к 100-летию
ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ВОСТОКА

МУЗЕЙ 100 ВОСТОКА

АРХЕОЛОГИЯ
•
СКУЛЬПТУРА
•
ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА
•
ОДЕЖДА, КОВРЫ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТКАНИ
•
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО

Москва
2018

УДК 069(091)
ББК 79.13
М 894

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

Печатается по решению редакционно-издательского совета Государственного музея Востока

КНИГА ИЗДАНА ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ
БОРИСА НИКОЛАЕВИЧА ФИЛИППОВА
и МАРГАРИТЫ ГЕНРИХОВНЫ ЧЕРНИХОВСКОЙ

Редакционно-издательская подготовка книги
осуществлена в издательстве «ГОНЗО»,
г. Екатеринбург

ISBN 978-5-904577-66-7

© Государственный музей Востока, 2018
© Авторы статей и аннотаций
© Издательство «Гонзо», дизайн, 2018

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

Государственный музей Востока (ГМВ) в Москве является единственным музеем России, специализирующимся на собирании, хранении, изучении, экспонировании и популяризации произведений искусства Востока. В его собрании представлены памятники искусства и художественной культуры более чем 100 стран и народов Азии и Африки.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МУЗЕЯ

Официальной датой создания музея считается 30 октября 1918 г. В этот день на заседании президиума Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Народном комиссариате просвещения после доклада Павла Павловича Муратова, председателя Комиссии музеев восточного искусства, было принято решение о создании в Москве музея «Ars Asiatica». Основу нового музея составили коллекции предметов искусства Ближнего и Дальнего Востока из Национального (Государственного) музейного фонда, музея бывшего Строгановского училища, национализированных ковровых и антикварных магазинов, приобретенные частные собрания. Первоначально музей «Ars Asiatica» разместился в двух залах Исторического музея на Красной площади. В сентябре 1919 г. там открылась выставка, на которой экспонировались, как писала газета «Известия», «китайская, японская и персидская

керамика, ковры персидские, среднеазиатские, кавказские и китайские, ткани персидские и китайские, персидские миниатюры, японские гравюры на дереве, китайская живопись и т. д.». Директором музея был назначен Федор Владимирович Гогель, «было постановлено устроить Музей искусства Востока из двух отделов — Дальнего Востока и Ближнего Востока».

После нескольких лет переездов из одного временного пристанища в другое в ноябре 1929 г. было принято решение о передаче музею церкви Святого Пророка Божия Илии на Воронцовом Поле, на тот момент занятой под склад чая. После обустройства и приемки здания в эксплуатацию в ноябре 1931 г. в нем открылись первые временные выставки, а спустя год — постоянные экспозиции Государственного музея восточных культур (ГМВК), как с 1925 г. стал называться музей.

В начале Великой Отечественной войны, в июле 1941 г., экспозиции и фонды музея были свернуты, упакованы и частично убраны в подвал, частично эвакуированы в Новосибирск и Соликамск. В ноябре 1944 г. коллекции возвратились из эвакуации, и 25 мая 1945 г. ГМВК открыл восстановленные постоянные экспозиции искусства республик Советского Востока, Китая, Индии и Японии.

В 1962 г. Музей восточных культур был переименован в Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ), и это название он сохраняет поныне. В конце 1960-х гг. музею было предоставлено новое здание на Никитском (тогда Суворовском) бульваре, известное москвичам как «Дом Луниных». Работы по его реставрации и приспособлению под музей затянулись более чем на 15 лет, и первая временная выставка — ретроспективная экспозиция работ Николая и Святослава Рерихов — открылась только в 1984 г.

В 1990 г. для посетителей открылись экспозиции «Искусство Кореи» и «Искусство Китая», в 1991 г. — «Искусство Японии», в 1992 г. — «Искусство стран Юго-Восточной Азии», в 1993 г. — «Декоративно-прикладное искусство Кавказа», «Декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Казахстана», «Искусство народов Севера и Сибири», «Изобразительное искусство Кавказа и Средней Азии», в 1998 г. — «Искусство стран Центральной Азии (Тибет, Монголия, Бурятия)», в 2000 г. — «Искусство Ирана» и «Искусство Индии». В 2007 г. в небольшом зале была устроена экспозиция «Искусство Древнего Египта», сменившаяся в 2011 г. экспозицией «Искусство Афганистана». В 2013 г. в новых залах открылась экспозиция «Религии и культы домусульманской Средней Азии», в которой представлены археологические коллекции музея (в 2001 г. по принципу «открытого хранения» была организована «Особая кладовая», где с 2014 г. можно ознакомиться с археологическими коллекциями Северного Кавказа).

МУЗЕЙ ВОСТОКА СЕГОДНЯ

На сегодняшний день в музейный комплекс входят «Дом Луниных» — главное здание музея с залами постоянных экспозиций и временных выставок, библиотекой, лекторием и служебными помещениями (Никитский бульвар, д. 12-а); прежнее здание музея (ул. Воронцово Поле, д. 16, в настоящее время начат процесс его возвращения Русской Православной церкви), где расположены хранилище и реставрационные мастерские; филиал «Музей Рерихов» в Усадьбе Лопухиных (Малый Знаменский переулок, вл. 3/5); два павильона на территории Выставки достижений народного хозяйства (просп. Мира, д. 119, стр. 13 и 179), где после реставрации и приспособления в «открытом хранении» будут размещены фонды музея, реставрационные мастерские и дополнительные выставочные залы.

В 1985 г. в Майкопе (Республика Адыгея) был создан Северокавказский филиал Государственного музея Востока (СКФ ГМВ). Под его размещение было выделено здание Дома пионеров и школьников (постройка 1908 г., бывшая армянская церковь), находившееся в аварийном состоянии. После завершения масштабных работ по реставрации и реконструкции в октябре 2010 г. состоялось торжественное открытие филиала.

Зданию на Никитском бульваре более 200 лет. В 1802 г. генерал-лейтенант П. М. Лунин (дядя известного декабриста М. С. Лунина) приобрел здесь участок земли с усадьбой, принадлежавшей до этого Путятиным. На месте палат начала XVIII в. архитектор Е. С. Назаров выстроил трехэтажный главный корпус, который сгорел во время московского пожара 1812 г. Создание ансамбля началось в 1814 г., и к концу 1818 г. были возведены одно- и двухэтажные постройки и новый двухэтажный флигель, который стал жилым домом Луниных. По

Экспозиция «Искусство Центральной Азии»

искусствоведческой традиции и стилистическим признакам автором проекта усадьбы считается известный архитектор Д. И. Жилярди. Архитектурный ансамбль «Дома Луниных» является прекрасным образцом классицистической застройки послепожарной Москвы, и его по праву называют жемчужиной Никитского бульвара. В 1821 г. дом был продан Коммерческому банку для устройства его московской конторы. Здесь располагались жилые квартиры служащих, операционный зал и парадные помещения, в том числе зал для торжественных приемов. Банк (с 1859 г. — Государственный банк) размещался в здании до 1917 г.

Указом Президента Российской Федерации от 18 декабря 1991 г. Государственный музей Востока был включен в список особо ценных объектов культурного наследия Российской Федерации. В настоящее время среди сотрудников музея пять докторов и двадцать пять кандидатов наук. В музее имеется большая научная библиотека, в фондах которой находятся редкие издания по восточному искусству, в музейном лектории организованы циклы лекций по истории и культуре стран Востока, работают кружки и театральные студии.

КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ

Число музейных предметов основного фонда составляет более 70 тысяч, более четырех тысяч предметов выделены в научно-вспомогательный фонд и около 64 тысяч предметов из археологических коллекций приняты в музей по коллекционным описям. Коллекции музея скомплектованы по регионам (Дальний Восток, Ближний и Средний Восток, Юго-Восточная, Южная, Центральная и Средняя Азия, Северный Кавказ и Закавказье, Сибирь и Крайний Север, Северная и Тропическая Африка и пр.), по отдельным странам и народам, по материалам и т. д. Большинство предметов — оригинальные произведения искусства, предметы быта и этнографии, датирующиеся от эпохи неолита до наших дней.

Собрание музея формировалось из передач Национального (Государственного) музейного фонда, приобретений и даров известных собирателей П. И. и С. И. Щукиных, А. А. Брокара, Л. К. Зубова, И. С. Остроухова, А. К. Фаберже, Б. О. Гавронского, Н. С. Мосолова, П. П. Кончаловского, А. М. Позднеева, В. Г. Тардова, К. Кэмпбелл-Стиббе, В. С. Калабушкина и О. М. Гурьян, И. Э. Грабаря, А. С. Коломиец, А. И. Смирнова, Б. Н. Кастальского

и др.; восточных коллекций и предметов из других музеев и археологических экспедиций — Государственного исторического музея, Румянцевского музея, Первого и Пятого пролетарских музеев, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, музея бывшего Строгановского училища, Политехнического музея и Центрального музея народоведения в Москве, музеев Таганрога, Калуги, Читы, Ялты, Иваново-Вознесенска, музея-усадьбы «Остафьево», Исторического музея АН Туркменской ССР, Хорезмской археолого-этнографической экспедиции Института этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, Ставропольской, Северо-Кавказской и Маргианской археологических экспедиций Института археологии РАН, Красноярской археологической экспедиции МГУ им. М. В. Ломоносова и др.

В 1950—1970-е гг. в музей поступили тысячи произведений профессионального и народного искусства Китая, Индии, Монголии, Вьетнама и других стран Азии, а также советских республик Средней Азии и Кавказа, приобретенные с грандиозных выставок, проходивших в Москве и Ленинграде, либо полученные в дар от посольств и дипломатических миссий. Важнейшим источником пополнения коллекций были научно-собирательские и археологические экспедиции музея в республики Средней Азии, Кавказа и восточные регионы России, проводившиеся сотрудниками музея.

За сто лет существования музея в нем сложились большие и разнообразные коллекции произведений искусства народов дальнего и ближнего зарубежья. Так, собрание произведений китайского искусства насчитывает более двух десятков тысяч предметов. В него входят изделия из камня и бронзы эпохи Чжоу, бронзовые предметы и погребальная скульптура эпох Хань и Тан. Музею принадлежит одна из лучших в стране коллекций китайского фаянса и фарфора XVIII–XX вв. Интересны собрания художественных ремесел из расписных и резных лаков, перегородчатой эмали, слоновой кости, цветных камней и других материалов. Музей располагает большим собранием гравюр, лубочных картин и живописных произведений, среди которых следует отметить произведения таких мастеров, как Чоу Ин, Ци Байши, Сюй Бэйхун.

В японской коллекции ценнейшими являются памятники деревянной скульптуры XII–XVII вв. и живописи XVII — середины XVIII в. Гравюра на дереве представлена работами десятков известнейших мастеров, в том числе Китагавы Утамаро и Кацусики Хокусая. В музее хранится одна из самых больших в стране (свыше 500 фигурок) коллекций миниатюрной скульптуры — *нэцкэ* и *окимоно* (XVII — начало XX в.). Собрание включает разнообразные изделия из фарфора и фаянса, дерева и лака, эмалей-клуазоне и других материалов. Особое место занимает коллекция современной живописи *нихон-га*, признанная японскими специалистами одной из лучших в Европе, и разнообразные предметы декоративно-прикладного искусства.

Гордость музейного собрания — коллекция произведений искусства Ирана. Она насчитывает несколько тысяч предметов, датирующихся от XII–VII вв. до н. э. до первой половины XX в. Это изделия из керамики, камня и бронзы, полудрагоценных камней, монеты, расписные изразцы, столовая и парадная посуда, изготовленная в мастерских Рея, Кашана, Султанабада. В фондах и экспозиции представлены редчайшие образцы художественных тканей, книжной миниатюры, памятники изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Великолепна коллекция иранской станковой живописи эпохи Каджаров.

Искусство Индии представлено буддийской и индуистской бронзовой и каменной скульптурой, разнообразными изделиями из керамики, металлов, дерева, слоновой кости, тканями, вышивками и пр. Особенную гордость собрания составляет большая коллекция книжной миниатюры, принадлежащая прославленным школам живописи XVI–XVIII вв. — могольской, *пахари*, *кангра* и др.

Памятники искусства Непала и Шри-Ланки немногочисленны, но и они позволяют познакомиться с древними культурами этих стран Азии.

К началу 1920-х гг. относится формирование коллекции стран Центральной Азии. Это одежда и ювелирные украшения, живопись и скульптура, ковры и вышивки. Особую ценность имеют многочисленные культовые памятники северного буддизма — ламаизма. По разнообразию алтарных украшений, музыкальных инструментов, икон-*тханка*, написанных на холсте, шелке и бумаге, произведений глиняной, деревянной и бронзовой скульптуры эта коллекция стоит на одном из первых мест среди российских и европейских музеев.

В 1970–1990-е гг. на базе единичных и случайных предметов постепенно сформировались интересные коллекции стран Юго-Восточной Азии (Вьетнам, Камбоджа, Индонезия, Бирма, Таиланд, Лаос) и Кореи.

Зал временных выставок. Археологическая выставка «Калейдоскоп истории»

Тропическая Африка представлена памятниками искусства народов, населяющих Камерун, Бенин, Конго, Мали, Эфиопию.

Одно из важнейших мест в музейном собрании занимают традиционные ремесла и современное искусство ближайших восточных соседей России. Собирательский и научный интерес к ним возник уже в ранние годы существования музея, а первыми поступлениями в его фонды стали ковры и ковровые изделия XVIII–XIX вв. из Туркмении и Азербайджана. В последующие годы коллекции декоративно-прикладного искусства стран и народов Северного Кавказа, Закавказья, Средней Азии и Казахстана интенсивно росли. В 1980-е гг. было положено начало коллекциям искусства и ремесел чукчей и эскимосов Крайнего Севера, бурят и якутов Южной и Восточной Сибири, нанайцев, нивхов и других народов Приамурья.

Собрание произведений современной живописи, графики и скульптуры Кавказа и Средней Азии в музее насчитывает свыше шести тысяч предметов. Изобразительное искусство Узбекистана представлено творчеством крупнейших художников — А. Волкова, У. Тансыкбаева, А. Николаева (Усто Мумин), П. Бенькова. Природа и культура Туркмении стали источниками вдохновения Р. Мазеля, Б. Нурали, И. Клычева. У истоков казахской живописи и графики стояли Н. Хлудов, А. Кастеев, П. Зальцман, Е. Сидоркин. Особую роль в становлении современной живописи Киргизии сыграло творчество С. Чуйкова, Г. Айтиева, Л. Ильиной, Таджикистана — В. Боборыкина и Б. Джумабаева. К первым национальным художникам Азербайджана принадлежат А. Азимзаде, К. Ханларов, Ш. Мангасаров, С. Саламзаде, Г. Калустов, С. Бахлулзаде. Виднейшими мастерами грузинской живописи конца XIX — первой половины XX в. по праву считаются Н. Пиросманишвили, Г. Габашвили, В. Гудиашвили, Е. Ахведиани, В. Бебутова-Габуния, Д. Квирикашвили, И. Тоидзе, С. Кобуладзе, Д. Какабадзе. К классикам армянского изобразительного искусства бесспорно относятся М. Сарьян, Е. Татевосян, Е. Кочар, А. Бажбеук-Меликян, А. Коджоян, И. Каролян, В. Элибекян. В музее представлены живописцы и графики Сибири, ставшие основоположниками этих видов искусства у себя на родине, — алтаец Г. Чорос-Гуркин, бурят Ц. Сампилов и др. Особое место в музейном собрании занимает коллекция живописных произведений выдающихся русских художников Н. К. и С. Н. Рерихов.

Пополнение и расширение авторского и тематического состава коллекций произведений искусства и культуры Востока продолжается.

1
2
3
4
5

АРХЕОЛОГИЯ

1. СОСУД В ВИДЕ РОГА С ПРОТОМОЙ ПЕГАСА

Адыгея, могильник Уляп, 1-я пол. IV в. до н. э.
Серебро, позолота

Инв. № 37 М-IV

Серебряный с позолотой сосуд в форме рога отличается выдающимся художественным уровнем. Нижняя часть сосуда оформлена протомой (передняя часть тулова) крылатого галопирующего взнузданного коня Пегаса, а верхняя украшена фризом со сценами гигантомахии (мифологической битвы богов и гигантов) и орнаментом в виде цветов лотоса и пальметт с волютами. Протома выполнена с присущим греческому искусству реализмом: тщательно проработана мускулатура животного, выделены пряди гривы, видны вздувшиеся вены на морде. Скорее всего, уникальный сосуд был изготовлен в середине V в. до н. э. греческими мастерами в Аттике и позднее попал, возможно в качестве дипломатического дара, к меотскому вождю. Предмет был найден в кургане-святилище, где проводились церемонии, связанные с поминальным культом, и где сосуд был принесен в жертву местному божеству.

2. РИТОН С ПРОТОМОЙ ГРИФОНА

Туркмения, городище Старая Ниса, III–IV вв. до н. э.
Слоновая кость

Инв. № 3948 III

Ритон, сосуд для питья вина, был найден в сокровищнице на городище Старая Ниса на территории современного Туркменистана в составе большого сервиза, предназначавшегося, вероятно, для пиров либо царя, либо знатной особы. Эта группа сосудов выполнена в сложной хрисоэлефантинной технике с использованием слоновой кости, металла, полудрагоценных камней. Первоначально нисийские ритоны были раскрашены. Внизу ритон завершается протомой в виде рогатого крылатого львино-грифона — символа царской власти в Ахеменидской империи. Вероятно, через несколько веков после падения Ахеменидской державы, в пору владычества парфян, этот символ был использован мастером для выражения идеи преемственности власти правителей данного региона.

3. КРЫШКА СОСУДА

Туркменистан, городище Калалы-Гыр 2, IV–II вв. до н. э.
Глина, обжиг

Инв. № 848 Кр-IV

На внешней стороне крышки крупного хозяйственного сосуда в профиль, в технике рельефа, изображена фигура полиморфного фантастического существа, шагающего вправо. Это четвероногое копытное животное с головой человека и распахнутыми за спиной крыльями. В научной литературе образ крылатого копытного животного с человеческой головой в повязке или короне отождествляется с одним из полубожеств иранского пантеона — Гопатшахом, человеком-быком, покровителем крупного рогатого скота и охранителем вод.

