён *сансухва*, отмеченного проявлением самобытных черт, использованием натурных впечатлений и новых живописных приемов.

Главной задачей доклада становится выявление художественных особенностей *чингён сансухва* на основе анализа произведений Кан Сэхвана (강세황, 1713–1791), Кан Хиона (강희언, 1738 – до 1748), Ким Хондо (김홍도, 1745–1806), Чон Суёна (정수영,1743–1831) и других корейских художников второй половины XVIII века с обозначением роли и места данного направления в корейском искусстве.

**Демичев Кирилл Андреевич**

кандидат исторических наук, доцент,

заведующий сектором аспирантуры

Нижегородского института управления – филиала РАНХиГС

(г. Нижний Новгород)

**От Британского Льва Пенджабскому Льву: официальные дары**

**в системе англо-сикхских отношений в первой половине XIX в.**

Махараджа Ранджит Сингх (1799–1839) по прозвищу Панджабский Лев на протяжении 30 лет был самым верным другом и союзником британцев в Индии. Все это время сикхская империя была надежным буфером, прикрывающим владения британцев от любых потенциальных угроз, исходящих со стороны Средней Азии. Установление дипломатических отношений с сикхским правителем сопровождалось активным обменом миссиями, причём неотъемлемым элементом таких встреч был обмен официальными дарами, призванными укрепить «отношения дружбы и понимания между двумя великими правительствами».

Значительную часть даров, которые вручались Ранджиту Сингху, составляли предметы европейского происхождения, которые, по мнению британцев, должны были вызвать интерес махараджи. Показательно, что судьба большого количества образцов европейского вооружения была различной. Если огнестрельное вооружение вызывало неподдельный интерес Панджабского Льва, то клинковое, после осмотра, отправлюсь на вечное хранение в арсеналы.

Предметы европейского искусства, такие как, например, портреты представителей британского правящего дома, бережно хранились при сикхском дворе, выставлялись, и были для правителя неподдельным свидетельством «единения и дружбы между двумя правительствами».

Значительную часть европейских вещей составляли своего рода диковины, призванные поразить воображение махараджи (глобусы, телескопы и пр.). Эти вещи фактически не использовались по прямому назначению, оставаясь при этом символом дружбы и знаком особого внимания со стороны «благородных сагибов».

**Зайцев Илья Владимирович**

доктор исторических наук,

заместитель директора Государственного музея Востока

**Флоренский Павел Васильевич**

(г. Москва)

**Александр Александрович Флоренский –**

**коллекционер персидского искусства**

Жизнь Александра Александровича Флоренского сложилась трагически. Он родился 7 марта 1888 г. в Тифлисе в семье, которая дала миру немало славных имен (религиозный философ и богослов Павел Флоренский был его старшим братом). Закончив в Тифлисе гимназию, А. А. Флоренский поступил на естественное отделение Петербургского университета, однако не закончил его, поскольку с началом Первой мировой войны был в призван в действующую армию и служил на Восточном фронте. Именно там начались его занятия археологией: на занятых русской армией в 1915 г. землях Османской империи он вел археологические раскопки.

После Гражданской войны он долгое время работал учителем садоводства и естествознания в родном Тифлисе. Позже переехал в Ленинград, где работал в Музее А. Ферсмана, а затем и в Москву, где начал сотрудничать с Петрографическим институтом. В 1937 г. А. А. Флоренский был арестован и 24 сентября 1938 г. скончался в лагере.

А. А. Флоренский был страстным собирателем древностей. По воспоминаниям учеников, дом его в Тифлисе был полон различных исторических предметов. Очевидно, что большая их часть пропала. Однако несколько персидских предметов сохранилось в семье Флоренских. Вероятно, они были приобретены А. А. Флоренским в Тифлисе, а частично – во время его пребывания на Кавказском фронте. Кроме предметов декоративно-прикладного искусства каджарского времени (блюдо с росписью), в коллекции имеются миниатюры XVII – XVIII вв. Из пяти образцов наибольший интерес вызывает миниатюра из текста рукописи «Тарих-и шах Аббас» (XVII в.) и иллюстрация к «Дивану» Саибу Тебризи.

**Зайцев Илья Владимирович**

доктор исторических наук,

заместитель директора Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Золотоордынское и османские надгробия из собрания**

**Ялтинского историко-литературного музея**

Средневековая исламская эпиграфика Крыма до сих пор изучена недостаточно. У нас нет корпуса надписей золотоордынского времени, не обобщены должными образом и надгробия XVI–XIX вв. Поэтому каждая новая коллекция или отдельный памятник заслуживает внимания. В собрании Ялтинского историко-литературного музея хранятся 1 золотоордынское надгробие и 6 могильных камней османского времени с эпитафиями. До сего времени, насколько мне известно, научному описанию и переводу они не подвергались. В книгах поступлений все камни отнесены к категории так называемого «имущества спецпереселенцев». Так в официальных документах называли депортированных в мае 1944 г. крымских татар. Оставленное и изъятое в ходе депортации имущество, которое представляло музейную ценность, поступало в некоторые крымские музеи (например, Бахчисарайский). Почему к этой категории были отнесены погребальные памятники, не ясно. С каких именно кладбищ происходят камни, мы тоже не знаем.

Наибольший интерес представляет стела золотоордынского времени. Камень расколот пополам, и это затрудняет чтение имени покойной. Но очевидно, что надгробие принадлежало женщине, отцом которой был некий Абдулла с нисбой ал-Кара(а)сари (قراسارى). Эту нисбу можно связать со старым названием города Карахисар на юго-западе современной Турции. На одной из сторон стелы хорошо известный и часто встречающийся на золотоордынских погребальных памятниках хадис: «Смерть есть чаша, и все пьют из нее» (sic! وقال عليه الموت كاس وكل الناس شاربها). Надгробие не датировано. По стилю и характеру исполнения камень можно датировать концом XIV – началом XV в.

Ялтинская коллекция надгробий лишний раз показывает, как в Крыму на рубеже XV–XVI вв. происходит смена формуляра эпитафий с золотоордынской на принятую в османской империи, без употребления хадисов, но с непременной формулой «душе его (её) Фатиха!» в конце текста. Все 6 османских камней содержат именно такую формулу. Самое раннее османское надгробие датируется 1110 г.х. (1698–99), самое позднее – 1266 г.х. (1849–50). Заслуживает внимания обстоятельство, что 2 эпитафии из 6 посвящены женщинам.

**Иванов Дмитрий Владимирович**

кандидат исторических наук,

Старший хранитель фондов ВЮВА МАЭ (Кунсткамера) РАН

(г. Санкт-Петербург)

**Дары Пандито Хамбо-лам в собрании Кунсткамеры**

Некоторые из буддийских предметов Кунсткамеры XVIII в. интересны не только с историко-музееведческой точки зрения, как самые ранние буддийские экспонаты в России, но и как памятники, отражающие историю буддизма в нашей стране, становления института буддийских первосвященников Восточной Сибири – Пандито Хамбо-лам.

Первые сохранившиеся до наших дней буддийские предметы Кунсткамеры были проданы в музей в 1748 г. известным ученым, исследователем Сибири Герардом Фридрихом Миллером (1705–1783). Выявить их в современном буддийском фонде Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН удалось еще в 2009 г. Письма Миллера к Лубсан-тайше и ламе Дзоржия, опубликованные А.Х. Элертом, консультация XXIV Пандито Хамбо-ламы Аюшеева и инструкции Миллера переводчику Илье Яхонтову, хранящиеся в Санкт-Петербургском филиале архива АН позволили прояснить точную дату приобретения артефактов и имя первособирателя – Дамба-Даржа (Даржай) Заяева, ставшего в 1764 г. I Пандито Хамбо-ламой.

Не менее любопытна небольшая буддийская танка, подаренная в 1783 г. Академии наук III Пандито Хамбо-ламой Лубсан-Жимба Ахалдаевым. Ахалдаев, бывший настоятелем одного из крупнейших буддийских центров Забайкалья – Гусиноозерского дацана, с 50-х гг. XVIII в. боролся за титул Пандито Хамбо-ламы. В 80-х гг. XVIII в., не ведая об этом, свою роль в этой борьбе сыграла Академия наук. В 1783 г. Ахалдаев получив заветный титул, отправил в знак благодарности в Академию наук небольшую танка, висящую сейчас на экспозиции «Монголия» Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН.