4. ОССУАРИЙ

Узбекистан, городище Дурмен-тепе, VII в. н. э.
Глина, обжиг

Инв. № 624 Кр-IV, 632 Кр-IV

Оссуарии — специальные керамические сосуды для захоронения по зороастрийскому обряду очищенных человеческих костей. Изделие, найденное в некрополе в окрестностях городища Дурмен-тепе, относится к оссуариям ящичного типа, наиболее распространенным в эпоху раннего Средневековья на территории Согда — исторической области на территории современных Узбекистана и Таджикистана. Оссуарий декорирован лепными колонками по углам и резными канелюрами по верхнему краю. Стенки украшены аркадной композицией, обрамленной поясом из вьющегося многолепесткового побега. В арках изображены стоящие фигуры божеств согдийского пантеона. Четырехскатная крышка орнаментирована растительным узором, а ее вершину венчает женская голова: овальное лицо с миндалевидными глазами, тонкими губами и большим выступающим носом с горбинкой; косы, сложенные на макушке, калачиком спадают на плечи. Изображения на стенках и крышке были отдельно оттиснуты в специально изготовленных для этого формах-*калыпах*.

5. МАСКА ПОГРЕБАЛЬНАЯ

Хакасия, Койбальский чаатас, I–IV вв. н. э.
Гипс, формовка, раскраска

Инв. № 9003 III

Погребальные маски — одна из отличительных черт таштыкской археологической культуры, существовавшей на территории Южной Сибири во II в. до н. э. — V в. н. э. Основными памятниками этой культуры являются погребения в наземных склепах. Для изготовления погребальной маски на лицо умершего, предварительно покрытое тканью, наносили три-четыре слоя гипса, который после высыхания раскрашивали. Белый цвет фона указывает на принадлежность маски женщине. Таштыкские погребальные маски являются уникальным явлением в мировой культуре: на рубеже эпох они изготавливались лишь на Апеннинском полуострове (Древний Рим) и в степях Хакасско-Минусинской котловины.

6. ДЕТАЛИ ГАРПУНА: «КРЫЛАТЫЙ ПРЕДМЕТ» (СТАБИЛИЗАТОР), ГОЛОВКА ГАРПУННОГО ДРЕВКА, НАКОНЕЧНИК ГАРПУНА

Чукотка, Эквенский могильник, 1-е тыс. н. э.
Моржовый клык

Инв. № 764 Др-IV, 765 Др-IV, 1002 Др-IV

Основой существования носителей древнеэскимосских культур, обитавших на побережьях Тихого и Ледовитого океанов, была охота на морского зверя. Главным орудием арктических зверобоев и поныне остается составленный из нескольких деталей гарпун с поворотным наконечником. Гарпунный комплекс из находок археологической экспедиции ГМВ относится к древнеберингоморской культуре, бытовавшей на территории Чукотки в 1-м тыс. н. э. — время расцвета древнеэскимосского изобразительного творчества, прежде всего косторезного искусства. Древнеберингоморские изделия отличаются своеобразием пластического решения и тончайшей орнаментальной гравировкой. Основные детали гарпуна, имевшего особое ритуально-магическое значение, всегда декорировались. Древнеберингоморский гарпун включал специфическую деталь — тыльный насад своеобразной формы, служивший для сцепления орудия с копьеметалкой и получивший условное название «крылатый предмет».

7. НАВЕРШИЕ ШТАНДАРТА

Иран, Луристан, VIII–VII вв. до н. э.
Бронза, литье, резьба

Инв. № 4452/1–2 II

В горной области Луристан на юго-западе Ирана была открыта самобытная древняя культура, датирующаяся XII–VII вв. до н. э., для которой характерно обилие изделий из бронзы с прекрасно выполненными изображениями реальных животных, фантастических существ и неизвестных божеств. Их создатели виртуозно владели техникой обработки металлов, знали способ литья по утраченной восковой модели, изготавливали оружие, детали конской упряжи и другие изделия — как для себя, так и для заказчиков, в числе которых были цари и вожди различных племен. Среди созданных древними луристанцами изделий особенно выделяются вотивные навершия штандартов в виде антропоморфных божеств, окруженные птицами, зверями и фантастическими хищниками. На одном из таких наверший центральная антропоморфная фигура с раскинутыми руками сжимает шеи зверей, расположенных по обе стороны от нее.

8. КУБОК

Китай, династия Шан (XVI–XII вв. до н. э.)
Бронза, литье

Инв. № 6190 I

Кубок *гу*, с помощью которого совершалось возлияние жертвенного вина, относится к памятникам эпохи бронзы из бассейна реки Хуанхэ. В раскопанных здесь богатых царских гробницах найдены многочисленные бронзовые сосуды, оружие, изделия из мрамора и нефрита. Кубок выполнен в виде изящного цветка: плавно сужаясь от донца к середине тулова, а затем снова расширяясь, он завершается вверху раструбом. Орнаментация включает узор *лэйвэнь* и четыре выпуклых вертикальных ребра в центре тулова, которые, не нарушая строгих пропорций предмета, как бы ориентируют его по сторонам света, подчеркивая космогонический смысл декора. На поверхности заметны следы патины — проявления окислов меди, образующих красивый мраморовидный узор.

СКУЛЬПТУРА

9. ГОЛОВА МУЖЧИНЫ

Узбекистан, городище Гяур-кала, III–IV вв. н. э.
Глина, лепка, моделирование, подрезка острым инструментом

Инв. № 7258 III

Во II–III вв. н. э. на территории Южного Приаралья существовало крупное государство, известное как государство Хорезмшахов. Оно занимало практически всю территорию дельтовой области крупнейшей среднеазиатской реки Амударьи. Рубежи державы защищали крепости, одной из которых была Гяур-кала, возведенная на отрогах невысокого хребта Султан-Уздаг на правом берегу Амударьи. Во время раскопок этого памятника, которые проводились Хорезмской археолого-этнографической экспедицией АН СССР в 1952 г., в стрелковой галерее крепостной стены была найдена замурованная голова от мужской фигуры, изготовленная из тщательно промешанной сырой глины с добавлением гипса. Вероятно, статуя когда-то украшала один из парадных залов крепости и является одним из лучших образцов реалистической портретной скульптуры древнего Хорезма. Изображен мужчина смешанного европеоидно-монголоидного облика, в высоком головном уборе усеченно-конической формы. В мочке левого уха имеется отверстие, в которое когда-то, вероятно, была вставлена серьга. Возможно, это скульптурный портрет вождя либо наместника, правившего в крепости. Это замечательное произведение хорезмийских скульпторов дает возможность представить реальный облик хорезмийца того времени.

10. ГОЛОВА БУДДЫ

Узбекистан, Старый Термез, буддийский культовый центр Кара-тепе, II–III вв. н. э.
Глина, матерчатая прокладка, ганч

Инв. № 724 Кр-IV

Скульптура Будды, от которой сохранилась, к сожалению, только голова, украшала одно из сооружений буддийского культового центра, располагавшегося неподалеку от древнего Термеза. Весьма вероятно, что скульптура была изготовлена местными мастерами, работавшими с традиционными для Средней Азии материалами, глиной и *ганчем* (разновидность гипса или алебастра) в традиционной для эллинистического мира технике — штамповке в разных матрицах отдельных частей, которые затем собирались, моделировались и раскрашивались. На лбу скульптуры имеется углубление, в котором находилась вставка, скорее всего, из драгоценного камня, изображающая *урну* — один из признаков, отличавших Будду от обычных людей. Голова Будды покрыта позолотой, что должно было символизировать особые качества основателя учения. За головой прикреплен нимб, или ореол, с лучами (*мандорла*), который также был отличительной чертой образа Будды.

11. БУДДА

Гандхара, IV–V вв. н. э.
Ганч со следами росписи

Инв. № 10741 II

Буддизм, возникший на севере Индии в V–IV вв. до н. э., — одна из самых древних мировых религий. С течением времени образы буддийского вероучения, в том числе с целью его распространения, стали воплощаться в изобразительном искусстве. Традиционно считается, что одним из центров формирования антропоморфного образа Будды была Гандхара — регион в северо-западной части Индостана, причем массовое появление изображений Будды в образе человека относится к первым векам нашей эры. Скульптура, выполненная из *ганча*, являлась, вероятно, оформлением буддийской культовой постройки. Будда изображен стоящим прямо, одетым в нижнюю юбку *антаравасаку* и монашеский плащ *уттарасангу* с характерными крупными складками. Показана одна из «великих отметок», *лакшан*, Будды — *ушниша* (выступ на темени), а также *мандорла* (нимб или ореол) за головой. Складчатое одеяние, напоминающее римскую тогу, и положение рук Будды («поза философа») относятся к чертам, характерным для эллинистической иконографии, под влиянием которой возникла и развивалась гандхарская скульптура.

12. БУДДА НА ЛОТОСОВОМ ПОСТАМЕНТЕ

Китай, династия Северная Ци, 550–577 гг. н. э.
Известняк, роспись, позолота

ГМВ КП 54235

Скульптура Будды является иллюстрацией одного из интереснейших этапов в развитии буддийской иконографии в Китае. Будда изображен стоящим на лотосовом троне. Правой рукой, опущенной вниз, он держит край одеяния. Левая рука, поднятая вверх, также держит край одежды. У него овальное лицо с крупными чертами, миналевидные глаза почти закрыты, губы сложены в легкую улыбку, крупные уши имеют длинные мочки. Открытые части тела: лицо, руки, ступни ног — были когда-то покрыты позолотой. Волосы переданы рельефными улиткообразными завитками, выкрашенными в синий цвет. Одной из характерных особенностей изображения является сильно сглаженная *ушниша*, что иногда встречается в буддийской иконографии Китая времени правления династии Северная Ци (550–577). Монашеский плащ имеет круглый вырез, покрывает оба плеча скульптуры и плотно облегает фигуру, подчеркивая форму тела. Кроме скульптурной моделировки, одежда была расписана прямоугольниками красного, зеленого, охристого и синего цвета, что должно было имитировать лоскутное монашеское одеяние.

13. ГОЛОВА БУДДИЙСКОГО МОНАХА

Мьянма, пров. Сагайн, XIV в.
Мрамор, резьба, роспись, позолота

Инв. № 7723 II

Голова монаха была обнаружена на территории буддийского комплекса Каунхмудо в Сагайне, центре одноименной провинции в Верхней Мьянме. В XIV в., после падения Пагана, средневековой столицы страны в XI–XIII вв., Сагайн стал на некоторое время одним из крупных центров власти. В художественной сфере того времени господствовали разработанные паганскими мастерами буддийские каноны. В иконографии получил распространение тип скульптурной композиции «Учитель в окружении учеников», фрагментом которой, вероятно, и является прекрасно изваянная голова монаха из собрания музея. Его спокойное и кроткое лицо, полуприкрытые в медитации глаза, легкая улыбка на узких губах и удлиненные мочки ушей — все это напоминает образы будд. Отсутствуют лишь *ушниша* и завитки волос, так как традиционно учеников Будды изображают бритоголовыми.

14. ГУАНЬИНЬ

Китай, период Сун (960–1279)
Дерево, резьба

Инв. № 8197 I

В Китае буддизм начал распространяться с первых веков новой эры и в IV–V вв. утвердился как учение *махаяны* (букв. «большая колесница»). Для его адептов главной была идея спасения всех без исключения живых существ. На этом пути им помогают *бодхисаттвы* (букв. «обладающие просветленной сущностью») — святые, наделенные безграничным состраданием и любовью к людям и отказавшиеся ради их спасения от индивидуального достижения *нирваны*. Складывается обширный буддийский пантеон божеств и особая буддийская иконография в изобразительном искусстве. *Бодхисаттва* Гуаньинь (женская ипостась Авалокитешвары) почитается в Китае представителями всех религиозных направлений, которые верят в ее чудодейственную силу и мудрость. Это заступница на небесах за всех страждущих, избавляющая от болезней и несчастий. Но прежде всего ей поклоняются как матушке «чадоподательнице», молясь о ниспослании потомства. Скульптура происходит из деревенского храма и представляет собой редчайший образец деревянной пластики. При несовершенных пропорциях — слишком короткие ноги, большая вытянутая голова с локонами, ложащимися на плечи, — ее образ полон умиротворения и гармонии, во многом благодаря плавному абрису и выражению лица. В руке она держит мухогонку — атрибут, позаимствованный у даосов и, таким образом, отражающий религиозный синкретизм, свойственный китайскому средневековому мировоззрению. Мухогонка является знаком категории *увэй* — «недеяния».

15. ФУГЭН НА СЛОНЕ

Япония, кон. XII в.
Дерево, лак, металл, кожа, жемчужина (?), резьба, штамповка, роспись красками и лаком

Инв. № 506 I

Уникальным памятником японской средневековой храмовой скульптуры является хранящаяся в музее деревянная статуя *бодхисаттвы* Фугэн, выполненная, вероятно, в конце XII в. в традициях знаменитого скульптора середины XI в. Дзётё. Фугэн, или Фугэн *босацу*, — *бодхисаттва* Самантабхадра (санскр. «великодушный», «всеблагой»), легендарный сподвижник Будды Гаутамы, покровитель изучающих буддийское учение (*дхарму*). В японском эзотерическом буддизме он воплощал дух просветления, и в народе его почитали под именем Фугэн Эммэй *босацу*. Считалось, что он приносит удачу и долголетие. В иконографической традиции *бодхисаттва* приобрел облик прекрасного юноши, восседающего на лотосовом троне, установленном на слоне. Руки сложены в жесте *анджали*, что означает моление или почтение. Мягкая пластичность и спокойная завершенность форм, текучесть складок, легкие, словно тающие линии контура подчеркивают особую камерность образа, глубокую эмоциональность при внешней сдержанности.

16. БУДДА АМИДА

Япония, XIII в.
Дерево, лак, позолота, резьба

Инв. № 505 I

Будда Амида (санскр. Амитабха, яп. Амида-буцу, или Амида Нёрай, «неизмеримый свет»), Будда всепроникающего света, владыка Западного края — «Чистой земли» или «Края вечной радости», — куда попадают после кончины благочестивые праведники. Начало культа Амида-буцу в Японии восходит к VI в., а позднее, в X–XI вв., грезы о прекрасной обетованной земле и ее повелителе, который, согласно учению, дал клятву спасти от страданий всех, уповающих на его безграничное милосердие, приобретают огромную популярность в среде аристократов.

Фигура стоящего будды Амида — блестящий образец японской деревянной пластики, выполненный в стиле *аннамиё*, родоначальником которого был мастер Кайкэй (раб. 1185–1220). Оставаясь в жестких рамках буддийского канона, скульптор создавал произведения, которые отличались сдержанностью и благородством, удивительной гармонией величавого достоинства и завораживающей грации. В его творчестве органично соединились тенденция к реалистической трактовке фигуры и декоративные элементы, заимствованные из китайского изобразительного искусства. В течение многих веков изображения Амида-буцу в стиле *аннамиё* считались идеалом красоты, а модели Кайкэя с большим или меньшим успехом воспроизводились буддийскими скульпторами вплоть до XIX в. Произведение из музейного собрания близко статуям из храма Сайхоин в Нара, выполненным мастером в начале XIII в. Скульптура вырезана из дерева и покрыта золотым и красным лаком, ныне частично утраченным.

17. ПАДМАПАНИ

Непал, XVII в.
Филит, резьба, шлифовка, роспись

ГМВ КП 54240

Скульптура изображает *бодхисаттву* Падмапани, одну из ипостасей *бодхисаттвы* Авалокитешвары, олицетворяющего идеал сострадания и выполняющего в буддизме функции спасителя. Падмапани стоит на лотосовом троне. Его правая рука опущена в жесте дарения (*варада*), а левая держится за стебель лотоса, прорастающий у его ног. Цветок лотоса, имеющий многозначную символику в буддизме, является одним из основных атрибутов Падмапани. Как и положено *бодхисаттвам*, Падмапани отличают знаки царского достоинства: корона, ювелирные украшения и атрибуты его божественной природы — фигуру *бодхисаттвы* окружает ростовая *мандорла*, за его головой расположен нимб. Иконография изображения позволяет относить скульптуру к одной из художественных школ гималайского региона, существовавшей на территории современного Непала.

18. КУАН АМ

Вьетнам, XVIII в.
Дерево, резьба, лак, позолота

Инв. № 20069 I

Бодхисаттва милосердия Куан Ам относится к наиболее почитаемым персонажам буддийского пантеона во Вьетнаме, где она традиционно предстает в женском облике. По легенде Куан Ам была любимой дочерью одного из правителей первой вьетской династии Хунгов. Узнав о решении отца выдать ее замуж, она бежала в горный монастырь и стала монахиней, получив со временем известность как прославленная целительница. За добродетельность и многочисленные благие деяния Куан Ам была причислена к лику святых. Существует несколько трактовок ее образа, в том числе в виде многорукого персонажа, причем число рук может доходить до тысячи. Скульптура из собрания ГМВ представляет собой прекрасный образец культового искусства Вьетнама XVIII в. Куан Ам показана в виде двенадцатирукой богини, сидящей в позе лотоса. Две ее руки сложены в жесте медитации на коленях, две — в жесте моления у груди, в других она держит магические атрибуты: оружие *ваджру*, глаз (символ всевидения), тыкву-горлянку с чудодейственным лекарственным снадобьем, музыкальные инструменты.

19. ГАНЕША

Таиланд (Камбоджа?), XII — нач. XIII в. (?)
Бронза, литье

Инв. № 10734 II

Скульптура изображает слоноголового Ганешу, сына индуистского бога Шивы и его жены Парвати. Согласно легенде, он родился обычным ребенком, но однажды Шива, рассердившись на непослушного сына, оторвал ему голову и забросил так далеко, что никто не смог ее найти. Затем, чтобы успокоить разгневанную Парвати, отец приставил Ганеше голову слоненка. Необычному малышу брахманы предрекли стать богом мудрости, наук и искусств, покровителем торговцев и путешественников, устранителем всех преград на пути человека. Ганеша представлен в соответствии со сложившимся в Средневековье каноном — в виде толстого человека с большой слоновьей головой. Один бивень у него обломан. Как повествует легенда, Ганеша сам обломил себе бивень, для того чтобы с его помощью записать под диктовку мудреца Вьясы эпическую поэму «Махабхарата». Одежда, состоящая из коротких облегающих штанов и юбочки с драгоценным поясом, а также диадема с коническим навершием напоминают костюмы тайских и кхмерских персонажей в искусстве XII–XIII вв.