**Карлова Евгения Михайловна**

кандидат искусствоведения,

заведующая отделом искусства стран БСВ, ЮА и ЦА

Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Ночная охота. Бхилы в индийской миниатюре**

Уникальная особенность индийской миниатюры, как могольской, так и деканских или раджпутских княжеств, состоит в широте тем и сюжетов, в ней представленных. Их источники могут быть самыми разными: от литературных произведений до подчас документально точных наблюдений за явлениями природы, обычаями или, напротив, удивительными происшествиями. Мотив так называемой «Ночной охоты (бхилов)», широко распространенной в миниатюре XVIII в., хорошо известен, хотя до сих пор не привлекал специального внимания исследователей. Миниатюра с таким сюжетом есть и в собрании ГМВ.

Бхилы – одно из самых многочисленных племён Индии, в силу ареала своего расселения находились в тесном взаимодействии с раджпутскими и могольскими правителями, часто принимая сторону первых в столкновениях. Они прославились как умелые лучники – в том числе и благодаря навыку охоты с луком, традиционному и основному занятию бхилов. Этнографический материал дает основание для новых трактовок этого сюжета в живописи.

**Келим Лариса Юрьевна**

Старший научный сотрудник Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Русское искусство Н. Рериха на Западе и Востоке**

Музей Востока на сегодняшний день обладает самой большой в мире коллекцией Н. К. Рериха. Фигура художника стала связующей нитью культур Запада и Востока. Изобразительное искусство Николая Константиновича Рериха впитало многие традиции мировой культуры и разошлось по всему миру.

Идя своим путем, Николай Рерих не замыкался в рамках того или иного художественного течения. Тем не менее, конечно, он не избежал веяний своего времени, как, например, массового увлечения на рубеже ХIХ-ХХ вв. образованных европейцев Востоком в самых разных его проявлениях. Встречи с критиком В. В. Стасовым (первым обратившим взор Рериха на Восток), затем с Р. Тагором, выставки ориентальных коллекций, чтение трудов Рамакришны и Вивекананды, – это заочное знакомство с восточной традицией переходит позже в непосредственное изучение уже во время его собственных путешествий, экспедиций, проживания в Индии.

Художник в своем творчестве обращался к классическому искусству разных народов. Это работы итальянских и французских художников, и безымянное творчество средневековых мастеров Европы. Позже знакомство со всеми доступными ему художественными традициями Южной, Центральной и Восточной Азии обогащает новыми красками обширную палитру искусства Рериха.

Николай Константинович осмысливает изобразительный язык и композицию иранских и индийских миниатюр, использует иконографию и орнаменты буддийских стенописей, технику письма традиционной китайской живописи. В докладе мы приведем конкретные примеры освоения мастером художественного наследия народов Востока. При всем при этом, вникая в традицию и используя отдельные приемы работы, канонические темы и образы, Рерих всегда остается в рамках своего оригинального стиля. Во всем мире он продолжает быть известен прежде всего, как русский художник. Творчество Рериха принципиально не менялось, когда художник обращался к другим изобразительным традициям. Скорее, можно привести примеры его влияния на некоторых западных или восточных художников (пример пейзажной живописи индийского художника Бирешвара Сена).

Благодаря вынужденным и запланированным поездкам, экспедициям Рерих являлся «экспортёром» своего искусства по всему миру. Он продавал картины на выставках, дарил друзьям, рассылал по музеям. Какие-то работы были украдены или остались «заложниками» условий и обстоятельств времени.

Уникальность рериховского феномена в том, что его творчество, будучи исключительно самобытным, складывалось как национальное (русское), а благодаря синтезу – как универсальное. Н. К. Рерих, создавший серии «монгольских», «тибетских» картин, американских и гималайских пейзажей, остается транслятором русской культуры. Наследие русского художника – амальгама Востока и Запада – его бесценный дар миру.

**Коновалова Наталья Евгеньевна**

научный сотрудник Рыбинского государственного историко-архитектурного

и художественного музея-заповедника

(г. Рыбинск)

**Реминисценции восточных орнаментов в росписях фарфора Первомайского завода**

В представлении многих «стиль первомайского фарфора – это прежде всего стиль "восточного ассортимента"». На данном предприятии (Ярославская обл., п. Песочное) постепенно формировались разные виды декорирования восточного ассортимента от типичных для «кузнецовских» предприятий разделок «мушель», «виноград», «кашгарская печать» конца XIX – начала XX в. до оригинальных авторских работ 1960–1980-х годов.

Новые способы декорирования возникали как на основе переосмысления старых образцов и выразительных средств русского фарфора, так и путём творческого восприятия культуры других народов. В декоре фарфоровых изделий использовались мотивы турецких шалей, узбекских рисунков вышивок, казахских орнаментов войлоков, туркменских ковровых узоров. Этому способствовали поддержание и развитие межкультурных контактов, выставки, творческие поездки художников в Среднюю Азию.

Цветочный орнамент всегда преобладал в декоре фарфора. Несмотря на стилизацию, легко узнать цветы пиона, гвоздики, тюльпана, розы, по сторонам от них на белом фоне или в окружении яркого крытья располагались различные листья. Мастера Первомайского завода применяли для декора восточных наборов крупные детали орнамента: плоды перца, граната, сочные персики, грозди винограда, коробочки хлопка. Многочисленными элементами украшения фарфора были круглые цветочные розетки с зубчатым краем или фестончатые, разделённые на сегменты, которые заимствовались из декора ковров, вышивок. Создавали художники и сюжетно-изобразительные росписи, отталкиваясь от мотивов книжной миниатюры, изделий светского характера с изображением животных, сцен пира и охоты. Некоторые росписи включали пейзажи с архитектурными элементами и советскую символику.

Опираясь одновременно на русские традиции и национальные особенности Востока, художники не слепо копировал чужое, уже готовое, а создавали свою стилистику орнамента на основе образного прочтения восточной орнаментики.

**Коротчикова Полина Викторовна**

кандидат искусствоведения,

научный сотрудник Отдела искусства стран Ближнего и Среднего Востока,

Южной Азии и Центральной Азии

Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Иранская живопись на стекле из коллекции ГМВ**

Живопись на стекле – особая область в искусстве Ирана XIX века, незаслуженно обойдённая вниманием специалистов. Собрание музея Востока насчитывает 45 предметов, выполненных в этой технике. Характерно, что большая их часть – это изображения европейцев, или копии с работ западных мастеров. В сюжетах и технике исполнения предметов воплощается интерес к Западу в каджарской культуре. С другой стороны, манера исполнения и область бытования подобных изделий выдают их восточное происхождение. Таким образом, изучение персидской живописи на стекле позволяет добавить новые штрихи к исследованию взаимопроникновения и взаимовлияния западного и персидского в иранской культуре XIX в.

**Кринская Зоя Андреевна**

научный сотрудник Национального музея Республики Татарстан

(г. Казань)

**Брадобрейная чаша *famille verte*: атрибуция одного экспоната**

Китай – родина фарфора, долгое время эта страна была его единственным поставщиком, а сам фарфор считался редким, изысканным и драгоценным материалом.

Первым крупным импортером азиатского фарфора в Европу стала голландская Ост-Индская компания еще в XVI веке. Мода на эти диковинные изделия почти сразу же охватила Европу – китайский фарфор мог служить роскошным подарком, монархи собирали целые коллекции и создавали «китайские залы» в своих дворцах.

С XVIII века европейцы начали заказывать фарфор, декорированный на основе собственных рисунков и моделей. Появляются целые серии геральдических блюд и брадобрейных чаш, изготовленных в Китае для европейских покупателей и популярных в течение длительного периода, так как в декоре использовались модные в разное время палитры, например, *famille verte* («зеленая семья»).

Именно в этой палитре декорирована геральдическая брадобрейная чаша (или тазик), подаренная Национальному музею Республики Татарстан вместе с коллекцией Андрея Федоровича Лихачёва, знаменитого казанского исследователя и собирателя. Эта чаша стала одним из самых интересных и впечатляющих предметов музея.

Отсутствие клейма, неизвестные герб и надпись, а также опись коллекции А. Ф. Лихачёва, переданной в музей, где указывалось, что это чаша голландского производства XVIII века, долгое время вынуждали считать этот великолепный предмет декоративно-прикладного искусства европейским произведением. Тем не менее, очевидно китайские мотивы в оформлении тазика вызывали сомнения у научных сотрудников музея.

Нами была сделана попытка восполнить этот пробел. Мы провели атрибуцию тазика, выявили художественные особенности этого экспоната и определили истинное происхождение брадобрейной чаши из коллекции Национального музея Республики Татарстан.

**Крол Алексей Александрович**

кандидат исторических наук

НИИ и музей антропологии МГУ им. М. В. Ломоносова

**Балахонова Екатерина Исаевна**

кандидат биологических наук

НИИ и музей антропологии МГУ им. М. В. Ломоносова

(г. Москва)

**Дипломатические дары из Эфиопии из коллекций В. Ф. Машкова**

**в собрании НИИ и Музея Антропологии МГУ им. М. В. Ломоносова**

В собрании НИИ и Музея антропологии МГУ хранятся две коллекции (№ 294 и № 295) этнографических предметов, подаренные негусом (правителем) Эфиопии Менеликом II и его наследником расом Моконненом российскому императору Александру III и цесаревичу Николаю Александровичу. Дары были привезены поручиком В.Ф. Машковым в 1892 году. Доклад посвящен истории коллекций и описанию групп предметов ее составляющих.

**Ксенофонтова Ирина Васильевна**

старший научный сотрудник отдела истории материальной культуры и древнего искусства народов Востока Государственного музея востока

(г. Москва)

**Сосуд в виде рога из IV Уляпского кургана – иранские традиции на территории Северного Кавказа**

Золотой сосуд в форме рога с наконечником в виде головы пантеры (середина V в. до н.э) был обнаружен в 1982 году при раскопках Кавказской археологической экспедиции ГМВ под руководством А. М. Лескова на Уляпском могильнике, расположенном неподалеку от аула Уляп (Республика Адыгея). Сосуд был размещен на площадке ритуального комплекса кургана 4 вместе с другими предметами. Кубки, подобные этому, известны среди произведений торевтики, выполненных в мастерских ахеменидского Ирана, имевших очень древние традиции как в технических приемах, так и в стиле художественного оформления. Аналогичные по форме, оформлению окончаний и декору сосуды - кубки были обнаружены на территориях обитания варварских племен юга России. Часть из них близки как по форме, так и по стилю исполнения наконечников (это, например, уляпский сосуд и кубки из так называемого «майкопского клада», хранящегося в Берлине). Следовательно, эти вещи могли быть сделаны в одной мастерской. Возможно, в Кубанском регионе существовал центр или мастерская, где производились как кубки – рога, так и различные украшения. Косвенным доказательством этого может служить золотая подвеска в виде головки пантеры или львицы, найденная на ритуальной площадке кургана 1 того же могильника. При ее изготовлении была использована та же форма, но без последующей доработки деталей. Она могла являться заготовкой окончания для очередного кубка, которая была превращена в украшение. Идентичные бляшки были найдены в большом количестве и в уляпских курганах 1,4,5. Другое доказательство существования мастерской в этом регионе – элемент декора края одного из кубков «майкопского клада» в виде фриза с напаянными золотыми бляшками в виде фигурок «лося». Идентичные бляшки были найдены в большом количестве и в уляпских курганах 1,4,5.

И, наконец, находка на ритуальной площадке кургана 5 двух бронзовых штампов для изготовления золотых бляшек и амфоровидных подвесок – наиболее веское подтверждение существования мастерской в этом регионе.

**Кулланда Мария Всеволодовна**

кандидат исторических наук, старший научный сотрудник

отдела искусства стран Ближнего и Среднего Востока,

Южной и Центральной Азии

Государственного музея Востока

**Ванюкова Дарья Владимировна**

кандидат искусствоведения, научный сотрудник

отдела искусства стран Ближнего и Среднего Востока,

Южной и Центральной Азии

Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Асьют и Стамбул: керамика конца XIX в.**

XIX век в европейской истории - время расцвета культуры путешествий. Вооруженные наставлениями путеводителей, любознательные туристы устремлялись в экзотические страны, наиболее привлекательными из которых, благодаря теплому климату и богатейшей истории, были страны Востока. Путешественники стремились овеществить свои впечатления в виде сувениров из далеких стран, формируя художественный рынок предметов, которые создавались местными мастерами с учётом европейского вкуса. Один из ярких примеров такого рода продукции – броские краснолощеные и чернолощеные сосуды и предметы мелкой пластики, которые в конце XIX века создавались мастерами египетского Асьюта.

В то же время следование европейской моде затронуло и ремесленные изделия, ориентированные на местного потребителя. Так, керамическое производство стамбульского Топхане было востребованным даже в среде правящих элит, хотя так же, как и изделия зарождающегося туристического рынка, сочетало в формах и декоре восточные черты с западными.

Произведения из двух центров художественного ремесла роднит не только сходный способ создания: литье в форме, декорировка резьбой и штампованный орнамент, но и некоторое стилистическое сходство, которое позволяет поставить вопрос об истоках этого феномена и возможной связи между асьютской и стамбульской керамическими школами конца XIX века.

**Куценков Пётр Анатольевич**

доктор культурологии, ведущий научный сотрудник Отдела сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН

(г. Москва)

**Этнографическое исследование как поле межкультурных контактов: Десплань-Гриоль**

Европейцы познакомились с догонами только в самом конце XIX века: город Бандиагара был взят французами в 1893 г. Первым Страну догонов обследовал лейтенант Луи Десплань в феврале-июне 1905 года. Он привёз оттуда около пятидесяти предметов искусства и сделал обстоятельное описание своего путешествия под названием «Центральное принигерское плато: археологическая и этнографическая миссия во Французском Судане». Таким образом, первая экспедиция оставила самый заметный след в историографии догонов

В 1931, 1935 и 1938 гг. три экспедиции в Страну догонов предпринял Марсель Гриоль; Дениз Польм и Дебора Лившиц были там в 1935 г.; Соланж де Ганэ и Жермен Дитерлен – в 1937 году. Наконец, после II Мировой войны произошло важнейшее событие в истории изучения догонов, и, в известном смысле, в самой истории догонов: была опубликована книга Марселя Гриоля «Бог воды. Беседы с Оготеммели», следствием чего стало резкое увеличение интереса к этому народу во всём мире.

Книги и статьи Гриоля и исследователей его школы совершенно вытеснили не только из массового сознания, но даже из академических штудий тот факт, что вовсе не Гриоль, а Луи Десплань составил первое этнографическое описание догонов, которое продолжает сохранять своё значение и в наши дни. Были и другие работы, посвящённые этнографии и культуре этого народа.

Уже к концу 70-х гг. прошлого века обнаружилось, что в публикациях школы Гриоля слишком многие сведения не соответствуют действительности. Следует также отметить, что методы, при помощи которых французы собирали свои этнографические коллекции, иной раз мало отличались от грабежа. В итоге в историографии догонов сложилось действительно парадоксальное положение: чтобы рассеять «догонский мираж» Гриоля, наиболее разумным будет последовать его же рекомендациям и, на время забыв о теории, взяться за каталогизацию фактов и вещей, связанных с культурой этого во всех отношениях интереснейшего народа.

**Кхерадманд Марьям**

Тегеранский Университет (Тегеран, Иран)

**Антропологический подход к портретам, подаренным Каджарским правителям**

Исследование направлено антропологический аспект обмена подарками между правителями, главным образом – преподнесение портретов представителям европейских королевских домов от иранских правителей династии Каджаров в XIX в. Официальные визиты и ознакомительные поездки представителей династии Каджаров в европейские страны создали предпосылки к установлению и развитию дружественных отношений с другими странами, особенно во времена правления шаха Насера ​​ад-Дина и шаха Мозаффар ад-Дина. Это приводит к увеличению числа подарков между странами в этот период. Коллекция подарков Каджарского периода хранится во дворце и музее Голестан в столице Ирана, Тегеране. В ней представлены прекрасно выполненные предметы вооружения, драгоценные камни, слоновая кость, блюда, часы, скульптуры, картины и т. д. В числе подарков мы обсудим также четырнадцать подарочных портретов императоров и членов королевской семей из России, Германии, Италии, Албании, Венгрии, Франции, Финляндии и Англии.

С точки зрения антропологического подхода, обмен подарками является формой социального поведения, которое зависит от различных социальных, культурных и экономических аспектов. Для социального поведения правителя – наличие личной выгоды или отсутствие заинтересованности играют важную роль в характере такого поведения. Среди произведений живописи основное внимание Каджарские правители уделяли портретам. Они верили, что изображение правителя в короне и на троне является репрезентацией самой королевской власти. Таким образом, они использовали свои портреты как средство для развития дипломатических отношений с другими странами. Мы собираемся рассмотреть различные аспекты функционирования портрета правителя в социокультурных рамках персидской культуры, чтобы выявить значение подарочных портретов для Каджарских шахов. Также, проанализировав некоторые портреты, мы сможем показать, как происходил процесс обмена подарками в традициях придворного поведения того времени.