20. КРЫЛАТЫЙ ЛЕВ

Индонезия, о-в Бали, кон. XIX в.
Дерево, резьба, роспись, позолота

Инв. № 6666 II

Фантастический крылатый лев *синга амбара* считается на острове Бали грозным защитником от злокозненных сил. Он является также ездовым животным Девы Сангкары — божества-охранителя северо-западной стороны света. Фигуры подобных львов часто служат основанием для опорных столбов храмовых построек, а в традиционном жилом комплексе балийцев помещаются на верхних балках здания *бале дангин*, предназначенного для проведения семейных обрядов. Скульптура льва из коллекции музея является прекрасным образцом традиционной деревянной пластики Бали. Лев изображен с оскаленной пастью, его глаза выпучены, черная грива топорщится острыми пиками, а яркая раскраска, свойственная подобным культовым изделиям, усиливает экспрессивно-устрашающий характер его облика. По представлениям балийцев именно демонические черты охранителей должны отпугивать злых духов.

21. МАНДЖУШРИ

Непал, XVI–XVII вв.
Латунь, серебро, позолота, полудрагоценные камни, золотая паста, литье, инкрустация, раскраска

Инв. № 5164 I

Непальцы в качестве основателя своего королевства особенно почитают *бодхисаттву* мудрости Манджушри (санскр. «величественно прекрасный»). Его скульптурное изображение, несмотря на строгое соответствие канонам буддийского искусства, наполнено необычайной живостью и радостной энергетикой. *Бодхисаттва* сидит в непринужденной позе на пьедестале из двойного ряда ажурных лепестков, одной ногой опираясь на цветок лотоса. Тонкие руки с длинными трепетными пальцами сложены перед слегка изогнутым торсом в жесте *дхармачакраправарта́на* («поворот колеса Учения»). На пышных лотосах около его плеч помещены главные атрибуты Манджушри: меч, «рассекающий тьму невежества», и книга мудрости «Праджняпарамита». Струящиеся складки одежды, венец на голове, ожерелья, браслеты и лотосы украшены вкраплениями цветных камней, создавая вокруг изображения радужное сияние. Скульптура выделяется чрезвычайно высоким качеством литья и тонкой проработкой деталей. Это одно из лучших произведений искусства периода непальской династии Маллов (1200–1769) в собрании музея.

22. ЗЕЛЕНАЯ ТАРА

Монголия, нач. XVIII в., школа Г. Дзанабадзара (?)
Сплав на основе меди, литье, позолота, инкрустация

Инв. № 19929 I

Богиня представлена в традиционной иконографии, восседающей на лотосе, солнечном и лунном дисках. Ее правая нога спускается с трона и покоится на цветке лотоса, символизируя готовность мгновенно прийти на помощь. Левая нога согнута и находится в состоянии покоя (*лалитасана*). В руках она держит концы тонких стеблей лотоса, жестом выражая дарование окончательного просветления. Чрезвычайно выразительна скульптурная форма изображения: грациозный изгиб торса, идеальная форма рук и ног, мягкие струящиеся стебли цветов и складки одеяния, лик скульптуры возвышенно-одухотворенный и одновременно по-человечески привлекательный. Эти особенности позволяют отнести данное скульптурное изображение к произведениям школы известного монгольского мастера Гомбодоржийна Дзанабадзара (1635–1724). Им были заложены основы своеобразного художественного стиля, который можно определить как преодолевающий схематичную условность изобразительного канона с помощью живой одухотворенности и общей выразительности божественного образа.

23. УШНИШАВИДЖАЯ

Тибет, XVIII в.
Сплав на основе меди, литье, чеканка, гравировка, раскраска

Инв. № 5193 I

Музейное собрание обладает уникальными образцами тибетской скульптуры XV–XIX вв. Один из них — скульптура Ушнишавиджаи, милостивой подательницы долголетия. Трехликая, девятиглазая, восьмирукая победоносная богиня сидит на пьедестале из лепестков лотоса в медитативной позе. В поднятой правой руке Ушнишавиджаи помещено миниатюрное изображение Будды Амитабхи, а в левой – аркан. Остальные атрибуты утрачены. На голове богини корона и высокая прическа из волос синего цвета. Тело украшают ожерелья и браслеты, бедра задрапированы тканью с тонким гравированным орнаментом по краю. Скульптура является ярким свидетельством мастерства тибетских художников, отличается высоким качеством литья и позолоты, а также гармоничным сочетанием крупных четких форм и особенно тщательной проработкой деталей.

24. ЦОНКАПА

Тибет, XIX в.
Дерево, лак, резьба

Инв. № 3633 I

Скульптурное изображение одного из самых известных деятелей буддизма, тибетского проповедника Лобзанг Дакпы по прозвищу Цонкапа (1357–1419), основателя школы северного буддизма *гелуг* («школа благого Закона»), которую также называют «школой желтошапочников». Именно ее иерархи получают титул далай-лама. Цонкапа изображен в позе медитативного созерцания (*дхьянасана*): его руки находятся на уровне груди в характерном «жесте учения», или «колеса дхармы» (*дхармачакрамудра*). На нем одежда тибетского монаха: рубашка без рукавов, накидка с тонким гравированным орнаментом, драпирующая туловище, высокая остроконечная шапка с длинными отворотами *норинг* на голове. Скульптура изготовлена в строгом соответствии с классическим иконографическим каноном тибетских буддийских изображений XVII–XIX вв., в то же время она отличается удивительной мягкостью и плавностью линий, редкой выразительностью и проникновенным лиризмом.

25. Канэда Кэндзиро (1847–?). ОРЕЛ НА ПНЕ (БОЛЬШОЙ ОРЕЛ)

Япония, кон. XIX в.
Слоновая кость, дерево, рог, полировка, резьба, тонировка

Инв. № 20253/1–3 I

Ширма БУРНОЕ МОРЕ

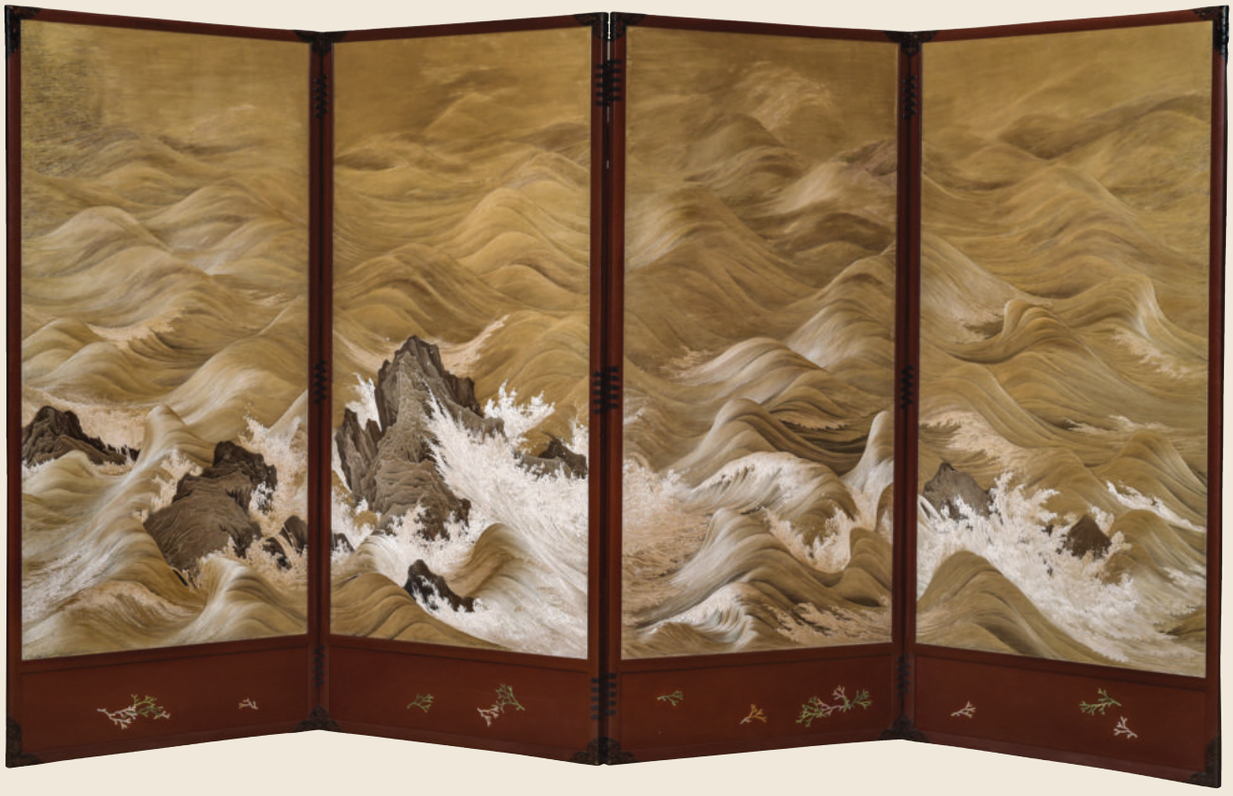
Япония, г. Киото, кон. XIX в.
Шелк, вышивка, стриженый бархат, роспись, позолота, дерево, лак

Инв. № 20254 I

Скульптурная композиция с изображением орла на корневище старой сосны и четырехстворчатая двусторонняя ширма — дар японского императора Мэйдзи, приуроченный ко дню коронации российского самодержца Николая II и доставленный официальной делегацией Японии во главе с принцем Саданару Фусими-но Мия весной 1896 г. Фигура орла почти в натуральную величину с размахом крыльев более 160 см выполнена в сложнейшей технике комплексной сборки. Ее основа изготовлена из дерева. Она покрыта тщательно вырезанными из слоновой кости и аккуратно скрепленными перьями — всего более полутора тысяч отдельных деталей. Голова и прилегающие к ней перышки вырезаны из цельного куска слоновьего бивня, а когти и глаза птицы изготовлены из рога. На одном из перьев хвоста выгравирована подпись: «Великая Япония. Токио. Произведение Канэда Кэндзиро», а на маленьком перышке на шее имеется подпись мастера, занимавшегося, вероятно, сборкой изделия: «Великая Япония. Делал Сэйкан».

Ширма, служащая фоном для скульптуры, изготовлена мастерами знаменитого центра ткачества Нисидзин в Киото. На ее лицевой стороне шелковыми нитями вышиты морские волны, разбивающиеся о прибрежные скалы. На оборотной стороне в створки ширмы вставлено бархатное панно с изображением стайки птичек *тидори*, порхающих среди золотистых облаков. Фигурки птичек выполнены в сложной технике *бородо*, облака — из золотого порошка на клеевой основе.

Выбор сюжета ансамбля определялся значительностью события: это приветствие одного монарха другому в день восшествия на престол. Одинокий орел на прибрежной сосне символизирует независимость героя, сильную натуру, способную принимать ответственные решения в любых обстоятельствах. Вздымающееся над ширмой крыло птицы как будто показывает, что ей подвластны и бушующее море, и небеса, символизирует ее мощь и силу. Сосна означает долголетие, а скалы (на ширме) выступают пожеланием неиссякаемой твердости духа и долгого благополучного правления, резвящиеся птички *тидори* являются эмблемой верности и бесстрашия.



26. Мастер Сюби. КРЕСТЬЯНИН С МОТЫГОЙ

Япония, 1-я треть XX в.
Слоновая кость, бронза, резьба, гравировка, тонировка, чернение, чеканка

Инв. № 22818 I

Окимоно (букв. «поставленная вещь») — миниатюрная станковая скульптура, предназначенная для размещения в специальной нише традиционного японского дома или на полке рядом с ней. По внешнему виду и размерам *окимоно* сходны с *нэцкэ*, но, в отличие от последних, у них отсутствуют сквозные отверстия *химотоси*. *Окимоно* характеризует необыкновенное сюжетное разнообразие — от изображений божеств, мифологических и исторических персонажей до картин быта и природы. Столь же широк диапазон материалов для изготовления подобных произведений — дерево, кость, бронза. На рубеже XIX–XX вв. японскими резчиками была создана целая галерея национальных типажей, людей разных профессий и сословий. В музейном *окимоно* изображен крестьянин, стоящий в свободной непринужденной позе. Он слегка наклонился вперед, как бы обращаясь к невидимому собеседнику. Мастеру удалось воплотить образ спокойного, уверенного в себе, умного человека. Скульптура выполнена в реалистической манере, точно переданы детали, национальный колорит. В решении художественного образа использован прием контрастного сочетания слоновой кости с металлом: одежда и мотыга крестьянина выполнены из бронзы, что вносит ноту мужественности, придает скульптуре монументальный характер. Сбоку на куртке двумя скорописными иероглифами выгравировано имя мастера: «Сюби». Резчик Сюби работал в Токио в период Тайсё (1912–1926).

27. СТАРЕЦ ОКИНА

Япония, XIX в.
Дерево, лак, резьба, роспись

Инв. № 4513 I

Большое воздействие на тематику и художественный язык японской миниатюрной скульптуры оказал классический японский театр Но, существующий в Японии с XIV в. В музейном *окимоно* изображен один из героев театральных представлений — старец Окина, олицетворяющий собой божественного предка. Он произносит молитвословия о мире и процветании государства, провозглашает особые магические формулы, несущие добрые предзнаменования. Лицо актера по традиции скрыто маской. В данном случае она изображает Хакусикидзё («Белого старца»). Образ передан реалистично, точно трактованы сценические детали. Преобладает декоративное начало: обилие цветочного орнамента, золотого лака, благородный красно-коричневый фон.

20

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

28. СРАЖЕНИЕ ПОД УЗГЕНДОМ ПРИ ПОПЫТКЕ АБУ БЕКРА ДУГЛАТА ОВЛАДЕТЬ ФЕРГАНОЙ
Миниатюра рукописи «Бабур-наме»

Северная Индия, XVI в.
Бумага, водяные краски

Инв. № 580 II

Рукопись «Бабур-наме» состоит из пятидесяти семи листов с миниатюрами, двенадцать из которых двусторонние (всего сохранилось шестьдесят девять миниатюр). Она была создана в последнее десятилетие XVI в. в придворных мастерских внука Бабура, шаха Акбара, и представляет собой иллюстрированное жизнеописание основателя династии Великих Моголов. Рукопись была приобретена в 1906 г. на нижегородской ярмарке у персидских купцов известным русским коллекционером А. В. Морозовым, который впоследствии передал ее другому знаменитому собирателю и меценату П. И. Щукину. Ныне разрозненная, она содержит иллюстрации ключевых событий и важных впечатлений, о которых упоминает в своих воспоминаниях Бабур. На них изображены батальные и дворцовые сцены, встречи и пиры, охота и состязания. Большое внимание уделено природе Хиндустана — рукопись содержит двенадцать листов с изображением его флоры и фауны. Сорок четыре листа сохранили на оборотной стороне текст, написанный черными чернилами почерком *насталик*. На данной миниатюре изображено сражение под Узгендом, имевшее место в 899 г. х. /1494 г.

او هم دغدغه ولایت کرده نزدیک اوزکند آمده قلعه انداخته بویرانی ولایت مشغول شد

29. ШИРИН ЕДЕТ К ФАРХАДУ
Миниатюра рукописи Низами Гянджеви «Хамсе»

Афганистан, гератская школа, 896 г. х. /1491 г.
Бумага, водяные и золотая краски

Инв. № 1659 II

На протяжении XV в. совершенствовался художественный язык и стиль иранской миниатюры, которая оформляется как один из элементов общего декоративного украшения рукописи. Расцвет этого вида искусства связан прежде всего с деятельностью гератской школы миниатюристов. В работе над роскошной рукописью из музейного собрания, предназначавшейся для богатого заказчика, принимали участие мастера высокого класса, трудившиеся в придворной мастерской: профессиональный каллиграф, мастер, украсивший рукопись орнаментальным титульным разворотом и разнообразными заставками, лучшие художники, исполнившие пятьдесят шесть иллюстраций, редких по своим художественным достоинствам. Рукопись написана изящным почерком *насталик*. Миниатюры отличаются светлой мажорной гаммой. Художнику не откажешь в чувстве ритма при построении сложной композиции, привлекающей внимание тончайшей выписанностью всех деталей.

30. РАДХА И КРИШНА НА ТЕРРАСЕ

Индия, Гулер, 1770-е гг.
Бумага, водяные краски

Инв. № 1995 II

Миниатюра североиндийских, «горных» школ *пахари* отличается большой выразительностью и лиричностью образов. Божественный герой Кришна изображен задумчивым принцем, любующимся своей возлюбленной на мраморной террасе. За спинами героев разворачивается традиционный пейзаж: озеро с цветущими лотосами, белокаменные святилища на удаленных холмах. Характерный для миниатюр *пахари* колорит строится на сочетании ярких, свежих оттенков красного, желтого и травянисто-зеленого цветов. Кришна и Радха склонились друг к другу в немом диалоге. От взгляда внимательного зрителя не ускользнут тщательно прописанные детали: украшения, складки одежды, — а также использование художником приемов светотеневой моделировки, характерных для миниатюры этого периода.

31. ХОСРОВ И ШИРИН

Индия, Кашмир, XVIII в.
Папье-маше, лак, роспись

Инв. № 1859 II

Пограничное положение северо-западных областей Индии способствовало восприятию художественных традиций соседних регионов, в частности Ирана. Среди этих привнесенных традиций — производство лаковых изделий. Заготовка из картона или дерева покрывалась несколькими слоями бумаги, пропитанной рисовым клейстером, затем наносился грунт из гипса и клея, который тщательно шлифовался. Роспись выполнялась тонкими кистями из шерсти кошки, а в завершение работы изделие покрывалось прочным слоем лака. В подобной технике изготавливались бытовые изделия: шкатулки для хранения письменных принадлежностей (*каламданы*), крышки зеркал или обложки рукописей.

32. Художник Михр-ʻАли. ПОРТРЕТ ФАТХ-ʻАЛИ-ШАХА

Иран, 1216 г. х./1801–1802 гг.
Холст, масло, темпера, лак

Инв. № 5298 II

В XIX в. персидская живопись развивается как придворное искусство, и дворцы правителей и знати украшаются огромными композициями со сценами охот, пышных приемов и батальных сцен, которые прославляли величие правящей династии Каджаров. Происходит постепенный переход от мягкой светотеневой моделировки формы, характерной для предшествующего периода, к линейности, к доминированию локальной цветовой гаммы и использованию обильной позолоты. Непринужденные позы заменяются застывшими фронтальными положениями, статичными композициями; нарастает внимание к подчеркнутой декоративности рисунка, детально разработанному орнаменту. Персонажи изображаются на фоне открытых окон или арок, среди подробно описываемого интерьера. Сложившийся живописный стиль получил название «каджарский». Известны многочисленные портреты второго шаха династии Фатх-ʻАли-шаха (1798–1834) в нарядных шелковых одеждах, с атрибутами власти. Были разработаны определенные композиционные схемы: шаха представляли либо сидящим на ковре или на троне, либо стоящим. Всегда сохранялся трехчетвертной поворот головы, фронтальный разворот плеч. На одном из полотен известного придворного живописца каджарский правитель в пышных одеждах с царскими регалиями изображен сидящим на ковре. В верхней части полотна, в картуше, справа от изображения, имеется надпись на персидском языке:

السلطان فتحعلی شاه قاجار

Султан Фатх-ʻАли-шах Каджар

Вторая надпись расположена в левой нижней четверти работы:

رقم کمترین غلام مهرعلی نقاش فی سنه (۱۲۱٤ ؟)

Работа нижайшего, раба Михр-ʻАли Наккаша, в году 1216

(Чтение и перевод Р. Шукурова)

فتحعلی شاه قاجار
السلطان

33. Художник Ахмад. ТАНЦОВЩИЦА С КАСТАНЬЕТАМИ

Иран, 1242 г. х./1826–1827 гг.
Холст, масло, темпера, лак

Инв. № 1413 II

Живопись служила не только украшением стен дворцов, но и преподносилась в качестве посольских даров. В дворцовых мастерских создавались работы с разнообразными сюжетами всевозможных размеров и форм. Так, известны многочисленные изображения юных девушек, придворных музыкантш, танцовщиц. Воспевая идеал женской красоты, художники создавали образы томных луноликих красавиц в живописных нарядах. В коллекции музея находится одно из ранних произведений придворного художника Ахмада, изображающее танцовщицу с кастаньетами. В работе заметна старая живописная традиция, проявляющаяся в повышенной роли орнамента и цвета. Тщательно прописаны все детали интерьера, украшения красавицы, фактура ткани костюма. Картину можно долго разглядывать, находя все новые нюансы. На авторство указывает надпись, сделанная в правой нижней четверти полотна:

رقم كمترين احمد ١٢٤٢

Работа нижайшего Ахмада. 1242
(*Чтение и перевод Р. Шукурова)*

34. МИНИАТЮРНЫЕ ПОРТРЕТЫ НА СЛОНОВОЙ КОСТИ

Северная Индия, XIX в.
Слоновая кость, водяные краски, позолота, металл

Инв. № 690 II, 10108 II

Портреты великих могольских правителей и их спутниц, выполненные водяными красками на слоновой кости, изготавливались индийскими художниками по заказу служащих британской Ост-Индской компании. Как правило, такие миниатюрные портреты служили медальонами либо составляли серию из шести — двенадцати изделий, скрепленных вместе в виде браслета или другого украшения. На одиночном медальоне прямоугольной формы из собрания ГМВ изображена Арджуманд Бану Бегум, более известная как Мумтаз Махал (1593–1631) — супруга и возлюбленная императора Шаха Джахана. Она умерла во время родов, а на следующий год началось возведение ее усыпальницы, ставшей жемчужиной могольской архитектуры, — Тадж-Махала. Браслет составлен из миниатюрных изображений Мумтаз Махал, лидера сикхов Раджита Сингха (1780–1839), его сына Шер Сингха (1803–1843), видных политиков и знатных дам эпохи.

35. ПОРТРЕТ ЧИНОВНИКА ЛИ ДОКСУ

Корея, 2-я пол. XVIII — нач. XIX в.
Бумага, тушь, водяные краски

Инв. № 2493 I

В корейской живописи эпохи Чосон (XV–XIX вв.) заметное место принадлежало портрету. Его развитие было теснейшим образом связано с укоренением в стране неоконфуцианства и той огромной ролью, которую начинает играть в этот период культ предков. Портрет представителя высшей корейской бюрократии Ли Доксу (1673–1744), чья служебная карьера могла стать достойным примером для подражания, притягивает взгляд своей магически живой конкретностью, наглядно обнаруживая важнейший принцип чосонской портретной живописи: передавать «дух» человека через беспристрастно точное воспроизведение его индивидуального внешнего облика. Нельзя не подивиться тщательности, с которой выписаны тронутые сединой брови и практически седая борода, где различим каждый волосок. Не оставлены без внимания художником и пигментные пятна, обильно покрывающие широкоскулое лицо стареющего чиновника.

吏書對書李德壽字仁老癸未生

36. БУДДИЙСКИЙ ПАТРИАРХ ЧАНМЭЙ-ЛАОЦЗУ

Китай, XVII в.
Шелк, тушь, краски

Инв. № 2492 I

Замечательный образец китайского традиционного портрета, выполненного уже после смерти портретируемого. Авторы портретов, как правило, неизвестны, поскольку данный жанр считался в старом Китае достойным скорее ремесленников, чем подлинных мастеров. Подобные работы ставили перед собой задачу не психологической характеристики, а передачи социального статуса портретируемого. Не случайно художник сосредоточил внимание на детальном воспроизведении облачения, которое говорит о принадлежности патриарха к буддийской секте *чань*. Лицо обычно прописывалось в соответствии с предписанными физиогномическими канонами, но при этом в определенной степени передавало индивидуальность. В данном случае детальная проработка черт лица, а также соответствие густых удлиненных бровей («бровей мудреца», согласно физиогномической теории) прижизненному прозвищу патриарха не позволяет сомневаться, что художник следовал натуре. Авторская надпись гласит:

Несущий эпоху старейший предок Чан Мэй — Длинные Брови — распрощался с миром. Путешествие к обители святых Яньфу [длилось] 85 [лет]. Четыре великих [слагаемых земной материи — земля, вода, огонь и дыхание-ветер] должны возвратиться в землю. Душа удаляется в сторону Запада. Направляется туда — к патриархам буддизма.

(*Перевод С. Н. Соколова-Ремизова)*

代長居老祖雖去偈云
間浮八十五　四大須歸土
靈往西方　徑去朝佛祖

37. Чжоу Фан (?) (раб. 780–810). ЯН ГУЙФЭЙ ПОСЛЕ КУПАНИЯ

Китай, копия XVII–XVIII вв.
Шелк, тушь, водяные краски

Инв. № 2495 I

На вертикальном свитке изображена знаменитая красавица, любимая наложница императора Сюань-цзуна (VIII в.) Ян Гуйфэй, красота которой вошла в легенды. Истории, связанные с Ян Гуйфэй, послужили источником многих литературных и живописных произведений. Сюжет данной картины отражает предание о том, как император был пленен красотой Ян, подсмотрев момент ее выхода после омовения, после чего сделал красавицу своей наложницей. По другой версии, император любуется здесь красотой выходящей из водоема Ян уже после того, как она стала его наложницей. На свитке изображены Ян Гуйфэй, завернувшаяся в прозрачное покрывало, и двое слуг. Работа приписывается знаменитому художнику Чжоу Фану, поскольку в источниках упоминается принадлежащая ему картина аналогичного содержания. Скорее всего, данный свиток — копия, выполненная значительно позже смерти Чжоу Фана, но, судя по ее высоким художественным достоинствам, передающая особенности стиля и творческой манеры прославленного мастера.

38. Утамаро Китагава (1753–1806). У РЕКИ АКУТАГАВА

Япония, 2-я пол. XVIII в.
Бумага, шелк, краски, тушь

Инв. № 6545 I

Утамаро Китагава принадлежит к числу выдающихся художников *укиё-э* («картина повседневной жизни»), жанрового направления, сложившегося в начале периода Эдо (1603–1868). Подавляющее большинство мастеров этого направления работали в технике ксилографии (гравюра на дереве). Утамаро справедливо назвали «певцом женской красоты», поскольку созданные им гравюрные женские портреты отличаются поэтичностью образов и гармонией линейного рисунка. Утамаро создавал и живописные произведения, одним из них является свиток «У реки Акутагава». Сюжет связан с классической повестью X в. «Исэ-моногатари». В главе VI рассказывается история о влюбленных кавалере и даме, которым трудно было встречаться во дворце, и под покровом ночи они ускользнули оттуда. Художник изобразил сцену бегства, показав персонажей в придворных костюмах на берегу реки Акутагава, где произошли дальнейшие события, описанные в повести. На свитке имеется подпись «Утамаро хицу» («Кисти Утамаро») и печать «Утамаро».

39. Юнь Гэ (Юнь Шоупин) (1633–1690).
ПИОН (ИЗ АЛЬБОМА «ЦВЕТЫ И ПТИЦЫ»)

Китай, 1680-х гг.
Шелк, тушь, водяные краски

Инв. № 1556 I

Авторские надпись и подпись: «Дворцовый аромат и необыкновенная красота. В кабинете Вэньчжоуских ароматов создал Наньтянь Шоупин». Выражение «дворцовый аромат и необыкновенная красота» является распространенным метафорическим наименованием пиона. Картина представляет типичный образец бесконтурной живописи прославленного мастера Юнь Шоупина, которого современники называли «трижды непревзойденный» за его талант живописца, каллиграфа и поэта.

殿香國色
飫香館製南田壽平

40. Хо Рён (1809–1892). ПИОН

Корея, 2-я пол. XIX в.
Бумага, тушь

Инв. № 10058 I

Одним из наиболее значительных мастеров корейской живописи 2-й пол. XIX в. был Хо Рён. Его учитель, выдающийся ученый, художник и каллиграф Ким Чонхи (1786–1857), отзывался о нем как о «не знающем равных к востоку от реки Ялу [Амноккан]». В поздние годы жизни Хо Рён часто обращался к изображению пиона, получив даже прозвище Моран («Пион»). Используя один и тот же мотив, он каждый раз создавал неповторимый художественный образ. Работа из музейного собрания демонстрирует зрелое мастерство художника, его виртуозное владение разнообразными приемами монохромной живописи тушью. На вертикальном свитке грубоватыми экспрессивными мазками он строит угловатую форму камня, около которого растут цветы. Менее интенсивными пятнами изображает плотную поверхность листьев с беглым, но четким рисунком прожилок. Тончайшими градациями и размывами туши передает хрупкость и нежность цветочных лепестков. Зрительный образ дополняет и раскрывает выполненная каллиграфическим почерком поэтическая надпись:

Владыка Востока пожаловал пиону титул князя всех цветов
И подарил самые ценные и прелестные сорта с Неба
(Перевод Б. Л. Рифтина)

東君封昨
萬花王
更賜珣
華尚方
出

41. АВАЛОКИТЕШВАРА ЭКАДАШАМУКХА

Тибет, XVIII в.
Холст, минеральные краски, шелк, парча, золотая нить, вышивка

Инв. № 13884 I

Центральное место на иконе-*тханка* занимает фигура *бодхисаттвы* Авалокитешвары Экадашамукха («Авалокитешвары Одиннадцатиликого»), стоящего в позе *самапада* на лотосовом престоле. У него восемь рук, часть из которых сложена перед грудью в жесте поклонения. В правых руках изображены четки, колесо-*чакра*, нижняя рука показана в жесте «дарования высшего [блага]». В левых руках он держит цветок лотоса, лук со стрелой и сосуд-*кундику*. Справа и слева от *бодхисаттвы* изображены пребывающий в раю Тушита Будда Шакьямуни и Джо-во Шакьямуни — воспроизведенная в живописи одна из древнейших и наиболее почитаемых в Тибете скульптур Будды. В верхней части иконы помещены образы трех буддийских учителей, по нижнему краю — изображения *дхармапал* («защитников учения»): Ямы с головой быка верхом на яке, шестирукого Махакалы и гневной богини Лхамо. Икона-*тханка*, выполненная в стиле «новый *менри*», выделяется редкой иконографической композицией, высоким качеством живописи, чрезвычайно гармоничным, сбалансированным цветовым решением.

42. ПАННО С ИЗОБРАЖЕНИЕМ БУДДЫ И СЦЕН ИЗ ЕГО ЖИЗНИ

Таиланд, 1-я пол. XIX в.
Х/б ткань, клеевые краски, роспись

Инв. № 1748 II

Панно является великолепным образцом тайской буддийской иконы на ткани, называемой *пхработ*, что означает «Будда для храма». Такие иконы обычно размещали в алтарной части святилища, вешали на колоннах. В верхней части панно в арке изображен Будда с жестом *витарка* («поучение»). По сторонам, почтительно склонившись, стоят его главные ученики — Сарипутта и Моггалана. Внизу справа — сцена обрезания волос принцем Сиддхартхой, будущим Буддой. У его ног сидит скорбящий возница и лежит умерший конь, не переживший разлуки с хозяином. Сцена слева иллюстрирует момент подношения Сиддхартхе рисовых пирожков девушкой Судсатой. Отведав чудесной пищи, отшельник подошел к реке и опустил блюдо в воду, загадав, что если ему суждено стать Буддой, то оно поплывет против течения. Так и случилось. Проплыв немного вверх по реке, сосуд погрузился в воду и оказался в подводном дворце короля *нагов*, который по этому знаку определил, что в мир скоро явится новый Будда.

43. Тосюн Кано (?–1723). ОБЕЗЬЯНЫ И ЛУНА

Япония, 1696 г.
Бумага, тушь, роспись

Инв. № 2489 I

Тосюн Кано был известным художником школы Кано, которая возникла в конце XV в. В 1694 г. он стал главой Суругадай, как называлась ветвь школы Кано в Эдо (Токио), и был назначен *гоё эси*, художником, выполнявшим заказы правительства. Стиль школы Кано сформировался на основе монохромной живописи китайских мастеров, которую японские художники интерпретировали, значительно акцентировав декоративный аспект. Данная работа представляет собой двухстворчатую ширму с изображением, выполненным исключительно тушью. Сюжет связан с буддийской трактовкой просветления и заблуждения человеческого духа, которая определилась в *чань*-буддизме (яп. *дзэн*-буддизм) в виде притчи об обезьяне, пытающейся поймать отражение луны в воде. Полная луна символизирует Истину, просветленное осознание, а обезьяна выражает беспокойный ум, находящийся в плену иллюзий, которые воплощает отражение луны в воде. Художник мастерски передал тушевой техникой особенности фактуры коры старой сосны, нежных листьев плюща, обвивающего ствол, шерсти обезьян и размывами туши создал образ безграничной Пустоты, из которой все приходит и в которую все уходит.

44. ВСАДНИКИ

Япония, кон. XVII — нач. XVIII в.
Бумага, краски, твореное золото, тушь, гофун (белый пигмент из растертых раковин), золотая бумага, парча, дерево, лак

Инв. № 22853 I

Ширмы (яп. *бёбу*) были завезены в Японию из Китая в VIII в. и прочно вошли в быт высших слоев общества. Они предназначались для деления пространства дворцовых помещений, а также для их парадного оформления. Ширма представляет собой образец живописи эпохи Эдо (1603–1868), культура которой была тесным образом связана с жизнью, вкусами и запросами городского населения. Одним из характерных видов городской культуры стала жанровая живопись *укиё-э*, а изображения массовых сцен на ширмах оказались источником для выделения отдельных тем и персонажей. Произведение не имеет авторской подписи, однако высокий уровень живописного исполнения свидетельствует о руке талантливого художника. К числу первых мастеров, в чьем творчестве определенно наметилось новое направление, принадлежит Иваса Матабэй (1576–1650). Используя опыт традиционной живописи, он создал свою индивидуальную манеру, которую отличают звучный колорит и определенный тип человеческих фигур — крупноголовых, с акцентированием деталей лиц и костюмов. Отметим экспрессивные трактовки людей и лошадей, запечатленных в своеобразных ракурсах.

45. А. Рустамаджи (1932–1990). ЖЕНЩИНА С КОРЗИНОЙ

Индонезия, о-в Ява, 1961 г.
Холст, масло

Инв. № 10556 II

А. Рустамаджи — известный живописец, один из основоположников современного изобразительного искусства Индонезии. Становление его как художника приходится на 1950–1960-е гг. — время перемен в индонезийском обществе, наступившее после достижения страной независимости. В артистической среде этого периода преобладали национально-патриотические настроения, стремление поставить искусство на службу народу. В творчестве А. Рустамаджи социальная направленность проявилась наиболее ярко, на многих его жанровых полотнах запечатлена повседневная жизнь простых людей. На картине из музейного собрания художник с большим мастерством и проникновенностью передал образ молодой женщины, идущей сгибаясь под тяжестью большой корзины. Произведение привлекает музыкальностью цветовой гармонии, ритмикой энергичных мазков и эмоционально-экспрессивным характером.

46. Нгуен Чонг Кием (1933–1991). СТАРИК И ДЕВОЧКА

Вьетнам, 1960 г.
Дерево, лак

Инв. № 13837 I

Лак во Вьетнаме высоко ценили за его декоративные свойства на протяжении многих веков. Однако лишь в XX в. — «золотом веке» вьетнамской живописи — художники стали использовать этот уникальный природный материал в станковой живописи. Несмотря на длительный процесс и трудоемкость создания полотен, художники все чаще обращаются к технике лака, сделав лаковую живопись одним из основных видов современного изобразительного искусства страны. В творчестве Нгуен Чонг Киема, работавшего в разных жанрах и техниках, картина «Старик и девочка» занимает особое место. Картина с первого взгляда подкупает тем, как бережно, с особой деликатностью автор прописывает своих героев, уловив и передав зрителю трепетное настроение минуты молчаливого диалога дедушки и внучки. Сдержанная цветовая гамма подчеркивает глубокий психологизм произведения.