**Лаврентьева Ника Владимировна**

кандидат искусствоведения, заведующая учебно-художественным музеем имени И.В. Цветаева ГМИИ им. А.С. Пушкина

(г. Москва)

**Из Египта и обратно. Стилистические тенденции XXV династии**

Эпоха XXV кушитской династии (ок. 760–656 годы до н. э.) – время правления царей, пришедших в Египет с юга, из Нубии. Нубия традиционно была зоной египетского влияния, но не была частью традиционного египетского государства. Однако Нубийская культура со временем настолько «пропиталась» египетским влиянием, что, когда появилась возможность, они отправились в Египет наводить порядок после III Переходного периода, чтобы Амон вернулся в свою страну. Правители кушитской династии приняли Египетский престол, а формы искусства не просто переняли, но использовали архаические стилистические формы для презентации образов новых правителей. Причём, выбор стиля осуществлялся сознательно – это и легитимизация, и использование более подходящих им "брутальных" форм. Античная традиция фиксирует, что, наведя порядок, южане покинули Египет и вернулись к себе. А последующая XXVI династия, которая даже именуется "саисским ренессансом" на самом деле не столько сама обратилась к истокам египетской культуры, стилизуя памятники под Древнее и Среднее царство, чтобы её возродить, сколько продолжила линию, начатую предыдущей XXV династией.

**Левченко Арина Вадимовна**

аспирант, младший научный сотрудник

лаборатории антропологии Северной Пасифики

Института истории, археологии и этнографии ДВО РАН

(г. Владивосток)

**Икуниси как важный источник в культурной антропологии**

**Дальнего Востока**

Генезис и наследие айнской культуры – одни из самых дискуссионных вопросов в культурной антропологии Дальнего Востока. Культура айнов сформировалась как результат адаптации к островной среде обитания в ходе сложного взаимодействия с различными этносами региона. При этом в силу сравнительной изоляции она имеет массу специфических черт.

Своеобразным, но крайне важным источником для реконструкции традиционной культуры айнов являются икуниси. Икуниси (икупасуй) – палочка-посредник для общения с богами, вырезанная из дерева. Наряду с японскими, российские музеи располагают самыми большими коллекциями икуниси (несколько сотен единиц хранения). Они представлены в коллекциях РЭМ, МАЭ РАН, а также Сахалинского музея (СОКМ). Икуниси часто описываются как «усодержатели» или «палочки для поддержания усов». Их бытовое назначение – поддерживать усы при питье сакэ из чаши. Культовая функция предмета – буквальная передача молитвенного запроса божествам (камуй).

Исходя из анализа представленных на икуниси сюжетов и мотивов можем отметить следующее:

1. Икуниси – источник реконструкции гендера в айнской культуре. Так как эти предметы считались мужскими, то на них изображен «мужской взгляд» на окружавший айнов мир. Во всех культурах Амуро-сахалинской области резьба по дереву является мужским видом искусства, но в случае айнов она заметно превосходит женское по числу сюжетов. Среди них наиболее распространены сцены, которые были частью мужских обязанностей.

2. Икуниси – источник для ландшафтно-антропологических исследований. В частности, они отражают как общеайнские представления о природном пространстве, так и его региональные особенности (сахалинские, курильские и др.).

3. Наконец, икуниси используют для реконструкции культов и верований айнов. Это направление в айнской этнологии важное, но, пожалуй, наиболее классическое.

**Лемешко Юлия Геннадьевна**

доцент Российского нового университета (АНО ВО «РосНОУ»),

Сотрудник Института гуманитарных технологий

(г. Москва)

**Коллекция Б.О. Пильсудского в МАЭ**

Данное исследование посвящено описанию коллекции польского революционера Б. О. Пильсудского (1866 – 1918), сосланного в 1886 г. на Сахалин. Коллекция 1090, находящаяся в МАЭ РАН, состоит из 52 бумажных икон чжима, веера и образцов бумаги. Коллекция поступила в дар Кунсткамеры в феврале 1907 г.

Коллекция Б. О. Пильсудского представляет научный интерес, поскольку бумажные иконы чжима недостаточно изучены и описаны в нашей стране. В собрании находятся бумажные иконы с изображением божеств, которые были знакомы и почитаемы всем населением цинского Китая. Здесь можно увидеть картинки с изображением народных божеств, которые не получили широкого распространения.

Бумажные иконы чжима (纸马, дословно: «бумажная лошадь»), по мнению Ван Шуцуня (王树村, 1923 - 2009), появились в танскую эпоху (618 – 907). Иконки изготовлялись ксилографическим способом на дешевой цветной бумаге (размер 10 х 20 см). Изображения божеств были выполнены совершенно примитивно, большинство из них отличались простотой и лаконизмом, на бумаге был изображен незатейливый рисунок шэня-божества, мифологических персонажей, мифических животных и т.д. Рисунок, как правило, сопровождался надписью – это имя божества или название животного. Иконографические изображения святых сжигали после молитвы или жертвоприношения. Т. И. Виноградова, ведущий российский специалист в области изучения китайской народной картины, указывает, что «чжима предназначались исключительно для оправления ритуала, их заведомая недолговечность предопределяла их художественные качества».

Доклад подготовлен в рамках работы над исследовательским проектом 19-59-52001 МНТ «Торговля, народные верования, искусство и культура на традиционной ксилографической картине Китая из малоисследованных коллекций России и Тайваня».

**Майкова Надежда Викторовна**

заведующая отделом учета Музея антропологии и этнографии

им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

(г. Санкт-Петербург)

**«Инстаграм» штабс-капитана С.А. Алексеева:**

**Япония 1904-1905 гг. глазами военнопленного**

Биография Сергея Андреевича Алексеева, собирателя одной из крупнейших коллекций по Японии, хранящейся в МАЭ РАН, восстанавливалась автором буквально по крупицам в разных архивах, но все еще полна белых пятен. Достоверно известно, что он был выходцем из семьи мещан, дослужился до полковника 145-го пехотного полка, за боевые заслуги получил несколько орденов и георгиевского оружие и погиб во время Первой Мировой Войны. Отправной точкой сбора коллекции стала русско-японская война. В сентябре 1904 г. в результате сильной контузии С. А. Алексеев был захвачен в плен, переправлен в Японию и находился в лагерях для военнопленных, сначала в Мацуяма, затем в Сидзуока. В это время отношение к пленным было значительно более гуманным, чем в последующие войны: Япония, стремясь упрочить статус цивилизованной страны, поддерживала Гаагскую конвенцию 1899 г., поэтому русские получали медицинскую помощь, деньги и посылки от родственников. Офицеры размещались отдельно от низших чинов и пользовались относительной свободой передвижения: имели возможность ездить на экскурсии, посещать увеселительные заведения, знакомиться с жизнью страны, которая долгое время находилась на периферии внимания российского общества. После ратификации мирного договора С. А. Алексеев вернулся в Россию и продолжил службу. С собой из плена он привез внушительную коллекцию образцов декоративно прикладного искусства, живописи и гравюр, множество открыток и видовых фотографий, – обычных сувениров того времени. После трагической гибели полковника коллекция по завещанию попала в музей. Среди переданных предметов оказался альбом с личными фотографиями, последовательно отражающими его пребывание в Японии: дом, где он жил, города, экскурсионные прогулки, походы по магазинам, встречи с местными жителями. Они ясно передают удивление и восхищение русского офицера страной, в которой волею судеб он оказался.

**Макарова Вера Николаевна**

кандидат исторических наук, заведующая отделом истории края

Национального музея республики Башкортостан

(г. Уфа)

**К вопросу о создании Музея народов Востока в Уфе.**

**Туркестанская экспедиция 1920 года**

Вскоре после революции и Гражданской войны в Уфе начался процесс организации новых и реорганизации старых музеев. Процесс носил характер указаний сверху. Наркомат просвещения, которому подчинялись музеи, санкционировал эти мероприятия, не очень вникая в наличие ресурсов.

Одним из примеров подобного опыта стал Музей народов Востока. В октябре 1929 г. представители новой власти и национальной интеллигенции, комитет по организации историко-социального Музея народов Востока коллегиально выбирали руководителей нового музея. Директором был избран З. Шакиров, для заведывания фондами решено было пригласить лингвиста Г. Вильданова. Для художественного оформления музея предлагалась кандидатура художника К. Давлеткильдеева.