47. Нгуен Фан Тянь (1892–1984). ИГРА В КАМУШКИ

Вьетнам, 1961 г.
Шелк, тушь, акварель

Инв. № 14002 I

Нгуен Фан Тянь считается основоположником вьетнамской станковой живописи на шелке, возникшей в стране во многом благодаря деятельности Высшей школы изящных искусств Индокитая, открытой французами в Ханое в 1925 г. В ее стенах прошли обучение многие прославленные художники, среди которых был и Нгуен Фан Тянь. Он обрел индивидуальный стиль, органично комбинируя традиции живописи на свитках с некоторыми приемами, характерными для западного искусства. Мастер писал в основном жанровые сцены, а его изображения детей, стариков, женщин особенно выразительны. «Игра в камушки» — одна из лучших работ художника. Ее очарование в естественности и непринужденности показанных на картине играющих детей, в деликатности колорита, ограниченного несколькими цветами — янтарный, холодный синий, серый, черный и коричневый.

Nguyen Phan Chanh

48. А. М. Овнатанян (1806–1881). ПОРТРЕТ КАРАДЖАНА

Грузия, 1830–1840 гг.
Холст, масло

Инв. № 2756 III

Акоп Овнатанян происходил из известной с XVII в. династии ремесленников *нагашей*, представители которой расписывали храмы и украшали миниатюрами страницы манускриптов. Он не был принят в Петербургскую академию художеств по возрасту, что не помешало ему у себя на родине, в Тифлисе, стать одним из известнейших мастеров портрета. В галерее созданных им образов — представители духовенства, знати, чиновники и их жены, гимназисты или, как в данном случае, состоятельные торговцы. Художник, не стремясь к разнообразию композиционных решений, умел передать особенности внутреннего мира модели, ненавязчиво выделял, а возможно, и привносил в облик портретируемого черты благородства и значительности. К настоящему времени сохранилось несколько десятков работ мастера. Небольшие по размерам портреты восхищают органичным сплавом черт средневекового универсализма и деликатно переданной индивидуальности, красотой колорита и ювелирной тщательностью отделки деталей.

49. Н. Пиросмани (1863–1918). КУТЕЖ

Грузия, 1905–1907 гг.
Клеенка, масло

Инв. № 2897 III

Феномен Николая (Нико) Пиросманашвили (Пиросмани) был бы нам неизвестен, если бы не поразительная прозорливость молодых художников-авангардистов Михаила Ле-Дантю и братьев Зданевичей, проводивших в Тифлисе в 1912 г. свои летние каникулы. Они почувствовали в произведениях наивного художника новизну и цельность образов, к которым стремились профессиональные живописцы XX в., ощутили самобытное и глубокое выражение национального своеобразия. В наследии открытого ими «духанного живописца» особое место занимают «кутежи» — групповые портреты участников традиционных застолий. «Кутеж» из нашего собрания, как и другие произведения зрелого периода Нико Пиросмани, написан на черной клеенке, заставляющей особенно интенсивно звучать цвета скупой палитры мастера — белый, синий, красный и охру. Торжественный, почти эпический характер грузинского застолья, возвышающего человека в собственных глазах и глазах окружающих, Нико Пиросмани передавал немногими привычными, но всякий раз изобретательно использованными художественными средствами. Кисть живописца бережными касаниями создает объемистый бурдюк и стол, покрытый белой, с голубым отсветом, скатертью. Лица и натюрморт с бутылями вина, солонкой и хлебом *шоти* написаны более пастозно и экспрессивно. Уверенным и подвижным светлым контуром, без исправлений, Нико Пиросмани убедительно моделирует фигуры пирующих, оставляя нетронутой черную поверхность клеенки. Очевидцы вспоминали, что Нико Пиросмани писал быстро, «пока чокались».

50. Н. К. Рерих (1874–1947). СТРОЯТ БОЕВЫЕ ЛАДЬИ

Россия, 1903 г.
Холст, масло

Инв. № 5498 II

Произведение выдающегося русского художника Николая Константиновича Рериха посвящено истории Древней Руси. Под стенами древнерусского города, на берегу реки или озера, ярким солнечным днем идет постройка больших деревянных боевых ладей. Создается атмосфера строительства, и будто слышен стук топоров, падение тесаных бревен и голоса строителей. Картина, написанная широким импрессионистическим мазком, дает цельное, монументальное и живое изображение древности. Работа появилась вскоре после возвращения художника из Парижа, где он обучался живописи в мастерской Фернана Кормона и испытал на себе влияние импрессионизма. Именно в этой работе впервые зазвучал призыв к созиданию жизни. Тема строительства становится одной из главных и проходит красной нитью через все творчество художника. Помимо разных вариантов «Ладей», Николай Рерих в тот же период создает десяток полотен с близким названием «Город строят». Впоследствии, в 1920-е и 1930-е гг., идея «Города будущего» или «Светлого града» неоднократно повторяется. Появляются картины «Звенигород», «Силуэты Города будущего» и «Странник Светлого Града». По мысли художника, вся Россия всегда находится как бы в непрестанном строительстве.

51. Н. К. Рерих (1874–1947). КНИГА ГОЛУБИНАЯ

США, 1922 г.
Холст на фанере, масло, темпера

Инв. № 6210 II

Одна их символических картин Николая Рериха. В основу сюжета положен стих о «Голубиной книге», дошедшей к нам из древнерусских сказаний. Стих начинается с эпического повествования о городе Иерусалиме, где при царе Давиде из небесной тучи выпала книга огромных размеров, книга за семью печатями, заключающая в себе все тайны бытия: «Ай, на той горы Фаворские… ко Латырю белу каменю… выпадала Книга Голубиная». В народе она стала называться «Голубиная», отсылая к евангельскому образу нисхождения Святого Духа в виде голубя. Для того чтобы передать достоверность сказания, художник изобразил на полотне падающих с неба голубей с двух сторон храма, прободающего облако. А саму книгу — в виде распростертых крыльев большой птицы, лежащей на земле. Стих заключает в себе ряд вопросов о происхождении мира, природы и человека: «Отчего зачался у нас белый свет? Отчего воссияло солнце красное? Отчего у нас в земле ветры пошли? Отчего у нас в земле громы пошли? Отчего у нас в земле цари пошли?..» Русский духовный стих излагает взгляд наших предков на космогонию и сотворение мира, поэтому «Голубиную книгу» называют также «Глубинной», имея в виду глубину премудрости, которая в ней заключается. На раскрытых листах начертаны тайные рунические знаки, указывая тем самым на Книгу жизни. Святыне пришли поклониться земные цари со свитой, стоящие группами вокруг книги. Эти людские группы воспринимаются как нечто целое, как отдельные миры или народы. Похожие на камни, они олицетворяют камни веры, лежащие в основании жизни. Картина «Книга Голубиная» написана художником в переходной манере, от масла к темпере (на холсте есть и то и другое), у него начинают пробуждаться яркие, «небесные» цвета.

52. Н. К. Рерих (1874–1947). ЧУДО (СЕРИЯ «МЕССИЯ»)

США, 1923 г.
Холст, темпера

Инв. № 6223 II

Большое полотно создано в 1923 г. в Нью-Йорке после путешествия Рерихов на Средний Запад американского континента. На картине изображены семь склоненных фигур в белых одеждах. Они приветствуют приближающегося Мессию, заслоненного каменным мостом и олицетворяемого восходящим солнцем, которое окружено сияющими лучами. В одном из своих эссе художник приводит рассказ абиссинца: «И у нас есть старинная легенда. Когда Спаситель мира придет, Он пройдет по каменному мосту. И семеро знают о Его приходе. И когда они увидят Свет, они припадут к земле и поклонятся Свету». Николай Рерих дает художественную трактовку легенды, придавая ей черты общенационального эпоса, универсального для разных народов мира. На холсте люди облачены в длинные холщовые или льняные одежды, характерные для древних славян, архитектура горбатого мостика выдержана в европейском, голландском, стиле, слева — природный ландшафт Большого каньона в Америке, а справа — горная гряда Гималаев.

53. С. Н. Рерих (1904–1993). ПОРТРЕТ НИКОЛАЯ РЕРИХА

Индия, 1928 г.
Холст, темпера

Инв. № 5618 II

Наибольшего успеха Святослав Рерих, младший сын Н. К. Рериха, достиг в жанре портрета. Уже в юности он удостоился от художественных критиков звания одного из лучших портретистов Америки. Начало творчеству положено после поездки художника в Гималаи и Тибет в 1923–1924 гг., где были созданы яркие колоритные типы тибетцев и индийцев. Через два года, в 1926 г., он получает на международной выставке в Филадельфии диплом и серебряную медаль за серию работ, посвященных Индии. В 1931 г. художник переезжает к родителям в Наггар (горная долина Кулу), где совершенствует свое мастерство. Особенностью портретной живописи Святослава Рериха является использование фоновых рельефов храмов, символических фигур и восточных орнаментов, создающих аллегорические образы с философским смыслом, которые помогают раскрыть внутренний мир изображаемого на портрете человека. На его портретное искусство повлияла живопись Поля Гогена. Одним из характерных примеров использования символики на заднем фоне холста является поясной портрет отца в восточных одеждах. Восточное платье — это атрибут путешественника, исследователя Азии. На голове Николая Рериха атласная шапочка с иероглифом (такой головной убор используется в Тибете и Китае), а за спиной — четыре фигуры, держащие в руках меч, ларец, светильник и книгу (священные предметы олицетворяют мудрость и знания).

54. А. Н. Волков (1886–1957). КАРАВАН. ПУСТЫНЯ ПЕРЕД БУРАНОМ

Узбекистан, 1922–1923 гг.
Холст на фанере, темпера

Инв. № 8663 III

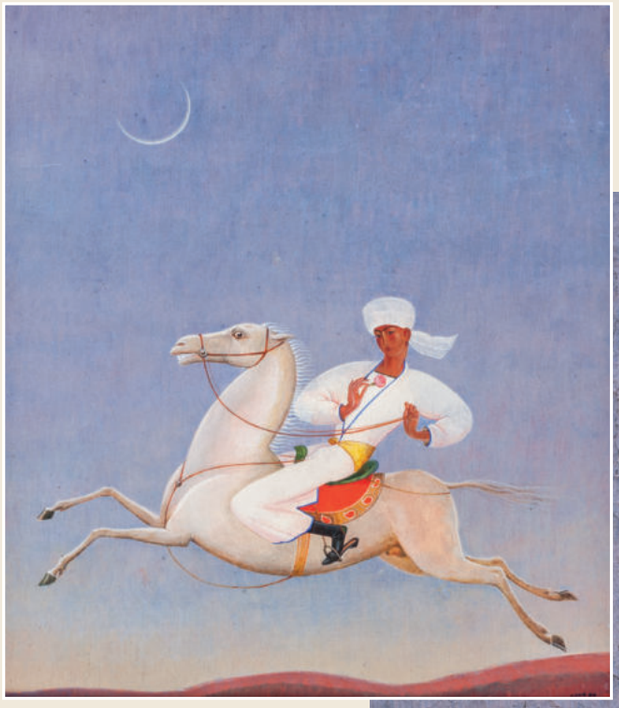
Александр Волков принадлежал к числу вечно ищущих натур. Средствами изобразительного искусства он стремился дать полную и всеобъемлющую картину мира, постигаемую не только всеми чувствами, но еще интуицией и разумом. Его живописная система складывалась на основе постижения закономерностей художественного языка традиционного восточного искусства, символического, условного, сформировавшегося под влиянием ограничений ислама и переосмысления их в контексте авангардных направлений европейской живописи. «Караван» из собрания музея — часть триптиха, написанного в период его наиболее радикальных художественных экспериментов. Средствами кубофутуристической живописи — условными, геометризированными, пластически мощными и полными внутренней энергии формами — А. Н. Волков создал масштабный образ. И хотя в картине угадываются силуэты верблюдов, лица погонщиков, барханы, главным становится ощущение грандиозности и драматической напряженности того мира, который, подобно демиургу, сотворил на холсте художник. Образ каравана для живописца в это время неразрывно связан с образом пустыни. Ее присутствие ощутимо так же, как ощутимо оно в реальной жизни на Востоке. Иногда кажется, что пустыня буквально проникает в живописную фактуру картины — для придания необходимого «звучания» ее поверхности А. Н. Волков добавляет в красочный слой песок.

55. А. В. Николаев (Усто Мумин) (1897–1957). ЖЕНИХ

Узбекистан, 1920-е гг.
Бумага на дереве, темпера

Инв. № 5791 III

Атмосфера древнего Самарканда коренным образом изменила мировоззрение Александра Васильевича Николаева, выпускника ВХУТЕМАСа, ученика Казимира Малевича. Сблизившись с кругом местной интеллигенции, изучая ислам и суфизм (мистико-аскетическое течение ислама), А. В. Николаев обрел собственный живописный стиль, утонченный и интеллектуальный, обнаруживающий точки соприкосновения со «старым» искусством Востока и Запада. Темперная работа «Жених» из собрания ГМВ продолжает цикл, посвященный изящным восточным юношам — ученикам медресе, музыкантам, танцовщикам-*бачи*. Образ прекрасного юноши, грациозно держащего возле своего сердца нежную розу, на первый взгляд представляется оммажем чарующему искусству классической миниатюры. Однако композиция согласуется с одним из основных сюжетов мусульманского религиозного предания: чудом ночного путешествия и вознесения Пророка (*ал-исра ва-л-ми'радж*), хотя и отличается в деталях от традиционной иконографии. Опираясь на собственный духовный опыт, А. В. Николаев, принявший исламское имя Усто Мумин, создал пластически совершенный, эмоционально насыщенный, символически глубокий образ, передав идею мистического преодоления пространства и времени через экстатическое напряжение белого животного, взмывшего над узкой полоской земли, прямо к тонкому серпу месяца, и его двойственное состояние — статику завершенной пластики и одновременный стремительный полет, настолько стремительный, что грива и хвост стелятся параллельно земле.



56. Р. М. Мазель (1890–1967). В ЮРТЕ

Россия, 1929 г.
Холст, масло

Инв. № 1720 III

Попав в Туркестан еще в 1915 г., Рувим (Илья) Моисеевич Мазель далеко не сразу отрыл для себя культуру туркмен-кочевников. Но познакомившись с их жизнью, поверьями, легендами, он был потрясен их красочным и архаичным бытом, целесообразностью устройства юрты, которую он называл кибиткой. Традиционное народное искусство, в частности колорит и орнаментика ковров и ковровых изделий, не только увлекли бывшего студента Мюнхенской академии, раскрыв ему мир самобытной культуры, но и повлияли на стилистику его произведений, на выбор сюжетов и тем, связанных с обычаями туркмен. Р. М. Мазель, как никто другой, сумел передать и поэтическими строфами, и средствами изобразительного искусства особенности этой культуры. Отдельные строки его эссе середины 1920-х гг. кажутся воплощенными в нашей картине: «Внутри кибитки — царство спокойного величия и насыщенной красочной простоты. Это величие исходит и от обитателей кибитки, и от простой гаммы красок на коврах… Позы сидящих или полулежащих людей, освещаемых сверху сквозь решетку остова кибитки… очаг посередине и женщина возле него — все это говорит о взаимном уважении и спокойном, без всякого лицемерия гостеприимстве».

57. М. С. Сарьян (1880–1972). УЛИЦА. ПРОХОДЯЩИЕ

Армения, 1929 г.
Холст, масло

Инв. № 1655 III

Учеба в Москве, путешествия в Персию и Египет, пребывание в Париже — все это в той или иной степени повлияло на формирование стиля и мировоззрения Мартироса Сарьяна, выдающегося армянского художника. В этой композиции художник уходит от прежней мощной декоративности в сторону более непосредственного ощущения жизни. Это уже не лаконичный «знак Востока»: скользящие стремительные диагональные мазки, более разнообразная цветовая гамма при смягчении общего колористического решения наполняют полотно светом, воздухом и движением. «В пейзаже я стараюсь находить все наиболее типичное и характерное, ищу красноречивости в самых простых и обыденных мотивах — даже самое обыкновенное дерево, показанное на холсте, должно что-то говорить зрителю», — отмечал художник.

M.
Sarian
1929

58. У. Т. Тансыкбаев (1904–1974). КОЧЕВЬЕ

Узбекистан, 1931 г.
Холст, масло

Инв. № 1654 III

Знакомство в 1929 г. в Москве с произведениями русских и европейских мастеров из коллекции С. И. Щукина и И. А. Морозова открыло уроженцу Ташкента Уралу Тансыкбаеву новые горизонты искусства, заставив иначе взглянуть на окружающую действительность, переключить свои творческие интересы от быта к бытию. Об этом свидетельствует написанная им вскоре после возвращения из столицы картина «Кочевье», в которой переосмыслен живописный опыт Поля Гогена и отчасти живописная философия Павла Кузнецова. Привычный художнику с детства мир Азии реален и вместе с тем волшебно трансформирован на полотне в красочную феерию. Отлогие холмы разных оттенков свежей зелени, залитые розовыми лучами закатного солнца, спокойными волнами уходят за горизонт. Яркий цветовой акцент сидящей женской фигуры в центре обрамлен нежно-розовыми юртами, вторящими цветом и очертаниями холмам. Все это сливается в единый звучный гимн гармоничному бытию. Не случайно Урала Тансыкбаева называли «главой узбекских колористов».

59. А. В. Шевченко (1883–1948).
ВОСТОЧНЫЙ ПЕЙЗАЖ С РОЗОВЫМ ДОМОМ

Грузия, 1932 г.
Холст, масло

Инв. № 9661 III

С Кавказом Александр Шевченко заочно был знаком еще с 1913 г., с московской выставки «Мишень», где наряду с работами русских авангардистов экспонировались работы Нико Пиросманашвили. Реальная встреча с этим удивительным краем на рубеже 1920–1930-х гг. оказалась для художника принципиально важной. Кавказ, как и другие «восточные окраины» России, удаленные от политизированных столиц и живущие под теплым солнцем, среди щедрой природы, еще сохранял традиционный неторопливый быт и отголосок свободной вольной жизни. Тбилиси, где жила его ученица Тамара Тавадзе, а позже Абхазия и Аджария восхитили художника колоритными «восточными» деталями: пальмами, причудливой архитектурой домов с ажурными балконами и тентами, вьючными осликами, типажами уличной толпы. Выполненные Шевченко рисунки городских улиц свидетельствуют о достоверном воспроизведении натуры, вместе с тем его «восточные мотивы», ясно построенные, уравновешенные, подчиненные логике пластических законов, свидетельствуют о серьезной аналитической работе художника, о его высочайшей живописной культуре. Особое внимание Александр Шевченко уделял фактуре живописной поверхности, добиваясь мягкой светосилы красок.

60. И. А. Жданко (1905–1999). В БУХАРЕ ПУСКАЮТ ЗМЕЯ

Россия, 1934 г.
Бумага, гуашь

Инв. № 14476 III

Ирина Александровна Жданко — личность поистине легендарная. Посвятив свою жизнь искусству, она много занималась и организационной деятельностью: участвовала в создании студии рисунка, в работе Комиссии по народному искусству при Союзе художников СССР. Гармоничный, светлый мир — такой увидела Бухару Ирина Жданко, впервые попав туда в 1934 г. Древняя земля, город, сохранившийся в веках, традиционный уклад жизни людей — все было наполнено каким-то особенным смыслом. Даже бытовые сюжеты приобретали значение символа. Безоблачное счастье, гармония человека и окружающей среды ощутимы в гуаши «В Бухаре пускают змея».

61. Н. Г. Карахан (1900–1970). ВОЗВРАЩЕНИЕ ЖНЕЦОВ

Узбекистан, 1936 г.
Холст, масло

Инв. № 2490 III

Уроженец Нагорного Карабаха, попав в Туркестан вместе с родителями, Николай Карахан не уступал в колористическом и декоративном даре своим современникам. Персонажи его произведений, созданных в 1930-е гг., когда художник присоединился к «Бригаде Волкова» — творческой группе, ставящей цель «дать искусство, понятное массам» и отразить социальные и культурные преобразования в стране, — словно выходят из тесного пространства чайханы или дворика в большой, наполненный светом мир. Художник стремится вывести смысл изображаемого сюжета за пределы повседневности, наполнить его историческими аллюзиями. Композиция «Возвращение жнецов» восходит к мотиву торжественного шествия, заставляя вспомнить древние земледельческие ритуалы. По мысли автора, осознание созидательного смысла своего труда должно придавать людям новые силы. В ясных очертаниях фигур, мажорном колорите, в тщательности письма заметны отзвуки классических миниатюр Востока.

62. П. П. Беньков (1979–1949). ПОДРУГИ (ПИСЬМО С ФРОНТА)

Узбекистан, 1941–1945 гг.
Холст, масло

Инв. № 3208 III

Зрелым мастером, имея за плечами прекрасное художественное образование, полученное в Петербурге и Париже, приехал в Самарканд Павел Беньков. Убежденный сторонник работы с натуры, ориентированный на максимально точную передачу зрительного впечатления от цветового многообразия действительности в системе пленера и импрессионизма, он, пожалуй, первым столь последовательно применил эту европейскую систему к азиатской действительности. Вслед за художником нельзя не любоваться бликами солнечного света, цветными рефлексами, оживляющими загорелые лица или ткани одежд. Опыт импрессионизма сказался и в его сюжетных предпочтениях — незамысловатых сценках повседневной жизни, и в палитре — широким диапазоном теплых и холодных тонов, и в живописной технике — свободном мазке, темп и характер которого определяются натурой. Павел Беньков не был сторонником философских обобщений в искусстве. Стремясь отображать красоту мира, он был влюблен в природу, какой она видится глазу, и постоянно учил своих учеников наблюдать ее изменчивое многообразие. Один из любимейших мотивов художника — дворик с арыком, кружевной тенью листвы и бликами солнца — запечатлен в картине «Подруги». Экспонировавшаяся после войны на Всесоюзной выставке, она получила еще одно, актуальное для того времени название — «Письмо с фронта».

63. Т. Т. Салахов. НЕФТЯНИК

Азербайджан, 1959 г.
Холст, масло

Инв. № 4714 III

Такие лица чаще встречаются на улицах или плакатах, чем в музейных экспозициях. Но герой Таира Теймур-оглы Салахова не персонаж агитационного искусства, хотя знаковые для своего времени черты он, несомненно, воплощает. Максимально приближая героя к зрителю, кадрируя композицию и тем самым избегая эффекта позирования, художник акцентирует внимание на лице персонажа, обветренном, загорелом, мужественном, несущем отпечаток сложной и драматичной судьбы. Герой этого времени не питает иллюзий, он сделал свой непростой жизненный выбор и несет за него ответственность. При всей энергичности и намеренной угловатости письма, подчеркивающего антипарадный облик героя, портрет красив своим лаконичным и напряженным колоритом. Полотно народного художника Азербайджана Таира Салахова, вошедшее в серию, посвященную нефтяникам Каспия, как и многие другие работы «сурового стиля», отвечало вызовам времени, требовавшего от автора ярко выраженной гражданской позиции.

ОДЕЖДА, КОВРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТКАНИ

64. ХАЛАТ ЛУНПАО

Китай, кон. XIX в.
Шелк органза, вышивка

Инв. № 14265 I

Халат сшит из полупрозрачной ткани перевивочного переплетения желтого цвета со вставками из такой же ткани черного цвета и с отделкой из голубого атласа. На груди, спине и плечах халата — медальоны с исполненными золотной нитью вприкреп изображениями драконов, повернутых анфас, и вышитыми цветными нитями в технике полукрест пылающей жемчужиной, морскими волнами, разноцветными облаками и фигурками летучих мышей — символов счастья. На подоле спереди и сзади помещены по два аналогичных медальона, но изображенные в них драконы повернуты в профиль. Низ подола украшен широкой орнаментальной полосой, в верхней части которой имеется стилизованное изображение пенящихся морских волн с выступающими из них горными пиками, а в нижней — узор из косых полос пяти цветов, символизирующий морскую глубину. В соответствии с законами такой халат могла носить в качестве летней праздничной формы одежды императрица или вдовствующая императрица. Стилистика изображений позволяет датировать халат концом XIX в., следовательно, он мог принадлежать либо всесильной вдовствующей императрице Цыси, либо императрице Сяодин, жене Гуансюя, предпоследнего императора Китая.

65. КИМОНО

Япония, XIX в.
Шелк, ткачество, ручная роспись и окраска в технике резервации воском (*рокэтидзомэ*), золотная нить, вышивка

Инв. № 5224 I

Кимоно, как и многие произведения японского искусства, имело двойное предназначение: функциональное как традиционная одежда и художественное — в развернутом виде прямоугольное полотнище представляло собой законченное декоративное панно. Приближенность кимоно к произведениям станкового искусства требовала духовного осмысления росписи, что нашло выражение в усложненной символике декора, его поэтической образности. Свободная ручная роспись создавалась путем резервации рисунка воском с помощью тонкой палочки с последующим окрашиванием ткани (*рокэтидзомэ*). В технике резервации, дополненной вышивкой и шитьем золотной нитью, выполнено шелковое кимоно «Ловля рыбы с бакланами». Подобная рыбалка, согласно древнейшей традиции, проводится летней ночью при свете фонарей. Это яркое и запоминающееся зрелище, полюбоваться которым несколько раз за сезон приезжает император. Характерно свободное расположение декора по всей поверхности, композиционная условность, полихромия мелких цветовых пятен, объединенных единым голубым фоном.

66. ПЛАТЬЕ И ШАПОЧКА

Османская империя, Балканы, 2-я пол. XIX в.
Бархат, шитье металлическим шнуром (зердюз), галунная кайма

Инв. № 6124 II, 6127 II

Турецкий костюм стал отражением особенностей исторического развития Османской империи и разнообразия традиций, питавших ее культуру. Из всех османских провинций Балканы самое длительное время и наиболее тесным образом оказались связаны с турецкой метрополией. Одежда этого региона демонстрирует черты, общие для многих территорий державы, и яркое локальное своеобразие. Приталенное верхнее женское платье *устлюк* и круглая шапочка *фес* из собрания ГМВ принадлежат балканскому производству 2-й пол. XIX в. и обладают всеми особенностями, присущими местному костюму этого времени. Ложные рукава, шаровидные пуговицы, украшенные мелкими кораллами, невысокая шапочка цилиндрической формы, широкое использование золотной и серебряной металлической нити — все это характерно для одежды османского периода. Украшенное золотным шитьем по бархатному фону платье надевалось поверх рубашки с длинными рукавами и широких шальвар, собиравшихся на поясе и у щиколоток. Схожий покрой и способ оформления имеют платья и жакеты, бытовавшие у народов Западной Фракии, Греции, Македонии, однако ближайшие аналогии этому наряду находятся в одежде жителей Албании. Этот парадный многослойный костюм использовали в торжественных случаях, в том числе во время свадебных церемоний.

67. ХАЛАТ МАЛЬЧИКА

Узбекистан, Бухара, сер. XIX в.
Полушелковая ткань *адрас*, х/б ткань, тесьма, ручное ткачество, ручное крашение *абрбанди*, плетение

Инв. № 2561 III

В XIX в. в столицах трех ханств — Бухаре, Коканде и Хиве — производились разнообразные сорта шелковых и полушелковых тканей. Особенно любима была плотная полушелковая ткань *адрас* с *абровым* рисунком (от араб. *абр* — «облако»). Размытые, как бы растекшиеся контуры таких узоров получались благодаря особой технике окрашивания нитей основы с помощью резерва — *абрбанди*. Халаты из дорогих тканей, будучи одеждой праздничной или выходного дня, шились для знати и богатого купечества. В повседневной жизни предпочтение отдавали однотонным неброским цветам, которых требовали нормы мусульманской морали. Халаты из *адраса* и просто отрезы шелков дарились по многим торжественным случаям. Во время свадьбы ими обменивались семьи жениха и невесты, их преподносили почетным гостям. Музейный детский халат сшит из великолепного дорогого многоцветного *адраса* и являлся выходным, парадным одеянием ребенка из состоятельной городской семьи. Такие богато орнаментированные халатики обязательно входили в комплект одежды, которую дарили мальчику по случаю мусульманского обряда обрезания.

68. ШАЛЬ

Индия, Кашмир, XIX в.
Шерсть, ткачество

Инв. № 5038 II

Кашмирские шали, пожалуй, самые известные изделия индийских ткачей и вышивальщиков. Они изготавливались из особого сорта тончайшей шерстяной ткани, называвшейся *пашмина* (в Европе оно стало собирательным обозначением индийских шалей). Для производства этой ткани используется шерсть с подбрюшья диких коз, собираемая весной во время линьки. Традиционно шаль в Индии является частью мужского костюма, но за ее пределами она стала излюбленной деталью женского туалета. Классическую кашмирскую шаль ткали на ручных станках в гобеленовой технике, часто разделив кропотливую работу между несколькими мастерами (процесс этот очень трудоемкий, занимал много времени), а затем готовые части изделия искусно соединяли в одно целое. В XIX в. шали с тканым узором постепенно вытесняются вышитыми: мастера протягивали нить между утком и основой, имитируя тканый орнамент.

69. КОВЕР

Северная Индия, кон. XVIII в.
Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество

Инв. № 10148 II

Этот «охотничий ковер», рисунок которого восходит к эскизу эпохи Акбара, был изготовлен в Кашмире по заказу Ост-Индской компании. В широкой кайме использован мотив *личин*, изображения попугаев и растительный орнамент. В верхней части центрального поля ковра вытканы бытовые сцены, а в центральной — возвращение с охоты: в повозке везут охотничьего леопарда. В нижней части ковра мы видим борьбу мифических существ — птицы *симург* и волшебного крылатого животного с головой слона и телом льва.

70. ПОКРЫВАЛО

Туркмения, XIX в.
Х/б ткань, шерстяные и шелковые нити, бахрома, ручная вышивка, плетение

Инв. № 1255 III

Вышивка, наряду с ковроткачеством, была одним из самых уважаемых видов искусств, которым владели туркменские женщины. Подобно коврам, разнообразные типы вышивок непременно входили в состав приданого, а также предназначались и для свадебного обряда. Такими предметами были *асмалдыки* — парные покрывала на свадебного верблюда. Верблюд был одним из любимых животных кочевников, поэтому его украшению, особенно во время свадебного обряда, придавалось большое значение. Два парных *асмалдыка* вешались на бока богато убранного верблюда, на котором в специальной палатке ехала невеста в дом жениха. Как правило, их вышивала сама невеста, дабы показать свое мастерство. *Асмалдыки* чаще всего были вытянутой пятиугольной формы и расшивались шелковыми и шерстяными нитями по домотканой шерстяной ткани. В отличие от ковровых изделий, узор вышивок носил исключительно цветочно-растительный характер. Основой орнаментальной композиции музейного покрывала являются пять крупных древообразных мотивов с пышными терракотово-красными цветами, напоминающими маки. Образ красных цветков, мака или тюльпана, цветущих весною в степи, издревле прочно вошел в туркменское искусство.

71. ПОКРЫВАЛО

Узбекистан, Нурата, кон. XVIII — нач. XIX в.
Х/б кустарная ткань *малла*, шелковые некрученые нити, ручная вышивка швами: гладь вприкреп, двустороняя гладь, стебельчатый

Инв. № 1107 III

В XIX в. в земледельческих районах Средней Азии получили распространение большие свадебные покрывала *сузани* (от перс. *сузан* — «шитые иглой»). Как только в семье рождалась девочка, мать начинала готовить ей приданое, в которое обязательно входило *сузани*. Покрывало играло важнейшую роль в свадебном обряде: под ним невесту вели в дом жениха, им покрывали постель новобрачных. Жемчужиной музейного собрания является вышивка, известная как «*сузани* с павлинами» из Нураты, селения, входившего в состав Бухарского ханства. Вышитое на рубеже XVIII–XIX вв. на местной хлопковой ткани старинным швом (вариант глади вприкреп), оно представляет собой один из наиболее ранних образцов этих изделий, где вначале по узору настилались некрученые шелковые нити, закреплявшиеся редкими стежками перехвата (для усиления эффекта нитками других цветов). Центр *сузани* украшен изящной веткой с цветами, вокруг которой ромбом размещены четыре пары павлинов. Некогда павлин являлся атрибутом Анахиты — доисламской богини вод и плодородия. На *сузани* павлины играли роль благопожелательного знака и должны были способствовать установлению хороших отношений между молодоженами.

72. ПОКРЫВАЛО

Дагестан, Акушинский район, кон. XVIII — нач. XIX в.
Х/б ткань, шелковые нити, натуральные красители, вышивка гладью вприкреп по настилу некрученого шелка

Инв. № 1008 III

Всемирно известные дагестанские «кайтагские» вышивки XVIII–XIX вв. получили свое название по селению Кайтаг, где в начале XX в. были обнаружены исследователями. Эти изделия использовались в свадебном и похоронно-поминальном обрядах, служили оберегами — ими покрывали люльку с младенцем, причем всегда обязательно узором внутрь, чтобы вышивка своими магическими знаками защищала ребенка от нечистой силы. В свадебном обряде на различных его этапах использовалось несколько вышивок. Так, перед свадьбой вышивку с подарками и сладостями относили в дом жениха, а другую, большего размера, использовали как свадебную простыню. Еще одна вышивка служила покрывалом, закрывающим при перевозке приданое невесты, передаваемое с ней в дом будущего мужа. В похоронном ритуале короткие и узкие вышивки накладывали на лицо умершего, также орнаментированной стороной вниз. Еще одну вышивку клали сверху на одежду покойного, и при прощании, перечисляя достоинства ушедшего, родственники приговаривали: «Его сила осталась в вышивке». По дороге на кладбище эту вышивку клали под голову покойного, а после похорон возвращали обратно и прятали в сундук до проведения следующего обряда. При дележе наследства, если вышивок на всех членов семьи не хватало, их разрезали на части. Элементы узора, соединенные каждый раз по определенному вышивальщицей принципу, представляли собой рассказ и особое пожелание к конкретному случаю (к сожалению, в наши дни язык этих «рассказов» утерян). Передавались «кайтагские» вышивки по наследству только по мужской линии.

73. ПОСОЛЬСКАЯ СКАТЕРТЬ

Азербайджан, Нуха (Шеки), сер. XIX в.
Шерсть, сукно, шелковые нити, аппликация *сязани*, вышивка тамбурным швом *тякялдуз*

Инв. № 5527 III

Вышивкой в Азербайджане профессионально занимались мужчины. Еще в начале XX в. вышивальщики гордо говорили: «В истории Нухи еще не было случая, чтобы женщина занималась вышивкой, это искусство — достояние только мужчин». Особенно это относилось к золотному шитью: считалось, что в руках женщины золото темнеет. Мальчиков с десяти лет отдавали на выучку мастеру, и обучение продолжалось около пяти лет. Посольские скатерти, дарившиеся высоким иностранным гостям, украшались аппликацией *сязани* (иначе *гондарма*), собранной из кусочков разноцветного сукна, и расшивались тамбурным швом *тякялдуз*. Наибольший интерес представляют образцы, расшитые по всей поверхности. Они назывались *долма* и использовались как наволочки на подушки в парадной комнате, ими завешивали ниши в комнатах, покрывали сундуки с постельными принадлежностями и другими вещами, употреблявшимися в быту. Полагают, что этот тип вышивок появился в Нухе в XVII в. и был занесен сюда из Ирана, а точнее, из города Решта. Вышивальщики не имели готовых образцов и каждый раз создавали узор сами. Современники отмечали, что в конце XIX в. вышивками из Нухи снабжался не только весь Закавказский край, но и обе столицы, а иностранцы охотно увозили работы нухинских вышивальщиков к себе на родину.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

74. БЛЮДО

Узбекистан, городище Бинкет, X в.
Глина, роспись, глазурь, обжиг

Инв. № 1238 Кр-IV

Блюдо эллипсоидальной формы на кольцевом поддоне, покрытое белым ангобом (жидкой глиной) и прозрачной бесцветной глазурью. Подглазурная роспись выполнена коричневой и терракотовой краской и дополнена гравированными деталями. В центральном круге помещен сложный плетеный орнамент с растительными мотивами, по краю — побег с полупальметтами. По стенкам блюда идет арабская надпись, исполненная почерком «цветущий *куфи*»: «Безопасность заключена в молчании, и только речь обнаруживает изнанку человека с недостатками» (перевод Дж. Я. Ильясова). Сосуд с тем же афоризмом, но почерком «простой *куфи*» хранится в Бруклинском музее (США). Орнаментальные мотивы, использованные в декоре блюда, часто встречаются на изделиях Ирана и Средней Азии этого времени, однако исключительная тонкость росписи, изящество композиции, мягкая цветовая гамма делают сосуд из нашей коллекции уникальным. Это, несомненно, шедевр керамической продукции древнего Чача.