Было принято решение Музей народов Востока открыть в отдельном здании, в помещении бывшей гостиницы «Метрополь» (ныне Уфа, ул. Ленина, 4). Был составлен графический план и отдано распоряжение о передаче экспонатов Уфимского губернского музея в новое подразделение. Через полгода была организована экспедиции в Туркестан для приобретения представительской коллекции культуры народов Востока.

С этой целью в штат принимаются «эпизодические» сотрудники: художники Г. Гефель, Э. Тюлькин и этнограф Н. Колесницкий. Вероятно, должен был отправиться в экспедицию и Г. Вильданов. Именно он впоследствии составлял отчет о материалах, привезенных из экспедиции.

Благодаря одному из документов Наркомпроса («Список экспонатов, имеющихся в Башкирском Центральном Краеведческом музее, относящимся к Средней Азии»), мы можем составить достаточно полную картину поступлений только что организованного музея. В составе коллекции были предметы культурного наследия народов Средней Азии: утварь, историческое оружие, военное снаряжение, образцы тканей, одежда, головные уборы, керамика, кожа, музыкальные инструменты. Предметы датируются XVI – XIX столетиями. Во время путешествия художники нарисовали 50 картин, акварелью и маслом. По ним можно проследить маршрут. Железной дорогой они добирались до Ташкента, затем побывали в Самарканде. Рисовали окрестности, типы населения. Остальные материалы формирующейся экспозиции изымали из состава Уфимского губернского музея.

В итоге, музей народов Востока так и не открылся. А коллекция Туркестанской экспедиции составляет сейчас часть собрания Национального музея Республики Башкортостан, которую еще предстоит изучать.

**Малых Светлана Евгеньевна**

кандидат исторических наук,

старший научный сотрудник Института востоковедения РАН

(г. Москва)

**Немероитское искусство Мероэ: восприятие художественной культуры эллинистическо-римской ойкумены в африканском царстве**

Мероитское царство (вторая половина VI в. до н. э. – середина IV в. н. э.), являвшееся южным соседом Птолемеевского и Римского Египта, занимало обширные области современной южной части Египта и основной территории современного Судана: от 1-го порога Нила и до места слияния Голубого и Белого Нила, а по последним данным, возможно, простиралось и несколько южнее, включая Сеннар. Учитывая географическое положение, закономерно считать, что царство Мероэ находилось под сильным влиянием Египта, что также объясняется и сложившейся исторической традицией, когда Нубия длительное время находилась под властью египетских фараонов. Тем не менее, художественные памятники и предметы декоративно-прикладного искусства Мероэ демонстрируют не только африканские и египтизированные черты, но и значительное влияние греко-римской традиции, повлиявшей на форму и декор архитектурных памятников, сюжеты и стиль храмовых фресок и росписи гончарной посуды, скульптурные композиции. Каким пут`м могло идти заимствование? Было ли это копирование местными мастерами иноземных образцов, или же греческие и римские мастера работали у мероитских правителей? Какая роль в этом влиянии принадлежала Египту, или связи велись в обход северного соседа по морским и караванным путям? Была ли мода на эллинизм только прерогативой правящей верхушки столичного региона или затронула все слои населения? В докладе рассматриваются все эти вопросы и делаются предположения о возможных путях, причинах и степени влияния «западного» искусства на художественную культуру африканского царства.

**Мельченко Анастасия Викторовна**

соискатель Сектора искусства стран Азии и Африки

Государственного института искусствознания

(г. Москва)

**Первые западные коллекции луристанских бронз: дары и приобретения**

В отношении бронз Луристана (Северно-Западный Иран, XII–VII вв. до н. э.) исторически сложилась ситуация, когда многочисленные и наиболее характерные произведения (в основном имеющие статус неизвестного провенанса) составили собрания не иранских, но западных музеев. За этими процессами изначально стояли как влиятельные европейские и американские дилеры и коллекционеры, скупавшие «модные» изделия на иранских антикварных рынках, так и археологи-первопроходцы, вынужденные приобретать бронзы на базарах после безрезультатно проведенных научных экспедиций. Таким образом, западному миру были открыты оригинальные бронзовые изделия, и сформировался облик луристанской культуры в Старом и Новом Свете. Хотя сегодня почти каждый крупный западный музей имеет коллекцию луристанских бронз, по-настоящему ценными являются именно первые собрания, в основе которых лежат памятники, приобретенные частными собирателями и впоследствии подаренные или проданные музеям до 1950-х годов – времени, когда подделки еще не появились в изобилии на антикварном рынке (и таковых оказывается сравнительно немного). Настоящий доклад посвящен обзору этих коллекций и вопросу их формирования, отдельным предметам, переданным в качестве даров в музеи, именам людей, благодаря которым они были созданы.

**Милэрэ Кристин**

Латвийская Академия культуры, Выставочный куратор Музея RIGA BOURSE

(г. Рига, Латвийская Республика)

**Художники и их коллекции.**

**Собрание искусства Востока**

**Латвийского Национального художественного музея**

В Латвийском Национальном художественном музее хранится коллекция произведений искусства Востока, включающая памятники искусства Китая, Японии, Индии и Юго-Восточной Азии. Большая часть собрания состоит из китайских и японских предметов – графики, фарфора, керамики, текстиля, лакированных изделий, металла, слоновой кости, изделий из дерева и т. д. Большинство произведений искусства в коллекции датируются концом XIX и первой половина XX в., небольшая часть коллекции относится к XVI – XVII в.

Во второй половине XIX – первой половине XX в. латвийские художники глубоко заинтересовались азиатским искусством и были восхищены им, начав собирать коллекции предметов искусства Востока. Это были небольшие коллекции, которые, тем не менее, играют важную роль в понимании художественной жизни и влияний на искусство того времени. В докладе основное внимание будет уделено произведениям искусства Востока, поступившим в собрание Национального музея из собраний латвийских художников, таких как Гедерт Элиасс (Ģederts Eliass, 1887–1975), Теодор Залканс (Teodors Zaļkalns, 1876–1972), Густав Скилтерс (Gustavs Šķilters, 1874–1954) и др. Автор не только расскажет о предметах из коллекции, но и покажет, как искусство Востока повлияло на творчество этих художников.

**Прохорова Елена Владимировна**

младший научный сотрудник Отдела истории материальной культуры и древнего искусства народов Востока Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Ручки с антропоморфными налепами на сосудах из Древнего Хорезма**

В Государственном музее Востока хранятся два фрагмента ручек кувшинов с антропоморфными налепами в виде женской головы. Они поступили в музей из раскопок Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Ручки с антропоморфными налепами являются особой категорией предметов среди хорезмийских находок, поскольку имеют территориальные и хронологические рамки. Нигде, на территории Средней Азии кроме как в Хорезме эта категория предметов не встречается, а период их бытования ограничивается IV – II вв. до н.э.

Основными прототипами хорезмийских сосудов считаются металлические кувшины ахеменидского Ирана. А антропоморфные налепы на ручки находят параллели в эллинистических комплексах Фракии. Иконография изображения соответствует канонам антропоморфных женских терракот Хорезма последней трети I тыс. до н. э.

**Рославцева Лидия Игоревна**

кандидат исторических наук,

старший научный сотрудник Отдела искусства народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Вклад В. Г. Корсунского в закавказской коллекции**

**Государственного музея Востока**

Речь пойдет о незаслуженно забытом молодом ученом, проработавшем в музее всего несколько месяцев в 1937 году, и сформировавшем основную и самую ценную часть Кавказской коллекции.

Георгий Владимирович Корсунский, кончивший Этнологический факультет МГУ, кроме нескольких европейских языков, знал и так необходимый для работы в музее грузинский. Имея обширный круг знакомых в срезе творческой интеллигенции Грузии, он, сразу же после прихода в музей, организовывает научно-закупочную командировку в Грузию и Армению и привозит оттуда 260 предметов музейного уровня.

Благодаря его деятельности собрание пополнилось образцами шитья, резьбы по дереву, чеканки, деталями костюма XVIII-XIX веков, скульптурой, живописью, графикой и копиями фресок, сделанными профессиональными художниками-реставраторами в ряде грузинских монастырей.

В докладе представлен подробный отчет об экспедиции Г. В. Корсунского на Кавказ. К сожалению, на заседании Государственной закупочной комиссии многие произведения, прежде всего работы известных художников, были отклонены. В результате сформированного общественного мнения, молодой ученый вынужден был уволиться. В апреле 1938 года – арестован по ложному обвинению. Дальнейшая его судьба неизвестна.

**Рудь Полина Викторовна**

младший научный сотрудник Отдела этнографии Восточной и Юго-Восточной Азии

Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

(г. Санкт-Петербург)

**Альбомы картин на тетрапанаксе бумажном из собрания МАЭ РАН**

**из коллекции цесаревича Николая**

В собрании МАЭ РАН хранятся альбомы китайских экспортных акварелей на тетрапанаксе бумажном. Предметы были доставлены в Петербург в самом конце XIX в. наследником русского престола цесаревичем Николаем из его путешествия по Азии 1891–1892 гг. Подобные изображения, показывающие основные занятия китайцев различных социальных групп населения, одежду, предметы быта, меры наказаний и т. д., приобрели популярность среди иностранцев, приезжающих в южные порты Китая во второй половине XIX столетия. Доклад посвящен нескольким аспектам исследования картин. В первую очередь, это интересная история собирания коллекции и описание тематического разнообразия изображений. Кроме того, несмотря на достаточное количество подобных предметов в собраниях научных учреждений РФ, история создания картин на тетрапанаксе бумажном в России недостаточно изучена. Автору удалось собрать материал о мастерских, занимавшихся изготовлением подобных картин на продажу иностранцам. Большой интерес представляют сюжеты картин, многие из них нашли отражение и в оформлении других произведений китайского экспортного искусства XIX в. – изделиях из фарфора, лака, тканей и т.д. Исследование сюжетов картин дает представление об информации, которую получала просвещенная Европа о Китае, какие складывались стереотипы о жизни китайцев. К сожалению, картины на тетрапанаксе бумажном, снискавшие поразительную популярность, к концу XIX в. почти полностью утратили информативность и превратились в лишь в декоративный сувенир.

**Семенова Валерия Николаевна**

кандидат исторических наук,

старший научный сотрудник Отдела этнографии Африки

Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

(г. Санкт-Петербург)

**Традиционные ремесла Харара: ориентация на внешний рынок**

**(по коллекциям Н. Гумилева и современным экспедиционным сборам)**

Харар – мусульманский город на востоке Эфиопии. Материальная культура народа харари в визуальном плане значительно отличается от общепринятой эфиопской, которая является исключительно христианской. Хараритян и их культуру можно охарактеризовать как городскую, так как они живут только в этом городе. Однако с присоединением Харара к эфиопской христианской империи в конце XIX века многое меняется. Под влиянием инокультуры, сначала – амхарской, потом – европейской, предметы традиционной харарской культуры переходят в статус с одной стороны культурного символа, с другой – сувенирного продукта. Отдельную роль в росте туристической популярности Харара сыграл французский поэт Артюр Рембо, который в 80-е гг. XIX в. жил и работал в Хараре. Многие ремесленные артели перепрофилировались на изготовление предметов для продажи в различных сувенирных лавках города. В частности, это касается плетения корзин, форма которых является уникальной именно для Харара. Коллекцию подобных корзин привез в МАЭ РАН Николай Гумилёв. Позже, в 2008 г. в результате экспедиции МАЭ были также закуплены для музея подобные корзины. Аналогичная история, собственно, случилась с нагрудными украшениями женщин, которые стали воспроизводиться в заметно худшем качестве и продаваться не только в самом Хараре, но и в сувенирных лавках Аддис-Абебы и международного аэропорт Боле. Анализ этих двух классов предметов и истории их бытования в культуре Харара показал, что первые остались встроенными в традиционную культуру и продолжают в ней бытовать, равным образом получив распространение как типичная сувенирная продукция. Вторые – значительно потеряли в уровне изготовления, получив слишком широкое распространение и, как таковые, оказались исключенными абсолютно из сферы музейно-собирательского интереса.

**Серкина Галина Александровна**

научный сотрудник, хранитель ковров

Отдела Востока Государственного Эрмитажа

(г. Санкт-Петербург)

**Об одном из даров Селима III Екатерине II**

После заключения Ясского мира после второй русско-турецкой войны при Екатерине к царице с дарами был отправлен турецкий посол. В число даров входила парадная палатка, точнее палаточный комплекс; несколько его частей на данный момент экспонируются.

Цветовая гамма и техника исполнения говорят о том, что такие палатки делались исключительно для членов династии и главных лиц империи. Поэтому такой подарок также говорит о том, насколько важной представлялась фигура русской царицы для турецкого султана.

**Сидорович Василий Сергеевич**

ведущий научный сотрудник ГУ «Музей истории города Минска»

(г. Минск, Республика Беларусь)

**Шкаф в технике cибаяма из коллекции**

**Музея истории города Минска**

В 2018 г. собрание Музея истории города Минска пополнил шкаф, выполненный в технике cибаяма – уникальный пример японского мебельного искусства эпохи Мэйдзи (1868–1912). Тематика восточного искусства рубежа XIX-XX вв. на сегодняшний день слабо представлена в музейном пространстве Республики Беларусь и ограничивается, прежде всего, произведениями декоративно-прикладного искусства, что даёт основание называть представленный предмет одним из интереснейших в своём роде. Несмотря на проведённую работу по первичной атрибуции шкафа, важным остаётся дальнейшее его изучение, включающее, прежде всего, искусствоведческое исследование, определение перечня материалов, использованных при производстве, локализацию мастерской-производителя. Ввиду использования представленного предмета в музейном пространстве остро стоит вопрос об истории бытования, функциональном предназначении и его связи с подобными памятниками материальной культуры. По мнению автора, представленный предмет является примером «искусства на экспорт» и был изготовлен в одной из японских мастерских по заказу европейца, посетившего страну «восходящего солнца» на рубеже столетий. В конце XIX века многие предметы производятся на экспорт, появляются жанровые картины небольшого размера, рамки для фото, корпуса часов, ширмы. Самыми значительными предметами «искусства на экспорт» стали шкафы, украшенные резьбой, выполненные из ценных пород твердого дерева, украшенные множеством панелей в технике сибаяма, использованной впервые в XVIII в.

**Синицын Александр Юрьевич**

кандидат исторических наук

старший научный сотрудник Отдела Восточной и Юго-Восточной Азии

МАЭ им. Петра Великого РАН (Кунсткамера)

(г. Санкт-Петербург)

**Японские сёдла из даров цесаревича Н.А. Романова**

**в собрании МАЭ РАН**

В японском собрании МАЭ РАН представлено четыре японских седла ямато-гура, два из которых восходят к коллекции цесаревича Николая Александровича Романова. Такие сёдла можно рассматривать не только как неотъемлемый элемент военной культуры самурайского сословия Японии, но и как высокохудожественные произведения традиционного японского декоративно-прикладного искусства. При изготовлении и декорировании подобных сёдел применялся целый набор материалов – таких, как древесина японского дуба или красного дерева, копченая и дубленая оленья кожа, замша, сталь, мягкие цветные металлы и сплавы, шёлк, плетёные шёлковые шнуры и шнуры из конопляного волокна, лак уруси, слоновая кость или бивень, перламутр, а также другие материалы, включая рисовую шелуху или конский волос для набивки седельных подушек.

Использовались разнообразные орнаментальные техники, включая художественную резьбу по дереву, кости, лаку и металлам, изощренные техники лаковой росписи в сочетании с инкрустацией и аппликацией в разных стилях. По этой причине старинные японские сёдла выступают как весьма ценные экспонаты в мировых музейных и частных собраниях. Кроме того, на сёдлах можно встретить и надписи – как правило, это подпись мастера и дата изготовления, что позволяет рассматривать сёдла не только как произведения высокого искусства, но и как исторические памятники той или иной эпохи.

Представленные в коллекции цесаревича Н. А. Романова японские сёдла являются вполне репрезентативными высокохудожественными образцами так называемых гундзин-гура – «воинских сёдел». Они представляют собой целые комплекты кура-но бадзю, в которые помимо собственно сёдел (ленчиков), входят и другие элементы, включая подседельные щитки хада-дзукэ и аори, стремена абуми. Оба седла подписаны, т.е. имеют датировку и подпись (мэй и / или каo) мастера.

К сожалению, сохранившиеся музейные документы не указывают имён их дарителей или источник приобретения, однако есть надежда, что дальнейшие исследования, включая японские архивные материалы, дадут ответ и на эти вопросы.

**Столярова Екатерина Владимировна**

научный сотрудник Государственного музея истории религии

**Коллекция плоских кожаных фигур Кералы:**

**способы поступления в фонды ГМИР**

В докладе рассматривается коллекция кожаных фигур традиционного театра «толпава кутху» южноиндийского штата Керала, источники поступления предметов в фонд музея истории религии, отличительные особенности спектаклей и их роль в религиозном ритуале.