75. Мастер Рахмат Улля Аксакал (?). БЛЮДО

Узбекистан, Шахрисябз (?), 2-я пол. XIX в.
Глина, формовка на гончарном круге, обжиг, ангоб, прозрачная глазурь желтоватого оттенка, подглазурная роспись с элементами гравировки

Инв. № 1164 III

Блюдо *тавоки калон* имеет плоское, неровное, слегка выпуклое дно без поддона, стенку со ступенчатым изгибом. С обеих сторон оно покрыто подглазурной росписью с цветочными узорами, причем свободный фон заполнен желтыми листьями в ярко-зеленом обрамлении. Подобный принцип организации композиции явно заимствован из орнаментации знаменитых вышитых покрывал *сузани*, где розетки и пальметты обрамляются зеленым побегом. На изломе стенки выгравирован ромбический бордюр, а бортик украшен извивающимся коричневым побегом *ислими* с вкраплением зеленых листьев. На обратной стороне изделия имеется рисунок из восьми коричневых и зеленых кругов. Роспись в коричнево-зеленой гамме указывает, что блюдо было изготовлено в одном из гончарных центров самаркандско-бухарского региона, а по характеру орнамента его можно отнести к Шахрисябзу.

76. Мастер Ходжа Усто Багиев. БЛЮДО

Узбекистан, Риштан, 2-я пол. XIX в.
Глина, формовка на гончарном круге, обжиг, белый ангоб, прозрачная глазурь, подглазурная роспись

Инв. № 1183 III

Блюдо *тавок* имеет выпуклый дисковидный поддон и округлый бортик с горизонтально отогнутым венчиком. На поддоне процарапан знак, похожий на арабскую букву ﺏ. Внутри и снаружи до поддона блюдо покрыто белым ангобом и прозрачной глазурью. Подглазурная роспись нанесена только с лицевой стороны — всю внутреннюю поверхность занимает большая десятилепестковая розетка, в середине которой помещен круг с маленькой розеткой *парпаша*, часто использовавшаяся риштанскими мастерами в качестве композиционного центра. В заостренных лепестках розетки расположены узоры двух типов: овальные элементы, заштрихованные сеткой, и пышные ветки с тонким изящным стеблем и плодами. Плотная роспись синим на контрастном белом фоне, ненавязчивые темно-коричневые контуры узоров придают композиции удивительное благородство и торжественность. Блюда такого большого размера изготовлялись специально для праздничных трапез.

77. СОСУД

Индия, Бомбей, XIX в.
Глина, глазурь, роспись, обжиг

Инв. № 303 II

Школа искусств, основанная в Бомбее известным меценатом сэром Джамситджи Джиджибхоем, обучала керамистов с 1857 г. Для преподавания в ней приглашались известные мастера из крупнейших центров традиционных ремесел. Директором школы был Дж. У. Терри, сыгравший важную роль в организации первых колониальных выставок и бывший куратором музея Виктории и Альберта в Лондоне, где по сей день хранится лучшая коллекция бомбейской керамики. Расцвет бомбейской керамической школы приходится на 1870–1890-е гг., когда ее ученики стали использовать цветочные мотивы и колорит росписей Аджанты.

78. БЛЮДО

Османская Турция, Изник, 2-я четв. — сер. XVI в.
Полуфаянс, подглазурная роспись по белому ангобу, резерв, обжиг

Инв. № 306 II

Изник — небольшой городок на северо-западе Малой Азии — в XV–XVII вв. прославился как центр изготовления облицовочной плитки и фаянсовой посуды с подглазурной росписью. Изникская продукция отличалась высоким качеством и завоевала признание при османском дворе и за границами империи. Ее узнаваемый облик создали живые краски, яркий белый фон, блестящая прозрачная глазурь. Блюдо с сине-бирюзовой росписью — один из выразительных образцов этого производства. Компоненты, составляющие его украшение: строенные кружки́, мелкие двуцветные тюльпаны, цветки, вырастающие из полурозетки, белые тюльпанные бутоны, собранные в букетики, — приобрели популярность в турецком керамическом искусстве с второй четверти XVI в. Характер орнамента сближает блюдо с получившими распространение в этот период изделиями «провинциального» типа, оформление которых, как предполагается, выполняли сами гончары, не пользуясь шаблонами придворных художников.

79. ЧАША

Иран, XII–XIII вв.
Фаянс, роспись в технике *минаи*, обжиг

Инв. № 71 II

В Иране была распространена техника надглазурной росписи легкоплавкими эмалевыми красками, получившая название *минаи* (перс. «эмалевый»). Она применялась сравнительно недолго, около двух столетий. Роспись на изделия из тонкого фаянса наносилась несколькими приемами, чередуясь с муфельным обжигом. Яркие, чистые краски выделялись на светлом фоне, голубоватом или цвета слоновой кости. Контур рисунка обводился черным цветом. Роспись, по существу, являлась изящной миниатюрной живописью на керамике. Чаша из музейной коллекции украшена изображением дворцовой сцены. В центре помещен царственный персонаж на троне, на стенках — стоящие и сидящие фигурки придворных. Одетые в цветные узорные костюмы, они расположены среди условно переданного пейзажа: цветущих побегов растений, птиц, круглого водоема. Весьма характерно также использование эпиграфического орнамента. Как и полагалось в таких случаях, мастер поместил надписи угловатым, прямолинейным почерком *куфи* по краю чаши внутри, а надписи *насхом*, с его криволинейными очертаниями букв, — на стенках снаружи.

80. КУВШИН

Тулово: Китай, период Юань (1279–1368), оправа: Иран, XIX в.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, медный сплав, пайка, чеканка, гравировка, вставки из стекла с огранкой и мелкая бирюза

Инв. № 1090 II

Китайский фарфор ценился во все времена. Уникальным примером бережного к нему отношения является кувшин с откидной крышкой. Судя по металлической оправе, которая охватывает фарфоровое тулово достаточно низко, первоначально изделие могло иметь форму так называемой «двойной тыквы». Очевидно, оно раскололось на две части и позднее, оправленное в металл иранскими мастерами, получило вторую жизнь (считается, что вторая часть этого сосуда находится в Британском музее в Лондоне). Кобальтовый орнамент, состоящий из лотосов и мелких хризантем, нанесен на тулово поверх молочно-белого фона. Его расположение в виде витых побегов подчеркивает вертикальность сосуда, разделенного на восемь долей, и в то же время организует общий характер узора, охватывающего изделие целиком. Чуть изогнутый носик сосуда завершается круглой розеткой с цветными вставками. На металлическом горле кувшина в технике гравировки выполнена надпись на персидском языке:

وقف به حضرت عباس نمود محمد ابراهیم دواتگر هر کس بر دو طمع کند به لغت خدا و نفیر رسول و به نعمت حضرت عباس گرفتار شود امین یا رب عالمین

Вакф [завещание] сделал его светлости Аббасу Мухаммад Ибрахим лудильщик, сын мастера Исмаила лудильщика. Каждый, кто стремится к двум вещам — словам Господа и трубному гласу Пророка, — будет охвачен милостью Аббаса. Аминь! О, Господь обоих миров!
(Чтение и перевод Р. Шукурова)

81. СОСУД ДЛЯ ВИНА

Корея, кон. XII — нач. XIII в.
Каменная масса, селадоновая глазурь, инкрустация глинами, обжиг

Инв. № 10171/1–2 I

Основным видом корейской керамики в эпоху Корё (X–XIV вв.) были так называемые селадоны — изделия из каменной массы, покрытые серовато-зеленой или голубовато-бирюзовой глазурью. Использование техники инкрустации глинами для их декорирования (кор. *сангам*) явилось уникальным изобретением корёских мастеров. На поверхности сосудов по керамическому тесту вырезались узоры, заполнявшиеся белой и красновато-коричневой глиной. После обжига изделие покрывалось глазурью и обжигалось вторично. Гибкие побеги с головками хризантем легко и свободно поднимаются по дольчатому тулову сосуда для вина. Мастер-керамист преобразовал цветок в графически незамысловатый знак, сделав это в равной мере артистично и безыскусно. Изящный инкрустированный рисунок подчеркивает тяжеловесную монументальность пластически выразительной формы. Мягкое сияние глазури удачно завершает произведение, главное эстетическое качество которого можно определить как «одухотворенность простоты».

82. БЛЮДО

Китай, нач. XV в.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, обжиг

Инв. № 6440 I

Подглазурная роспись по фарфору в Китае появляется в период Юань (1279–1368), когда вместе с монголами в Китай пришло много ремесленников из разных регионов. Роспись очищенным кобальтом использовали иранские мастера по керамике, китайцы же стали декорировать кобальтом фарфор. Для того чтобы краска приобрела звучный сине-голубой цвет, необходимо было обжигать изделие при температуре 1400 °C. Блюдо украшено изображением стилизованных стеблей и цветов лотоса. В художественном решении данного изделия отчетливо проявляются ближневосточные влияния — фестончатый борт, цветочные орнаменты. Мягкая свободная роспись сочетается с прихотливой каллиграфической линией рисунка.

83. ВАЗА С КРЫШКОЙ

Китай, период Цаньлун (1736–1796)
Фарфор, глазурь, «брызганый» кобальт, надглазурная роспись эмалями в гамме «розового семейства», обжиг

Инв. № 22860/1–2 I

Ваза в форме балясины с коротким цилиндрическим горлом, завершающимся кольцеобразной закраиной. Сосуд декорирован в технике резерва кобальтом *bleu poudre* (дословно «брызганый синий»), заполняющим его поверхность и служащим фоном, на котором выделяются белые клейма различной конфигурации. Их роспись выполнена надглазурными красками в колористической гамме «розового семейства». Она включает в себя полихромные эмали — зеленую двух оттенков (теплого и холодного), бледно-желтую, черную, марганцевую фиолетовую (*aubergine*), железную красную и золото. На тулове доминируют три крупных картуша в форме резных листьев, внутри которых изображены ветви с лопнувшими плодами граната и хризантема. В мелких клеймах — лотосы и пионы. По кобальтовому фону золотом выписан орнаментальный узор «паутинка», по которому разбросаны чашечки цветов сливы *мэй*. На крышке, увенчанной скульптурой льва *шицзы*, помещены три медальона с цветами. В трактовке цветов использованы приемы живописи: эмаль наносится частыми мазками, одна краска накладывается на другую, что создает особую вибрацию и тоновое богатство цвета. Подобные крупные изделия предназначались для оформления парадных интерьеров европейских дворцов и чрезвычайно ценились на Западе.

84. ВАЗА

Япония, кон. XVII — нач. XVIII в.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом, надглазурная роспись железными красной и черной красками, эмалями, позолота, обжиг

Инв. № 2370/1–2 I

Изделие является образцом японского фарфорового производства, выполненным в стиле *ко-имари* в одной из мастерских Ариты (историческая провинция Хидзэн, современная префектура Сага), городка, являющегося родиной японского фарфора. Основу композиции вазы составляют два больших картуша с полихромным изображением львов среди листьев бамбука и цветов, обведенные широкой полосой черного цвета. Живописное панно окружено сине-белым узором *каракуса* (китайская трава). Заполненное росписью пространство этих панелей уподобляется живописному полю свитка, а растительный орнамент вокруг — его традиционному парчовому обрамлению. Популярный мотив «львы и пионы» восходит к росписям на ширмах и дверях художника Кано Танъю (1602–1674). Он олицетворял успех, власть и богатство.

85. ЧАША

Япония, нач. XVIII в.
Фарфор, надглазурная роспись эмалями, железными красной и черной красками, обжиг

Инв. № 6378 I

В экспортном фарфоре Ариты в XVII в. особое место занимают мастерские, связанные с именем Сакаида Какиэмона (1596–1666). В историю японского фарфора он вошел как создатель твердого и тонкостенного фарфора и белой глазури *нигосидэ* с восхитительным молочным оттенком. Предметом его особой гордости была красновато-оранжевая эмаль с красным отливом. Он создал новый тип тончайшей многоцветной росписи *какиэмондэ*. Само его имя Какиэмон происходит от названия спелой сливы *каки*, чей цвет передавался уже упомянутым особым оттенком красного, преобладавшего в живописи мастера. В коллекции музея хранится восьмигранная чаша начала XVIII в., выполненная мастерами династии Какиэмон. Нежная гладкость ее поверхности подчеркнута яркостью рисунка. На внутренних стенках изображены три дракона — каждый свернут в кольцо, мелкие веточки сакуры и крошечные розетки хризантем. На внешней стороне бортов варьируется основной мотив — сидящий на ветке или летящий феникс. Живописные элементы росписи прописаны тончайшей кистью и декоративно стилизованы. Союз дракона и феникса по японским представлениям символизировал мировую гармонию.

86. ЧАША

Япония, Киото, XVII в.
Глина, глазурь, обжиг

Инв. № 15283 I

В дзэнской чайной церемонии главная роль принадлежала *тявану* — чаше для чая. Благодаря сложному ритуалу, в который были вовлечены участники церемонии, изделия японских гончаров приобретали несвойственные им раннее качества — в них выражалось духовное начало, поэтичность, образность. Выбору *тявана тядзин* («мастер чая») придавал особое значение, так как от этого зависел общий стиль ритуала. Чаша из коллекции ГМВ относится к так называемому «типу Раку» с густой тяжелой глазурью черного цвета. Ее неровная шероховатая поверхность контрастирует с маслянистым блеском густо положенной черной поливы. Фактурное богатство и цвет чаш поэтически осмыслены. Словно из черноты забвения или сна возникает мысль или поэтическая строка, условно обозначенная художником несколькими штрихами в виде бабочки. И в памяти возникают стихи:

Бабочка, бабочка,
Что же за сон тебе снится? —
Крылышками машет Гиё-ни
(Перевод А. А. Долина)

87. НАБОР ДЛЯ УМЫВАНИЯ

Узбекистан, Фергана, 2-я пол. XIX в.
Медь желтая, бирюза, стекло цветное, голубая эмаль, ковка, литье, чеканка, гравировка, чернение, инкрустация

Инв. № 206 III, 207 III

В Средней Азии получили распространение кувшины для омовения *афтаба* с длинным высоким носиком и тазики *дастшу* с широкими приподнятыми бортами и шарообразным туловом, куда стекала вода через круглое отверстие, закрытое резной решеткой. Наличие в доме набора для умывания свидетельствовало о высоком достатке хозяина и о его внимании к правилам этикета, предписывающего подавать гостям воду для омовения рук после еды, что было не только знаком уважения, но и необходимостью — в Средней Азии было принято есть руками. Местные ремесленники выработали определенные декоративные приемы украшения подобных парадных сосудов. Мастера умели придать посуде изящную форму, отличавшуюся красивым силуэтом, и тщательно отделать ее тонкой гравировкой. Основной узор дополнялся инкрустацией мелкой голубой смальтой, имитирующей бирюзу, и редкими крупными вставками из стекла с цветной подложкой. Кроме того, изделие расцвечивалось красной и черной пастой, выделявшей фон и отдельные медальоны.

88. СОСУД

Грузия, XIX в.
Белый металл, штамп, чеканка, насечка

Инв. № 10931 III

В грузинской культуре существует множество легенд, обрядов и традиций, выражающих глубокое почтение к виноградной лозе. Каждый этап жизни вина — от сбора винограда до первого молодого вина — отмечен посвященным этому событию обрядом. Многолюдные пиршества с обязательным присутствием на столе вина сопутствовали общим и семейным праздникам. Хлебосольство и гостеприимство испокон века считалось богоугодным делом. Праздник в традиционной культуре Грузии, подобно античному пиру, придавал гармонию отношениям между людьми. С древних времен сложился определенный порядок застолья и стиль поведения его участников. Распределение ролей во время пиров между старшими и младшими давало возможность молодым усвоить стиль поведения, последовательность действий, запомнить старинные обычаи и песни. Застолье отличалось разнообразием блюд, вино подавалось и разливалось в особые керамические и серебряные сосуды, гармоничными пропорциями своих форм напоминавшие античную посуду.
Сура — сосуд с высоким узким горлом без слива. Соразмерность пропорций, изящество каждой детали, тонкая проработка декора придают кувшину поистине царственный вид. Горло сосуда имеет изысканно граненную форму, каждая грань прочеканена растительным орнаментом. Вся поверхность *суры* сплошь украшена тонким чеканным орнаментом. В крупных фестончатых медальонах на тулове кувшина помещены изображения всадников и музыкантов, а в зарослях винограда прячутся сказочные животные. Красиво изогнутая ручка завершает впечатление роскоши, которое по замыслу мастера должен производить сосуд.

89. ФЛЯГА

Грузия, XIX в.
Белый металл, литье, гравировка, чеканка

Инв. № 2442 III

В грузинской культуре существовало особое отношение к сосудам для вина. Это не просто емкости, а функциональные предметы. Их воспринимали как вместилища человеческой души, как хранителей тайн бытия. Декору таких сосудов придается глубокий смысл. Изображенные на винной фляге сюжеты и персонажи восходят к античной мифологии. С одной стороны сосуда, в крупном медальоне, мастер прочеканил голову смеющегося сатира. Вся поверхность тулова оплетена виноградной лозой, образующей отдельные медальоны вокруг головы сатира. В четырех медальонах, по бокам от центрального, среди листьев и цветов помещены фигурки воинов. Каждый воин имеет свои, отличные от других детали вооружения, тонко проработанные доспехи. В верхнем медальоне выполнена сцена, на которой изображен восседающий на троне правитель, облаченный в роскошное одеяние, в окружении воинов и слуг. В нижнем медальоне мастер прочеканил фигурку скачущего единорога. На оборотной стороне фляги на фоне мелкого растительного орнамента помещена фигура танцующего сатира. Его сопровождают танцующие и играющие на музыкальных инструментах сказочные существа. Небольшие кованые ручки фляги выполнены в виде змеиных голов, ножки — в виде голов фантастических животных. Горло фляги представляет собой голову совы — древнего символа мудрости.

90. КУБОК

Якутия, XIX в.
Дерево, резьба

Инв. № 12616 III

Якуты называют кубок для кумыса (*чорон*) символом своей культуры. Кумыс считается в Якутии священным напитком, и кубок для него представляет собой модель Вселенной. Поддон *чорона* олицетворяет мир, где живут злые духи, тулово — мир людей, горло и венчик — мир, населенный добрыми божествами. Столь же важны для якутов художественные достоинства кубков. *Чорон* из собрания Музея Востока торжествен и монументален. Он покрыт изящным резным декором. Ритмично повторяющиеся узоры гармонично сочетаются с формой сосуда и подчеркивают его пластичный силуэт. Изготовлен *чорон*, как это предписывает традиция, из березы. Обычно для придания твердости ее долго держали в болоте. Мастер работал топором и особым изогнутым ножом, а закончив работу, вываривал сосуд в настое лиственничной коры, чтобы формы сосуда приобретали дополнительную округлость, словно *чорон* был выточен на токарном станке. Объясняется это тем, что годичные кольца березы имеют круглую форму и в процессе варки стенки кубка выправляются по линии этих колец.

91. МАСКА-ЛИЧИНА

Мали, народ марка, сер. 1960-х – нач. 1970-х гг.
Дерево, листовая латунь, долбление, сверление, чеканка

Инв. № 10223 II

Маска изготовлена из дерева и покрыта тонким латунным листом с вертикальными полосами геометрического узора, сделанного чеканкой. Также с помощью чеканки переданы черты лица — брови, глазницы, рот, нос. Маски народа марка, выполненные в художественной традиции *бамбара*, отличаются именно таким деликатным чеканным узором.

92. РИТУАЛЬНАЯ МАСКА

Шри-Ланка, XIX в.
Дерево, резьба, роспись

Инв. № 4486/1–3 II

Маска демона восемнадцати болезней Мару Ракши выполнена из легкого дерева и раскрашена. Подобные маски имеют двойное назначение: они могут использоваться во время ритуальных действий или быть закреплены в качестве оберега на стене дома, у входа. Сингалы считают, что в возникновении каждой болезни повинен определенный демон (*санни*), и все они, иногда с характерными увечьями, изображены по сторонам стоящего чернотелого демона Мару Ракши. В его руках и в пасти — тела жертв болезней, их же он топчет ногами. Мару Ракша стоит на личине демона Маха Кола. Эта маска — своеобразная энциклопедия сингальской демонологии, в которой врачевательные ритуалы играют важнейшую роль.

93. НАГРАДНОЙ ВЕНЕЦ ВОЕНАЧАЛЬНИКА

Эфиопия, народ амхакара, кон. XIX в.
Серебро, стекло, ткань, отливка, штамповка, зернь, гравировка, пайка

Инв. № 4699 II

Венец *акудамай* — одна из важнейших наград за храбрость в Эфиопии. Это парадное облачение происходит от исторических наград эфиопских царей — как и корона, он надевался на специальную подкладку-обруч. Венец был изготовлен в императорской ювелирной мастерской, о чем свидетельствует медальон с рельефной пластиной в виде «Льва Иудеи», герба императорской Эфиопии.

94. Мастер А. Ахмедов. КИНЖАЛ

Дагестан, сел. Кубачи, 1899–1908 гг.
Сталь, серебро, рог, кожа, дерево, гравировка, чернение, тиснение

Инв. № 10372/1–2 III

Кинжалы с богатым серебряным прибором, в отделке которого использовались чернение и гравировка, являлись неотъемлемым атрибутом национального костюма кавказского горца. Наиболее известным центром их производства был высокогорный аул Кубачи в Дагестане, чьи мастера разработали собственные виды декоративных орнаментальных мотивов и считались лучшими монтировщиками на всем Кавказе. Для кубачинских кинжалов характерны двулезвийный прямой клинок с двумя или многими долами, прямая рукоять в серебряной обоймице, лицевая часть которой украшена серебряной накладкой, ножны в виде деревянного футляра, обтянутого черной тисненой кожей и скрепленного металлическим прибором. В качестве основного декоративного мотива в оформлении лицевых поверхностей этих частей рукояти использован выпуклый симметричный растительный орнамент, фон для которого заканфарен и зачернен. Атрибуции кинжала помогают два клейма, одно из которых принадлежало Донскому пробирному управлению. Чернью по-арабски выведено имя мастера.

95. КИНЖАЛ

Северная Индия, XVIII в.
Сталь, нефрит, золото, драгоценные камни

Инв. № 2056 II

Кинжал с драгоценной рукоятью из нефрита, инкрустированного изумрудами и рубинами, являлся не только оружием, но и показателем статуса владельца. Его носили за голенищем сапога, заткнутым за широкий пояс или в ножнах, которые крепились к поясу цепочкой или шнуром. Могольские кинжалы такого типа называются *кханджар*, они имеют длинный изогнутый клинок и характерную форму рукояти. Деревянные ножны обиты бархатом винного цвета с отделкой золотыми пластинами, украшенными в эмальерной технике *минакари*.

96. КИНЖАЛ

Индонезия, Центральная Ява, г. Джокьякарта, XVIII — нач. XIX в.
Металл, дерево, ковка, резьба, насечка золотом, вставки полудрагоценных камней

Инв. № 7528 II

Кинжал *крис* является традиционным холодным оружием жителей Малайского архипелага. Его воспринимают не как простое оружие, а как священный предмет, обладающий магической силой. Клинок ассоциируется с мифической змеей *нагой* — владычицей подземного царства, и два его основных типа — прямой и волнообразный — символизируют змею в состоянии покоя и в движении. Особо ценные *крисы*, имевшие свои легендарные истории, входили в число государственных регалий. *Крис* из коллекции музея относится к замечательным образцам центральнояванского оружия. У основания его изящного клинка с тринадцатью извивами выкована голова *наги* в короне и проходит полоса растительного орнамента, выполненного в технике насечки золотом. На темном металле клинка проступает серебристый узор *памора*, образовавшийся в результате сложной техники ковки. Деревянная рукоять украшена двумя резными масками чудовища Бонаспати.

97. ШЛЕМ

Корея, XIX в.
Кожа, лак, фланель, шелк, мех выдры, волос, медный сплав, шитье, литье, чеканка, гравировка, позолота

Инв. № 9587/1–2 I

Доспехи в средневековой Корее использовались не только в периоды военных действий. В них облачались и во время многочисленных церемоний, проводившихся при дворе. В эпоху Чосон (XV–XIX вв.) значительное распространение получил доспех бригантинного типа *туджонгап* («доспех со шляпками гвоздей»). Его парадный вариант представлен в музейной коллекции. Изысканное великолепие, присущее оформлению покрытого черным лаком кожаного шлема из состава данного доспеха, искусное выполнение всех его деталей свидетельствуют о высоком статусе владельца, что подтверждают вписанные в медальон под козырьком иероглифы, означающие *вонсу* («командующий»). Изобразительные мотивы, использованные в отделке шлема, принадлежат к числу традиционных дальневосточных образов-символов. Драконы, украшающие переднюю часть купола шлема, олицетворяли силу и доблесть, сулили удачу и были воплощением высших благ.

98. ШКАТУЛКА

Китай, XVIII в.
Дерево, лак, резьба, гравировка

Инв. № 11850/1–2 I

Шкатулка выполнена в технике резного лака, которая заключалась в нанесении на основу из дерева, ткани или металла сначала грунтовки, а затем от 30 до 200 слоев сока лакового дерева, окрашенного киноварью. Каждый слой тщательно высушивался, полировался, после чего общая толща лака покрывалась резьбой. Трудоемкая технология обусловила высокую стоимость лаковых изделий и сделала их предметом роскоши, принадлежностью императорского двора, домов знати и состоятельных людей. Предназначенная для подношения новогодних подарков, шкатулка имеет абрис, напоминающий нежный пятилепестковый цветок сливы *мэй*, начало цветения которой приходится на Новый год по лунному календарю, когда в горах еще не сошел снег. На поверхности шкатулки с большим мастерством исполнена многоуровневая резьба, превратившая поверхность в переплетение тончайших рельефных линий, образующих изображения львов *шицзы*, образ которых пришел из Индии вместе с буддизмом. В Китае лев стал воплощением человека мужественного и стойкого, помыслы которого благородны, величественны и чисты. Он служил также пожеланием жизненных успехов.

99. НАСТОЛЬНОЕ УКРАШЕНИЕ

Китай, XIX в.
Слоновая кость, резьба

Инв. № 2941/1-2 I

С конца XIX в. в Европе большим спросом пользовались ажурные шары из слоновой кости, поражавшие воображение европейцев не только совершенством резьбы, но и особым, казавшимся непостижимым секретом. Выточенные из целого куска кости, они внутри имеют один в другом несколько вращающихся шаров. На Западе их прозвали «дьявольскими шарами». Но секрет был прост: он заключался в безупречном владении изощренной техникой резьбы, позволявшей через конические отверстия, просверленные в массиве шара от поверхности к центру, отделять одну оболочку за другой специальными изогнутыми пилочками. Эти диковинные предметы не только украшали интерьер, но и служили своеобразной забавой: их подолгу разглядывали, пытаясь сосчитать количество шаров и любуясь мастерством резного декора. Обычно верхняя оболочка представляла собой объемную композицию, составленную из растительных побегов и пышных цветов, а многоплановая резьба оттеняла хрупкость внутренних шаров (их число могло превышать два десятка), стенки которых были превращены в тончайшее кружево. Иногда шары включались в сложную вертикальную конструкцию, дополненную пластическими композициями. В данном случае украшение увенчано скульптурной группой с изображением легендарных близнецов Хэхэ. Они трактованы как даосские блаженные юродивые, отсюда их свободные одеяния и падающие на плечи волосы, загадочные улыбки. Стоящий персонаж держит в руке стебель лотоса, а сидящий — полуоткрытую коробку с летучей мышью. Благопожелательная символика строится по омонимическому созвучию большинства слов в китайском языке: «мир», «покой», «согласие», «лотос» и «коробка» звучат одинаково — *хэ*. Летучая мышь в коробке является изобразительным ребусом и расшифровывается как «поймать счастье».

100. Л. Теютина (1945–2012). ВЫБОР НЕВЕСТЫ

Чукотка, Уэлен, 2009 г.
Моржовый клык, графит цветных карандашей, гравировка

ГМВ КП 52889

Гравировка на моржовых клыках — традиционный вид искусства чукчей и эскимосов. Народные художники изображают сцены из жизни своих соплеменников, создают произведения по мотивам легенд и преданий. Гравер процарапывает резцом на клыке контуры рисунка, а затем втирает в кость красящее вещество. Вначале это была сажа из жировых ламп, которыми жители Чукотки отапливали жилища, а с 1920-х гг. используют цветные карандаши. Лидия Теютина жила в Уэлене, старинном поселке морских зверобоев. Резчиками по кости были ее дед и отец, а мать, Вера Эмкуль, стала первой на Чукотке женщиной-гравером. У нее и обучилась Лидия косторезному ремеслу. Для Теютиной характерны тонкая линия рисунка, нежная цветовая гамма. В 1989 г. ей было присвоено звание «Заслуженный художник России». Гравированный клык «Выбор невесты» — одна из последних работ этого выдающегося мастера. Перед зрителем предстают участники гонок на оленьих упряжках. В старину в ходе подобных состязаний юноши выбирали себе невест.

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Альфонсо Н. Г. (21–24, 41)
Болелов С. Б (3, 9)
Бронштейн М. М. (90, 100)
Бутырский М. Н. (94)
Вишневская Н. Ю. (74)
Войтов В. Е. (вступительная статья, 91, 93)
Галиева З. С. (4)
Гожева Н. А. (13, 19, 42)
Друзь В. А. (16, 25)
Елисеева И. А. (35, 40, 81, 97)
Ермакова Е. С. (75, 76, 87)
Каневская Н. А. (15, 26, 27, 65, 84–86)
Карлова Е. М. (28, 30, 31, 34, 68, 69, 77, 92, 95)
Ксенофонтова И. В. (1)
Кузьменко Л. И. (8, 14, 82, 83)
Кулланда М. В. (66, 78)
Легостаева А. С. (18, 46, 47)
Мкртчев Т. К. (2, 10–12, 17)
Мясина В. А. (67, 70, 71)
Писцов К. М. (36, 37, 39, 64)
Рославцева Л. А. (72, 73)
Росов В. А. (50–53)
Сазонова Н. В. (7, 29, 32, 33, 79, 80)
Седов А. В. (вступительная статья)
Сорокина Г. М. (20, 45, 96)
Сухорукова Е. С. (6)
Трейнер У. И. (5)
Филатова М. Ю. (88, 89)
Хомутова М. Л. (60)
Хромченко С. М. (48, 49, 54–59, 61–63)
Шишкина Г. Б. (38, 43, 44)
Шмотикова Л. А. (98, 99)

ИЛЛЮСТРАЦИИ

АРХЕОЛОГИЯ

1. Сосуд в виде рога с протомой Пегаса
2. Ритон с протомой грифона
3. Крышка сосуда
4. Оссуарий
5. Маска погребальная
6. Детали гарпуна: «крылатый предмет» (стабилизатор), головка гарпунного древка, наконечник гарпуна
7. Навершие штандарта
8. Кубок

СКУЛЬПТУРА

9. Голова мужчины
10. Голова Будды
11. Будда
12. Будда на лотосовом постаменте
13. Голова буддийского монаха
14. Гуаньинь
15. Фугэн на слоне
16. Будда Амида
17. Падмапани
18. Куан Ам
19. Ганеша
20. Крылатый лев
21. Манджушри
22. Зеленая Тара
23. Ушнишавиджая
24. Цонкапа
25. Канэда Кэндзиро. Орел на пне
Ширма «Бурное море»
26. Мастер Сюби. Крестьянин с мотыгой
27. Старец Окина

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

28. Сражение под Узгендом при попытке Абу Бекра Дуглата овладеть Ферганой
29. Ширин едет к Фархаду
30. Радха и Кришна на террасе

31. Хосров и Ширин
32. Художник Михр-ʻАли. Портрет Фатх-ʻАли-шаха
33. Художник Ахмад. Танцовщица с кастаньетами
34. Миниатюрные портреты на слоновой кости
35. Портрет чиновника Ли Доксу
36. Буддийский патриарх Чанмэй-Лаоцзу
37. Чжоу Фан (?). Ян Гуйфэй после купания
38. Утамаро Китагава. У реки Акутагава
39. Юнь Гэ (Юнь Шоупинь). Пион (из альбома «Цветы и птицы»)
40. Хо Рён. Пион
41. Авалокитешвара Экадашамукха
42. Панно с изображением Будды и сцен из его жизни
43. Тосюн Кано. Обезьяны и луна
44. Всадники
45. А. Рустамаджи. Женщиина с корзиной
46. Нгуен Чонг Кием. Старик и девочка
47. Нгуен Фан Тянь. Игра в камушки
48. А. М. Овнатанян. Портрет Караджана
49. Н. Пиросмани. Кутеж
50. Н. К. Рерих. Строят бевые ладьи
51. Н. К. Рерих. Книга Голубиная
52. Н. К. Рерих. Чудо (серия «Мессия»)
53. С. Н. Рерих. Портрет Николая Рериха
54. А. Н. Волков. Караван. Пустыня перед бураном
55. А. В. Николаев (Усто Мумин). Жених
56. Р. М. Мазель. В юрте
57. М. С. Сарьян. Улица. Проходящие
58. У. Т. Тансыкбаев. Кочевье
59. А. В. Шевченко. Восточный пейзаж с розовым домом
60. И. А. Жданко. В Бухаре пускают змея
61. Н. Г. Карахан. Возвращение жнецов
62. П. П. Беньков. Подруги (Письмо с фронта)
63. Т. Т. Салахов. Нефтяник

ОДЕЖДА, КОВРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТКАНИ

64. Халат лунпао
65. Кимоно
66. Платье и шапочка
67. Халат мальчика
68. Шаль
69. Ковер
70. Покрывало
71. Покрывало
72. Покрывало
73. Посольская скатерть

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

74. Блюдо
75. Мастер Рахмат Улля Аксакал (?). Блюдо
76. Мастер Ходжа Усто Багиев. Блюдо
77. Сосуд
78. Блюдо
79. Чаша
80. Кувшин
81. Сосуд для вина
82. Блюдо
83. Ваза с крышкой
84. Ваза
85. Чаша
86. Чаша
87. Набор для умывания
88. Сосуд
89. Фляга
90. Кубок
91. Маска-личина
92. Ритуальная маска
93. Наградной венец военачальника
94. Мастер А. Ахмедов. Кинжал
95. Кинжал
96. Кинжал
97. Шлем
98. Шкатулка
99. Настольное украшение
100. Л. Теютина. Выбор невесты

М894 **МУЗЕЙ ВОСТОКА 100. АЛЬБОМ.** — М. : Государственный музей Востока, 2018. — 228 с. : ил.

ISBN 978-5-904577-66-7

Альбом подготовлен к 100-летию Государственного музея Востока. В нем представлены сто произведений искусства из собрания музея.
Адресован широкому кругу читателей, интересующихся искусством и культурой стран Востока.

УДК 069(091)
ББК 79.13

МУЗЕЙ ВОСТОКА 100

Книга подготовлена сотрудниками и хранителями
Государственного музея Востока
Под общей редакцией А. С. Ковалец
Редактор-составитель: А. В. Седов

Фотографы: Э. Т. Басилия, Е. И. Желтов, О. А. Сухарева

Редактор: И. М. Харитонова
Дизайн и верстка: А. В. Шатунов
Художественный редактор: С. Ю. Сакнынь
Корректор: Н. В. Шевченко

Подписано в печать 30.07.2018
Формат 60×90 1/8. Бумага мелованная.
Печать офсетная
Усл. печ. л. 28,5. Тираж 1000 экз.

ООО «Издательство «Гонзо»
620026, г. Екатеринбург, ул. Декабристов, 51а
Тел.: (343) 228-09-18

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ОАО ИПП «Уральский рабочий»
620990, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13
http://www.uralprint.ru
e-mail: sales@uralprint.ru

ISBN 978-5-904577-66-7
9 785904 577667