В индийской коллекции ГМИР хранятся пять кукол традиции «толпава кутху»: Сита, Равана, Рама, Хануман и Ганеша (XX-XXI вв.). Они поступили в музей путем закупки в 2015 (галерея Лакшми, Москва) и 2019 гг. Фигуры Раваны и Ситы приобретены у руководителя труппы осенью 2019 г. на X Международном фестивале театров кукол им. С. В. Образцова в Москве, и являются образцами индийского традиционного искусства нескольких поколений артистов Кералы.

Спектакли театра «толпава кутху» («спектакль кожаных фигур») посвящены богине Бхагавати и проходят на специально сконструированных сценах перед ее храмами, рассказывая о жизни царевича Рамы от рождения до коронации. Плоские театральные куклы изготавливаются из кожи различных животных. Они приводятся в движение с помощью бамбуковых или тростниковых палок, а в качестве экрана выступает плотно натянутая белая ткань с подсветкой. Ежегодный фестиваль, посвященный богине, начинается с поднятия храмового флага, храм и его окрестности во время вечерней пуджи богине освещаются сотней масляных ламп, этот процесс сопровождает музыка. Традиционная масляная лампа «тукку-вилаку» зажигается брахманом храма от лампы, горящей в святилище богини, затем от ее пламени зажигают двадцать один светильник на сцене.

Традиционно артисты «толпава кутху» с января по май исполняют рядом с храмами южноиндийский вариант эпоса «Рамаяна». Однако в 70-е годы XX в. репертуар начал пополняться новыми сюжетами (история жизни Махатмы Ганди, Иисуса Христа, эпизоды из «Махабхараты» и «Панчатантры», различные современные сюжеты: планирование семьи, защита окружающей среды и т. д.), и данный вид искусства вышел за пределы храма.

**Судья Светлана Петровна**

старший научный сотрудник, хранитель фонда декоративно-прикладного искусства Челябинского государственного музея изобразительных искусств

(г. Челябинск)

**Коллекция китайского агитационного плаката 1950-х гг. в Челябинском государственном музее изобразительных искусств**

В собрании Челябинского государственного музея изобразительных искусств находится более 100 плакатов 1950-х гг., изданных в Пекине и Шанхае.

Агитационный плакат – явление особого рода, очень востребованное на протяжении всего XX века. Сила плаката – в его смысловой доходчивости, яркой образности, идеологической выверенности и простоте. С помощью агитационных листов руководство Китайской народной республики доносило свои основные директивы до миллионов граждан своей страны. Яркие и оптимистичные, они звали созидать новое государство.

Основными темами плаката того времени стали созидательный труд на благо Родины, дружба с Советским Союзом, укрепление и почет народной армии, образование и просвещение, установление новых правовых отношений, борьба за мир, воспитание детей новыми гражданами в духе революционных свершений.

Плакат – явление не только политическое, но и художественное. В этом плане стилистика китайского плаката имеет два направления. Одно из них создали десятки художников, обучавшихся у мастеров Советского Союза. Поэтому многие из них так похожи на отечественный плакат того же времени. Отличает их изображение лиц, этнически присущих китайскому населению, и еще, пожалуй, обилие счастливых людей, устремлённых в радостной осознанности к новой жизни.

Другое направление – трансформация традиционного китайского лубка (народная картина, няньхуа) в инструмент политической пропаганды. На этих листах, как правило, идет повествовательный изобразительный рассказ о каком-нибудь событии, с множеством деталей и подробностями интерьера.

Появляясь огромными тиражами, плакат живет недолго. В настоящее время нелегко обнаружить свидетельства той грандиозной эпохи, тем ценнее коллекция плаката с исторической точки зрения.

Коллекция китайского политического плаката в художественном музее интересна для изучения стилистических особенностей развития китайского изобразительного искусства.

**Титова Мария Алексеевна**

младший научный сотрудник отдела «Наследие Рерихов»

филиала Государственного музея Востока «Музей Рерихов»

(г. Москва)

**Изумруды Великих Моголов - от европейских даров Индии до индийских трофеев ювелирных домов Европы**

Резьба по драгоценным камням стала одним из тех видов ювелирного искусства Индии, который получил развитие в период правления династии Великих Моголов. Падишахи империи Великих Моголов владели коллекциями драгоценных камней, украшенных рельефными растительными орнаментами и сурами из Корана. Излюбленным камнем Великих Моголов стал изумруд. Со второй половины XVI в. до нас дошли удивительные образцы исполинских резных изумрудов высокого уровня художественного оформления, которые получили название «Могольских».

Однако первое месторождение изумрудов на территории Индии было открыто лишь в XX в., и любые другие сообщения до 1943 г. о находках изумрудов в Индии также не находили подтверждений. В Индии с древности могли добывать иные разновидности бериллов.

Испанские конкистадоры в сер. XVI в. обнаружили в Южной Америке неподалеку от основанного ими в 1538 г. поселения Богота месторождения изумрудов Чивор и Мусо. Драгоценные камни, обнаруженные в колумбийских копях, отличались крупными размерами и высочайшим уровнем таких качеств, как цвет и прозрачность. После открытия морского маршрута в Индию через Тихий океан и Филиппины, испанские торговцы преподносили изумруды в качестве дара падишахам империи Великих Моголов. В руках индийских придворных мастеров-камнерезов исполинские изумруды превращались в уникальные произведения ювелирного искусства.

Во второй половине XIX в. в период правления английской королевы Виктории «Могольский» изумруд станет колониальным трофеем для английской знати, а также материалом и источником вдохновения для основателей таких известных европейских ювелирных домов, как «Тиффани и Ко» (Tiffany & Co), «Картье» (Cartier), «Бушерон» (Boucheron), «Шоме» (Chaumet) и «Булгари» (Bulgari). История «Могольских» изумрудов продолжится в европейских произведениях ювелирного искусства нового стиля ар-деко.

**Трощинская Александра Викторовна**

Доктор искусствоведения, главный хранитель Музея,

профессор МГХПА им. С.Г. Строганова

(г. Москва)

**Хрупкая дипломатия: русский фарфор в Османской империи**

В докладе рассказывается о поиске автором русского фарфора XVIII века, связанного с малоизвестным дипломатическим подарком императрицы Екатерины II турецкому султану Селиму III во время торжественного посольства в Константинополь во главе с М.И. Голенищевым-Кутузовым (1793 – 1794 гг.).

К концу XVIII столетия практика обмена дипломатическими «фарфоровыми подарками» стала довольно распространенной. Ещё со второй половины 1720-х годов в Россию поступал западноевропейский художественный фарфор, как по дипломатической линии (вместе с официальными дарами иностранных держав), так и в качестве дорогого и модного коммерческого товара. Если история и пути поступления привозных фарфоровых произведений в Россию, в особенности «фарфоровые дары» царскому двору, достаточно известны и давно являются предметом исследования для отечественных и зарубежных специалистов, то отправление русского фарфора за пределы России, в особенности на Ближний и Средний Восток, малоизучено и специально не рассматривалось. К кругу таких проблем относится история изготовления и посылки русского фарфора в Оттоманскую Порту в 1793 году вместе с торжественным посольством во главе с М. И. Голенищевым-Кутузовым (1745–1813). К сожалению, русский «дипломатический фарфор» XVIII века, несмотря на выявленные в отечественных архивах свидетельства подготовки «фарфорового дара» и восстановленную картину этого события, не был найден. Однако в ходе этих поисков в турецких музейных собраниях и доме Генконсульства России в Стамбуле был обнаружен русский «дипломатический фарфор» более позднего времени – начала XIX века – и уточнена его атрибуция.

**Фетисов Александр Анатольевич**

заведующий мастерской археологической реставрации

**Улитин Андрей Викторович**

сотрудник экспозиционно-выставочного отдела

Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Находки восточного происхождения на территории**

**Гнёздовского археологического комплекса**

В Х в. в эпоху формирования Древнерусского государства Гнёздово являлось в Восточной Европе одним из ключевых торгово-ремесленных и административных пунктов на знаменитом Пути из варяг в греки. В эпоху раннего средневековья восточноевропейские реки были главными транзитными магистралями и путями международной торговли, соединявшими основные центры цивилизации средневекового мира. Через Верхнее Поднепровье по Западной Двине проходил путь в Западную Европу, по Ловати и Волхову – в Северную Европу, вниз по Днепру – в Византию и через Поочье и Волгу – в Арабский Восток. В Х в. Гнёздово являлось крупнейшим контрольным пунктом этого перекрестья путей в регионе и основными его задачами было обеспечение торговли, приём и строительство судов, обеспечение прохода торговых караванов.

Благодаря международной торговле среди археологических находок Гнёздовского комплекса встречено несколько чрезвычайно интересных предметов, которые являются либо импортами, либо трофеями военных походов русов на Каспий и в земли халифата. В одном из гнёздовских курганов найден бронзовый светильник IX – X вв. в форме женской головы, происходящий из Ирана. Также, в одном из курганов найдены три сердоликовые геммы (возможно, вставки в перстни) с арабскими надписями. На территории поселения в слоях второй половины Х в. найдены железные шарнирные ножницы с гравированной надписью «Аллах» на ручке.

Свидетельствами торговых отношений с арабским востоком являются многочисленные серебряные монеты-дирхемы, подавляющая часть которых относится к Х в. Самая ранняя восточная монета, найденная в Гнездово, отчеканена при Ормизде IV (578–590), самые поздние – дирхемы 960-х гг. Общая коллекция восточных монет из Гнездова насчитывает около 400 экземпляров.

**Шандыба Сергей Вячеславович**

старший научный сотрудник Отдела религии Японии

Государственного музея истории религии

(г. Санкт-Петербург)

**«Странные боги» или**

**проблемы изучения японской иконографии в контексте религиозного дискурса средних веков (по материалам ГМИР)**

Средние века в истории японской религии – интересный и сложный период. В социально-политическом плане, на фоне усиления разногласий аристократии и военных домов, делаются шаги по выработке идеологии, центром которой являются императорские регалии, а также буддийские атрибуты, такие как мощи будды или *нёирин* (*чинтамани*). Родные и не родные верования сплавлялись в поле тантрической идеологии: индийская астрология, китайская космология и японская мифология.

В это время буддизм переживал существенный приток индуизма. И в искусстве, и в религии влияние Индии было подавляющим. На первый план, как в буддийском ритуале, так и в искусстве, выходят второстепенные буддийские персонажи, так сказать непривилегированный класс божеств, которые до тех пор занимали относительно периферическое положение в буддизме. Исследовательница Ямомото Хироко назвала их «*идзин*» – странные боги. Это, прежде всего, всевозможные божества, видья раджа, демонические и гневные сущности, имеющие индийский генезис и вошедшие в буддизм махаяны.

«Обращение» индийских богов в буддизм привело к обнищанию их мифологических личностей. И все же они восстановили свою полную силу в японском эзотерическом буддизме, в частности, благодаря развитию тайных ритуалов и почитанию индивидуализированных, отдельных почитаемых – Бэссон. Это значительно расширило спектр возможных сюжетов и композиций, которые включали в себя различные комбинации божеств исходя из ритуальной практики и процессов интеграции местных верований в буддийскую концепцию. В средние века зарождается то, что в современной японистике называют «Средневековой мифологией. То есть выстраивались новые связи японских божеств с буддийским пантеоном, и тем самым трансформируя идеи, заложенные в японских мифах.

Религиозное искусство средних веков приобретает внутреннюю сложность, становясь все более умозрительным. Внешняя форма все более становится знаком, а знак обретает плотность, часто занимая главное место в произведениях буддийского искусства.

**Шишкина Галина Борисовна**

старший научный сотрудник отдела искусства народов Дальнего Востока,

Юго-Восточной Азии и Океании Государственного музея Востока

(г. Москва)

**Хироаки Мияяма: интерпретация образов «Гэндзи моногатари»**

В 2013 году японский художник Хироаки Мияяма подарил Государственному музею Востока серию из 55 гравюр, выполненных в технике цветного офорта. Они были созданы на темы «Гэндзи-моногатари», японского романа начала XI века. Художник представил свое авторское видение отдельных сюжетов и персонажей знаменитого произведения. Его трактовки, лаконичные, но чрезвычайно выразительные, отличаются оригинальностью индивидуального осмысления. Хироаки Мияяма создал новую яркую изобразительную версию классического романа, в которой он, используя сложную печатную технику, выразил свое отношение к таким вечным темам, как любовь, красота, человеческие чувства и взаимоотношения.

**Шульга Даниил Петрович**

кандидат исторических наук,

старший преподаватель СИУ РАНХиГС при Президенте РФ

(г. Новосибирск)

**Могильник при городище Аолуньсуму как комплексный источник изучения несториан в эпоху Юань**

Могильник у городища Аолуньсуму (хошун Дархан-Муминань городского округа Баотоу, Внутренняя Монголия, КНР) расположен примерно в километре к северо-востоку от него. Погребений здесь выявлено несколько сотен (точную цифру установить сложно, в том числе из-за отсутствия чёткой планировки некрополя). На поверхности могил присутствуют невысокие каменные кольца 3–6 м в диаметре. При раскопках были обнаружены каменные плиты со слабо выраженными канавками. Возможно, это несторианские надгробия, подвергшие эрозии. Часть плит сохранилась лучше, на их торце прослеживается характерный растительный орнамент с христианскими символами.

В 1974 г. было вскрыто одно из наиболее представительных погребений. Диаметр каменного кольца здесь сравнительно невелик – 3,2 м. Могила представляет собой вертикальную яму глубиной 2,2 м. Захоронение было ограблено еще в средневековье, из-за чего в заполнение попало большое количество камней. Судя по многочисленных сохранившимся кирпичам, погребальная камера была выстроена именно из них. Были обнаружены фрагменты бересты, которые китайские исследователи трактовали как стельки. К северу от погребения найден сломанный надгробный памятник высотой 1,2 см и шириной 0,4 см. На нём сохранилась трёхъязычная надпись (на китайском, монгольском и сирийском) и изображение креста. Иероглифы расположены в два ряда, текст гласит: «亡化年三十六岁，泰定四年六月二十四日», что можно перевести как «почил в тридцать шесть лет, в двадцать четвёртый день шестого месяца четвёртого года правления Тайдин-ди». Напомним, что последний правил в 1323–1328 гг. Усопший принадлежал к племени онгутов, его имя по-китайски передано как «阿兀剌编帖木郏思» (Аулабянь Темуцзясы). Он сделал хорошую карьеру и долгое время имел звание даругачи, очевидно, контролировал чиновников не-монголов в пригородах столицы [1, c. 202–203].

Таким образом, малоизвестный в отечественной науке могильник из хошуна Дархан-Муминань даёт нам не только археологические, но и эпиграфические источники изучения христианства в Северном Китае, проделавшего огромный путь от Восточной Римской империи до Поднебесной.

**Щетина Мария Викторовна**

старший научный сотрудник Отдела зарубежного искусства

Саратовского государственного музея имени А. Н. Радищева

(г. Саратов)

**Статуэтка «Мадонна с Младенцем» из собрания Радищевского музея как пример взаимного влияния культур Востока и Запада**

Статуэтка «Мадонна с младенцем» поступила в музей в 1928 году из Ленинградского отделения Государственного музейного фонда как «произведение немецкого мастера конца XVI века».

Работа исполнена, без сомнения, очень опытным резчиком, но, в то же время, производит двойственное впечатление. Иконография вполне соответствует традиционному каноническому образу Мадонны. Однако сильный изгиб кисти правой руки, держащей цветок, трактовка складок плаща Мадонны отличаются от манеры не только немецких, но и мастеров других европейских школ.

М. Я. Крыжановская (ГЭ), к которой мы обратились за консультацией, обратила внимание на сходство нашей работы с произведениями, исполненными в португальских колониях в Индии местными мастерами по европейским образцам. У этих статуэток очень своеобразный и легко узнаваемый тип лица: широкий овал с правильными чертами, широко расставленные миндалевидной формы глаза, полуприкрытые веками, твёрдый маленький рот, со слегка выпяченной нижней губой над крутым подбородком. Сильный изгиб кисти правой руки Мадонны, нетипичный для произведений европейских мастеров, часто встречается в живописи и скульптуре Индии.

Манера драпировки плаща Мадонны вокруг фигуры – наброшенный на левое плечо, он на спине опускается наискосок до середины правого бедра и впереди вновь поднимается к левому плечу, также больше напоминает индийское сари, нежели европейскую одежду. В традициях индийской скульптуры исполнены и складки плаща – упорядоченно-параллельные, гибких, но при этом очень жесткие, словно гофрированные.

«Мадонна с младенцем» из собрания нашего музея дает образное представление о стиле и характере работ, созданных в христианских восточных колониях.